



**HAL**  
open science

## Correspondance littéraire et journaux de travail de Jean Vilar : édition, étude et commentaire.

Violaine Vielmas

### ► To cite this version:

Violaine Vielmas. Correspondance littéraire et journaux de travail de Jean Vilar : édition, étude et commentaire.. Sciences de l'Homme et Société. Normandie Université, 2024. Français. NNT : 2024NORMR061 . tel-04868565

**HAL Id: tel-04868565**

**<https://theses.hal.science/tel-04868565v1>**

Submitted on 6 Jan 2025

**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.



# THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité **LANGUES ET LITTÉRATURES FRANÇAISES**

Préparée au sein de l'**Université de Rouen Normandie**

**Correspondance littéraire et journaux de travail de Jean Vilar :  
édition, étude et commentaire.**

Présentée et soutenue par  
**VIOLAINE VIELMAS**

**Thèse soutenue le 04/12/2024**  
devant le jury composé de :

M. SYLVAIN LEDDA	Professeur des Universités - Université de Rouen Normandie (URN)	Directeur de thèse
MME FLORENCE NAUGRETTE	Professeur des Universités - Sorbonne Université	Co-directeur de thèse
MME FRANCOISE TENANT	Professeur des Universités - Sorbonne Université	Co-directeur de thèse
M. MARCO CONSOLINI	Professeur des Universités - UNIVERSITE PARIS 3 SORBONNE NOUVELLE	Membre du jury
MME CORINNE FRANCOIS-DENEVE	Professeur des Universités - Université de Bourgogne	Rapporteur du jury
MME VERONIQUE MONTEMONT	Maître de Conférences HDR - Université de Lorraine	Rapporteur du jury

Thèse dirigée par **SYLVAIN LEDDA** (CENTRE D'ETUDE ET DE RECHERCHE EDITER INTERPRETER) et **FLORENCE NAUGRETTE** (Sorbonne Université) et **FRANCOISE TENANT** (CENTRE D'ETUDE ET DE RECHERCHE EDITER INTERPRETER)



*À mes fantômes... Nana Dumas, Jean-François, André, Gregorio et Charlie.*

# Remerciements

Cette thèse n'aurait jamais vu le jour sans Florence Naugrette et Françoise Simonet-Tenant. Elles m'ont permis de rencontrer un homme et une pensée qui m'ont transformée. J'admirerai et je m'inspirerai toujours de la rigueur de leur réflexion, de la force de leur style, de leur intransigeance scientifique et de leur profonde humanité. Je les remercie de leur suivi, de leur soutien, de leurs encouragements, de leur humour, de leur franchise et de leur bienveillance : j'ai grandi à leur côté. Ce travail est pour moi une leçon de vie, qu'elles ont su rendre belle.

Je tiens à remercier mes deux autres directrice et directeur de thèse, qui m'ont guidée, soutenue et encouragée, notamment lors de la dernière ligne droite : Marianne Bouchardon et Sylvain Ledda. Peu de doctorants ont la chance d'avoir été aussi bien entourés que moi.

Ma gratitude se tourne vers Corinne François-Denève, Véronique Montémont et Marco Consolini qui me font l'honneur de participer à mon jury.

Sans l'Université de Rouen Normandie, je n'aurais pas pu réaliser ce travail dans de bonnes conditions : je remercie l'ensemble des membres du département de Lettres modernes et du Cérédi qui m'ont amicalement accueillie dans leur équipe le temps de mon contrat doctoral, et après.

Mes recherches m'ont permis de rencontrer des personnes que je tiens également à remercier pour leur générosité, leur amitié, leur confiance et nos échanges – puissent-ils continuer longtemps ! J'adresse mes vœux chaleureux à Jacques Téphany, Nathalie Cabrera, Jean-Baptiste Raze, Adrian Blancard, Kévin Bernard, Margaux Laurens, Francis Mercier, Tatiana Pucheu-Bayle, Murielle Delage, Estelle Richard, Sarah Maupetit, Catherine Cazou et Sandra Paugam. Ma reconnaissance va à Christophe Vilar et Clémence Ricard-Vilar.

Je remercie Julia Gros de Gasquet, Aurélie Mouton-Rezzouk et Catherine Treilhou-Balaudé pour la confiance qu'elles m'ont accordée en m'invitant à leur séminaire sur les archives du jeune Vilar : je garde un très beau souvenir d'un moment de travail, ensoleillé et chaleureux, avec leurs étudiants – où j'ai moi-même beaucoup appris.

Mes remerciements amoureux se tournent avec intensité vers Xavier, qui m'a supportée, m'a écoutée des heures et m'a épaulée avec patience : ma thèse a été écrite à son côté et cela signifie beaucoup de choses. Il a toujours su dissiper mes brouillards. Je remercie aussi deux petits êtres, Théo et Énéa, qui m'ont tirée de mes livres et m'ont poussée à expliquer simplement des choses complexes : c'est l'exercice le plus précieux et le plus difficile à faire !

Enfin, cette thèse doit beaucoup à Manon, qui apporte lucidité et folie dans ma vie depuis longtemps. Louées soient ses relectures et notre amitié ! Tout comme l'aide précieuse de Rose, Anne-Claire, Farah, Marie-Laure, Alessandra...

Mille mercis à mes ami•e•s, à ma famille, à mes frères et sœurs pour leur soutien, leur confiance et leur générosité.

# Sommaire

Remerciements.....	3
Sommaire .....	4
Prologue .....	6
Première partie : L'œuvre inédite de Jean Vilar .....	19
Chapitre 1. Histoire des fonds d'archives et des publications .....	24
Chapitre 2. Vocation littéraire et engagement théâtral : une continuité .....	66
Chapitre 3. Le théâtre épistolaire de Jean Vilar .....	133
Chapitre 4. L'écriture stratifiée du journal, du <i>memento</i> au <i>memini</i> .....	197
Épilogue .....	307
Deuxième partie : Éditer Jean Vilar .....	312
Chapitre 5. Édition critique de la correspondance littéraire de Jean Vilar .....	313
Chapitre VI. Édition critique des journaux de travail « Mémento » de Jean Vilar.....	602
Annexes.....	782
Bibliographie.....	798
Table des matières.....	818



# Prologue

Ne jamais perdre de vue le graphique d'une vie humaine, qui ne se compose pas, quoi qu'on dise, d'une horizontale et deux perpendiculaires, mais bien plutôt de trois lignes sinueuses, étirées à l'infini, sans cesse rapprochées et divergeant sans cesse : ce qu'un homme a cru être, ce qu'il a voulu être, et ce qu'il fut<sup>1</sup>.

Ce que Jean Vilar a cru être, bien malin qui pourrait le dire ; ce qu'il a voulu être, c'est un homme de lettres ; ce qu'il fut, du moins ce que l'histoire dit qu'il fut, c'est un homme de théâtre. Son nom, associé au festival d'Avignon ou au Théâtre national populaire, charrie un tel ensemble de représentations qu'il en devient difficile de démêler les « trois lignes sinueuses<sup>2</sup> » de l'imaginaire, de l'intention et des réalisations effectives, Jean Vilar appartenant à l'histoire politique, culturelle et théâtrale autant qu'à celle des récits mythiques qu'on s'approprie pour leur potentiel consensuel ou mobilisateur. Plusieurs biographies, livres hommages ou recueils de textes<sup>3</sup> documentent la vie et l'œuvre de celui qui a incarné une conception du théâtre comme service public, accessible à toutes et à tous, défendant des œuvres exigeantes et ancrées dans les enjeux socio-politiques de son temps. Tous ces ouvrages soulignent la richesse de ses écrits, mais aucun ne l'étudie : sa vocation d'écrivain est admise avant d'être balayée par le constat de l'absence de publication ou d'une pratique théâtrale incompatible avec l'écriture. Laisant de côté les virtualités, les tentatives, les échecs, les renoncements et la somme d'écrits factuels, les analyses se penchent sur les réalisations plutôt que sur les intentions.

L'ambition de notre étude se situe à cet endroit : les manuscrits, brouillons, projets inachevés, écrits dispersés que constituent les lettres et les traces d'un rapport à soi, au temps et au travail, qu'on observe dans les journaux. Elle s'inspire de l'invitation, lancée par Éric Marty, à appréhender le manuscrit dans sa dimension phénoménologique :

Ce phénomène qu'on a défini comme subjectif possède de nombreuses traces matérielles : hétérogénéité des papiers utilisés, jaunissement et vieillissement de ceux-ci, ratures, suspens, ajouts, fragments manquants, multiplicité des versions, contradictions entre ces versions, bref, tout ce qui interdit l'irréalisation de soi dans le flux unifié de la lecture. [...] Le manuscrit n'est

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, « Carnets de notes des *Mémoires d'Hadrien* », *Mémoires d'Hadrien* [1958], Paris, Gallimard, 1974, p. 342.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> Entre autres : Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar*, Paris, Armand Colin, 1991 ; Jacques Jorcy, *Notre Jean Vilar*, Paris, Éditions Séguié, 2001 ; Claude Roy, *Jean Vilar*, Paris, Seghers, 1968 ; Alfred Simon, *Jean Vilar* [1991], La Manufacture, Besançon, 2001 ; *Jean Vilar mot pour mot : essais et documents*, textes réunis par Jacques Téphany et Melly Touzoul, Paris, Stock, 1972 ; Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, présentation d'Armand Delcampe, Paris, Gallimard, 1975 ; *Honneur à Vilar*, textes et témoignages réunis par Melly Puaux et Olivier Barrot, Arles, Actes Sud-Papiers, 2001.

plus un objet quelconque, [...] il est devenu un phénomène, sa nature s'exprimant seulement à la lumière d'une intentionnalité subjective : *l'abandon*<sup>1</sup>.

Aucun livre imprimé du vivant de Vilar, hormis *De la tradition théâtrale*<sup>2</sup>, n'est venu fixer un état de l'œuvre ; il n'a pourtant jamais cessé d'écrire et de composer des textes restés à l'état de manuscrits, dactylographiés ou non, inachevés ou abandonnés, sans compter les milliers de lettres et de notes de services<sup>3</sup>. La mort le surprit avant l'aboutissement des travaux qu'il avait entamés après la démission du TNP : une autobiographie romanesque, la réécriture en vue d'une publication de son journal *Memento* et la mise en ordre de ses archives pour transmettre son expérience.

Notre approche repose ainsi sur une conception extensive de la littérature qui considère, avec la génétique, que la publication n'est pas le seul critère de sélection pertinent pour reconnaître la dimension littéraire de l'œuvre de Jean Vilar. Non seulement l'écriture constitue sa vocation initiale, mais elle jalonne sa carrière et s'impose à lui : il rédige sans cesse et ses poches sont toujours remplies de notes<sup>4</sup>. Ses archives prolifiques le montrent si l'on se penche sur leur volume<sup>5</sup> et la diversité des supports qu'elles conservent : cahiers, agendas, feuilles d'origines et de formats variées, carnets de poche, bouts de papiers découpés dans des journaux, des boîtes d'allumette, des publicités... Ce foisonnement véhicule une pensée et une mémoire qui passent par l'écrit pour s'élaborer. En témoignent les réflexions liminaires d'un journal de régiment :

Il faudrait noter, en cette première page, la présence d'un individu qui, de l'autre côté de la table, regarde ma plume au-dessus de la page qui était blanche. Marquer l'illogisme de la vie courante, cette pensée qui me poursuit depuis plus d'un an. Noter le mot qui me vient avant la pensée. Noter ce qui n'est pas logique. Noter ce qui est bête soi-disant ; noter ce caporal miaulant pendant que j'attends l'idée ; noter aussi bien tout ce qui vient de soi, du plus profond de soi, et nous semble cependant étranger. Noter ces inattendus et se convaincre enfin qu'une méthode d'art ainsi pourrait naître<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Éric Marty, « Les conditions de la génétique. Génétique et phénoménologie », dans Michel Contat, Daniel Ferrer (dir.), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Textes et Manuscrits », 1998, p. 100.

<sup>2</sup> Jean Vilar, *De la tradition théâtrale* [1955], Paris, L'Arche, 1999.

<sup>3</sup> Nous ne disposons pas d'estimation précise.

<sup>4</sup> « Mes bouts de papier/memento restent, ici et là, dans mes deux poches. Mais tout est clair » dans « Memento I », 23 mars 1954, fonds Jean Vilar, Association Jean Vilar/BnF, Avignon, 4-JV-98,1.

<sup>5</sup> Je remercie vivement Adrian Blancard, chargé de la gestion des collections et des recherches documentaires de la Maison Jean Vilar, pour son aide précieuse afin de me repérer dans l'étendue des fonds. Si l'on rassemble tous les fonds éparpillés, les archives de Jean Vilar occupent plus de deux cent dix mètres linéaires. Parmi eux, on compte cent cinquante mètres linéaires pour le fonds « TNP-direction Jean Vilar » aux Archives de France, vingt-neuf mètres linéaires pour le fonds Jean Vilar et vingt-trois mètres linéaires pour le fonds Jean Rouvet, tous deux conservés à la Maison Jean Vilar à Avignon, deux mètres linéaires pour sa bibliothèque, quatre mètres linéaires pour le fonds « Théâtre national de Chaillot-direction Jean Vilar » au département des arts du spectacle de la BnF, un mètre linéaire pour le fonds Paul et Melly Puaux à la Maison Jean Vilar, trois mètres linéaires pour le fonds Sonia Debeauvais à la Maison Jean Vilar ainsi que mille deux cents maquettes et mille six cents costumes.

<sup>6</sup> Jean Vilar, « Recherche d'*Antigone* », *Le Théâtre, service public* [1975], Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1986, p. 21.

Au-delà de l'effet rhétorique, l'anaphore exprime un besoin, voire une obstination<sup>1</sup> devenue règle de vie : il lui faut tout écrire pour maintenir un rapport à soi et s'ancrer dans le monde. La présence d'un individu spectateur s'explique d'abord prosaïquement par la vie de caserne : Vilar, alors au service militaire, vit en collectivité. De la caserne à la troupe, il n'y a qu'un pas symbolique, sinon lexical, à franchir : l'homme de théâtre écrit toujours sous le regard d'un autre même si celui-ci n'est pas physiquement présent. Il s'agit des destinataires de ses lettres, de ses notes de service, de ses articles, de ses brouillons de conférence de presse ou d'un potentiel lecteur extérieur à son journal – dont lui-même, quelques années plus tard. La tension entre singularité et appartenance caractérise l'ensemble de la trajectoire et de l'œuvre de Vilar, qui postule : « Je ne fais pas mieux que les autres, je fais autrement<sup>2</sup>. » L'écriture l'enregistre et la rejoue sans cesse, entre formes adressées et écrits personnels, besoin de se retirer pour écrire et nécessité d'agir au sein du groupe – de répéter, d'apprendre des rôles et de diriger un théâtre. Son engagement artistique est également tiraillé entre désir d'émancipation et souci du collectif.

Le parcours théâtral et l'écriture de Vilar, envisagés dans leur dimension diachronique, sont faits de tâtonnements, de ressassements, de contradictions et d'interrogations ; mais ils se rejoignent sur un point : la réflexion constante sur le public (entendu comme la réunion de spectateurs et comme service) et le rôle social du théâtre. L'hésitation formulée dans les notes exploratoires pour sa pièce *Antigone* est, à cet égard, révélatrice :

Est-ce là le travail de l'écrivain ou celui de l'acteur ? J'éprouve comme un plaisir à sentir [...] que l'infiniment petit de l'écrivain et de l'acteur sont du même moment dramatique. Qu'une exclamation de Racine est à la fois l'infiniment petit du créateur-acteur et du créateur-écrivain<sup>3</sup>.

Au moment d'écrire ces lignes, Vilar a suivi les cours de Charles Dullin, interprété quelques petits rôles, mais il se projette et se définit comme dramaturge : il envoie d'ailleurs son manuscrit à Jean Giono<sup>4</sup> et cherche à faire jouer et publier ses autres pièces<sup>5</sup>.

Aussi avions-nous initialement intitulé notre recherche « Jean Vilar, écrivain », la formulation laconique trahissant la volonté de mettre en lumière et de réévaluer la dimension littéraire de ses écrits, relégués au second plan par rapport à son activité théâtrale ou abordés uniquement sous l'angle de sa documentation. Les publications posthumes et l'intervention possible de collaborateurs dans ces éditions nous ont poussée à privilégier une approche

---

<sup>1</sup> Nous empruntons le mot au titre d'Éric Benoît, *Obstinément la littérature*, Genève, Droz, 2018.

<sup>2</sup> Jean Vilar, *Mémento du 29-11-1952 au 1-09-1955*, présentation Armand Delcampe, Paris, Gallimard, 1981, p. 9.

<sup>3</sup> Jean Vilar, *Le Théâtre*, service public, op. cit., p. 22.

<sup>4</sup> Voir lettre n° 2, 4 juillet 1940.

<sup>5</sup> Voir lettres n° 4, 5 et 6, mars 1941.

interdisciplinaire, combinant la stylistique, la génétique textuelle et l'histoire théâtrale. L'étude des manuscrits présents dans le fonds Jean Vilar a entraîné la découverte inattendue d'une correspondance importante, d'une pratique diaristique au long cours, débordant largement l'empan chronologique du journal publié par Armand Delcampe<sup>1</sup>, et d'un tropisme autobiographique observable dans les différentes versions du roman posthume *Chronique romanesque*<sup>2</sup> ou les projets inachevés de publication des documents liés à la gestion du TNP pour en raconter l'histoire. Jusqu'à présent, seuls des chercheurs pouvaient lire ces textes qui servaient de sources pour l'histoire du TNP ou du festival d'Avignon. Il s'agissait donc de les rendre accessibles.

La richesse de la correspondance ne saute pas aux yeux si l'on se plonge dans le dossier d'une création ou d'une saison : les archives de chaque spectacle ou de chaque édition du festival se subdivisent, comme des poupées russes, en plusieurs boîtes qui, elles-mêmes, contiennent diverses pochettes comme autant de sous-ensembles liés à la préparation et à la réception d'un spectacle. Un dossier intitulé « Correspondance générale<sup>3</sup> » rassemble néanmoins des lettres, non classées ailleurs ou reproduites<sup>4</sup> ici, par ordre alphabétique des destinataires. Les personnalités présentes appartiennent aux sphères littéraires, politiques, intellectuelles et artistiques de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle en France et en Europe. Bien que la correspondance présente y soit surtout passive, elle témoigne des réseaux de Vilar et de l'importance du dialogue épistolaire dans l'élaboration de sa pensée et la pratique de son art. La volonté d'étudier son écriture nous a incitée à partir à la recherche de ses « lettres fantômes<sup>5</sup> », dont le contenu ou la localisation pouvaient être inférés à partir de celles qu'il avait reçues et conservées. Les lettres de Vilar surgissaient des fonds d'autres correspondants les unes après les autres, parfois laconiques, parfois élaborées. Comme des rhizomes, qui relient de façon souterraine des tiges apparemment distinctes en surface, elles permettaient de retrouver une continuité de pensée et d'action, dans les différentes sphères côtoyées, que leur dispersion dans les fonds tendait à effacer. Une fois transcrites et classées de façon chronologique, il convenait de les contextualiser pour en cerner les enjeux historiques, idéologiques, sociologiques et linguistiques, tant la lettre peut être envisagée à la fois, selon l'expression de Brigitte Diaz, « comme un document, un texte, un discours, un faire<sup>6</sup> ». Qu'il

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*

<sup>2</sup> Jean Vilar, *Chronique romanesque*, Paris, Grasset, 1971.

<sup>3</sup> « Correspondance générale », fonds Jean Vilar, Association Jean Vilar/BnF, Avignon, 4-JV-195.

<sup>4</sup> Estimation du nombre :

<sup>5</sup> J'emprunte l'expression à Marianne Bouchardon dans « Maeterlinck et la mise en scène : palinodies épistolaires », Jean-Marc Hovasse (dir.), *Correspondance et théâtre*, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 201.

<sup>6</sup> Brigitte Diaz, *L'Épistolaire, ou la pensée nomade*, Paris, PUF, 2002, p. 50.

s'adresse aux écrivains qu'il admire, aux artistes qui l'entourent et aux personnalités politiques qui le soutiennent ou le contraignent, ses lettres sont toutes animées « d'intentions esthétiques plus ou moins avouées, soutenu[es] par une représentation de l'acte d'écrire et par l'idée que se fait l'épistolier de la littérature<sup>1</sup> » et, ajouterons-nous, de l'art théâtral. L'esthétique scénique de la mesure, de la justesse, de l'utilité stricte des éléments de la mise en scène concourant à la mise en valeur du texte, à la concentration de l'effet et au « naturel » maîtrisé par une rigoureuse discipline, se transpose sur la scène épistolaire. Vilar y fait varier son *ethos* et toute une galerie de portraits apparaît en filigrane au fil du temps : l'apprenti-écrivain, l'apprenti-chef de troupe, le mari, l'ami, le comédien, le créateur d'un festival, le metteur en scène, le patron, le directeur de théâtre subventionné, le redresseur de tort, le réformateur, l'aîné, l'admirateur, le mélancolique... L'épistolier soutient, conseille ou blâme sans débordement d'ordre émotionnel ou scriptural : l'écriture épistolaire est sous-tendue par un idéal de maîtrise de soi et participe de la formation d'un style caractérisé par un mélange de rigueur, de justesse, de tendresse retenue et de délicatesse. En ce qu'elle cherche à agir sur le destinataire, la lettre dévoile aussi une manière d'être au monde et en société. L'idéal, ou l'intention, n'implique pas la réalisation systématique : certains brouillons de lettres, en ce qu'ils s'écartent du reste du corpus par leur contenu ou leur forme, permettent de mesurer le travail d'élagage visant à la maîtrise du style et de soi. Les lettres acrimonieuses, trop polémiques ou complaisantes, trop longues ou considérées comme mal écrites, restent à l'état d'ébauche et ne sont pas envoyées. Véritable propédeutique à l'écriture, la lettre favorise donc l'éclosion d'un style en ce qu'il convient, pour Brigitte Diaz, de la traiter comme un « hypergenre<sup>2</sup> »,

c'est-à-dire comme une matrice d'écriture contenant potentiellement quantité de scénographies discursives et d'énoncés relevant d'horizons littéraires divers. « La lettre n'est pas un genre, mais tous les genres, la littérature même », remarque Jacques Derrida. La lecture des correspondances [...] nous portait à dire, un peu différemment, que la lettre c'est la littérature sans les genres, sans les cloisonnements, sans les raideurs, sans les diktats rhétoriques que la notion même de genre traîne après elle<sup>3</sup>.

Dans la mesure où les 328 lettres envoyées et reçues, ici transcrites et annotées, dévoilent une conception et une pratique protéiforme de la littérature, nous avons donc choisi de nommer cette partie de notre corpus primaire « correspondance littéraire de Jean Vilar » – l'adjectif désignant à la fois la qualité des textes et celle des destinataires, dans la mesure où l'homme de théâtre se forme et échange avec les auteurs de son temps, hommes et femmes de lettres, d'art

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>3</sup> *Id.*

et de pensée. Elles esquissent un portrait kaléidoscopique de l'artiste par la récurrence de motifs tels que la recherche d'une pièce contemporaine, d'un poète, de subventions, de temps, de reconnaissance, d'amitié, d'autorité... L'écriture part d'un déficit que la mobilisation des fonctions conatives, émotives et poétiques du langage doit combler. On y découvre une écriture de la variation et du ressassement, pour reprendre le titre d'Yvan Leclerc<sup>1</sup>, qui rejoint celle du journal. Ces deux formes d'écriture, la lettre et le journal, dont Françoise Simonet-Tenant a montré les « affinités électives<sup>2</sup> », Vilar, polygraphe, les pratique conjointement de son adolescence à sa mort. Elles constituent deux lieux complémentaires d'exploration d'une identité et de représentation de soi, prolongeant la tension entre désir d'émancipation et plaisir de la vie de troupe. Les postures adoptées dans l'échange avec l'autre nuancent-elles celles qu'on observe dans l'échange avec soi, et réciproquement ? Les lettres constituent parfois l'ubac de l'adret complaisant qu'est le journal ; elles permettent également de faire entendre la voix d'un artiste qui crée et dirige après avoir tâtonné, hésité ou regretté dans son journal. Les notations personnelles ou introspectives y sont si réduites que nous avons choisi d'appeler cette autre partie du corpus primaire « journal de travail ».

Les journaux intégrés à notre corpus primaire obéissent à une même logique intentionnelle et chronologique. Ils commencent avec la nomination de Jean Vilar au TNP et s'arrêtent à la veille de sa mort, alors qu'il classe encore les archives liées à sa direction pour en dégager un récit et un enseignement à transmettre. Trois cahiers portent le même titre : « Memento I », « Memento II » et « Memento III », soulignant la volonté mnémonique autant que mémorielle. Le premier carnet et le début du deuxième ont été réunis, réécrits par Vilar et publiés de façon posthume dans l'ouvrage *Memento*<sup>3</sup>. Cette version recomposée *a posteriori* diffère nettement des journaux manuscrits que nous avons choisi de transcrire et d'annoter, afin de mettre en lumière la manière dont un artiste recompose et raconte, plus de dix ans après, les prémices d'une grande carrière. C'est dans cet écart que s'observent une poétique de la réécriture de soi et une approche quasi anthropologique d'un acteur-metteur en scène qui médite sur son métier de comédien.

Comme les lettres, les trois cahiers « Memento » sont traversés par une réflexion continue sur la place du théâtre dans la société ; mais il s'en dégage l'image d'un homme seul contre

---

<sup>1</sup> Yvan Leclerc, « Flaubert “perroquet” de soi-même », dans *L'Écriture du ressassement dans les correspondances*, textes rassemblés et présentés par Marie-Josette Le Han, actes du colloque de Brest (avril 2003), publication du Centre d'étude des correspondances et journaux intimes des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, Université de Bretagne Occidentale, Faculté des Lettres Victor-Segalen, Brest, 2006, p. 151-171.

<sup>2</sup> Françoise Simonet-Tenant, *Journal personnel et correspondances (1785-1939) ou les affinités électives*, Bruylant-Academia, Louvain-La-Neuve, 2009.

<sup>3</sup> Jean Vilar, *Memento*, *op. cit.*

l'adversité, en proie au doute, tandis que la correspondance est celle d'un artiste déterminé à ne pas céder : le sentiment d'être empêché de mener à bien ses responsabilités transforme parfois ces écrits de soi en plaidoyers *pro domo*, d'où le recours aux discours judiciaire, délibératif ou démonstratif ; d'autres fois, dans l'intimité d'une chambre, dans la solitude de son bureau, dans l'anonymat de la salle immense ou tout simplement chez lui, à Sète, l'écriture quitte le référentiel et le quotidien pour le déploiement du poétique : parenthèse de solitude au sein de la vie de troupe ou à la saison-morte, le journal et la lettre se font laboratoires d'écritures et lui permettent de renouer avec sa vocation initiale. Le « Memento » n'échappe donc pas à cette « savante pantomime<sup>1</sup> » qu'observe Béatrice Didier dans *Le Journal intime*, selon laquelle le moi y orchestre aussi sa propre représentation. La lettre et le journal constituent ainsi deux lieux propices à une narrativisation et méritent d'être comparés et étudiés conjointement.

À ce corpus primaire, on ajoutera, à titre complémentaire, deux autres carnets présents dans le fonds Jean Vilar : un journal de deuil<sup>2</sup> (1939-1940) lié à la mort de son frère cadet et un journal de tournée<sup>3</sup> tenu en 1941. Leur étude résulte de la découverte des documents récupérés par l'association Jean Vilar en 2021, après le décès de Melly Puaux, qui s'était chargée de la collecte des archives personnelles de l'homme de théâtre et conservait chez elle ce qu'elle avait retiré du fonds, sur sa propre initiative ou celle des proches de Jean Vilar. Dans ces boîtes se trouvaient les journaux intimes de Vilar adolescent et jeune adulte : quatre carnets<sup>4</sup>, tenus entre 1926 et 1942, qui renseignent sur la formation intellectuelle, littéraire, sociale, politique et théâtrale d'un jeune Sétois qui « monte » à Paris et rêve d'y devenir écrivain, au début des années 1930. Ces journaux nous éclairent sur sa vocation d'écrivain, les habitudes de composition qui se mettent en place et la manière dont il essaie de vivre de sa plume. La découverte du théâtre auprès de Charles Dullin ne le détourne pas de son ambition mais l'infléchit : la concurrence lui paraissant moins rude parmi les auteurs dramatiques, il compose alors des pièces et des adaptations pour lesquelles il espère toucher des droits d'auteur sur les représentations publiques.

Ses journaux et ses lettres de jeunesse témoignent d'une activité de polygraphe à laquelle il ne renoncera pas. Ces textes ancrent également sa pensée dans l'histoire française des années 1930, de l'Occupation et de la sortie de guerre, relativisant la dimension singulière de son

---

<sup>1</sup> Béatrice Didier, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976, p. 158.

<sup>2</sup> « Carnet de la mort », fonds Jean Vilar, Association Jean Vilar/BnF, Avignon, 4-JV-3,2.

<sup>3</sup> Ibid., 4-JV-30,10. Il est également publié dans Jean Vilar, *La Farce des jeunes filles à marier*, suivi de *Le Dormeur distrait* et *Il étouffe des perroquets*, *L'avant-scène théâtre*, n° 1342, mai 2013, p. 31-48.

<sup>4</sup> Boîte « Melly Puaux » (non inventoriée), fonds Paul et Melly Puaux, Association Jean Vilar, Avignon.

parcours. Ils confirment d'abord ce que les travaux de Robert Abirached<sup>1</sup>, Pascal Ory<sup>2</sup>, Marion Denizot<sup>3</sup> ou Pascale Goetschel<sup>4</sup> avaient mis en lumière : l'œuvre de Jean Vilar, souvent associée à la décentralisation par leur recoupement chronologique, leurs réseaux de socialisation similaires et la création d'un festival à Avignon, s'en distingue pourtant – le mot n'apparaît d'ailleurs pas sous sa plume. Ils permettent ensuite d'observer l'émergence et l'évolution progressive de la notion de « populaire » chez l'homme de théâtre, d'abord définie par ce à quoi elle s'oppose (le théâtre de boulevard et de la sélection par l'argent) avant de désigner la qualité d'un théâtre qui rassemble un peuple divisé et engage moralement ceux qui le pratiquent.

Vilar se conçoit et pense d'abord cet art en tant que dramaturge. La socialisation au sein de l'association Jeune France, que les lettres et les journaux de 1940 à 1942 illustrent, est essentielle pour comprendre le glissement qui s'opère chez lui entre la scène conçue comme le lieu de la réalisation de ses propres textes à celui de la diffusion d'une culture universelle, classique et contemporaine. C'est au cours de ces années que s'affirment chez lui la conception d'un État interventionniste pour la démocratisation et la diffusion de la culture, une vision humaniste de l'art, fondée sur la révélation du beau, la valorisation du plein-air, des grandes assemblées et de la jeunesse ainsi qu'une discipline sévère et artisanale du métier de comédien. Sa formation intellectuelle et artistique commence avec les idéaux du Front Populaire, tournés vers l'organisation, la « popularisation » culturelle – « démocratisation » étant plutôt employé à la Libération<sup>5</sup> – et la jeunesse. Elle se poursuit avec la récupération par Vichy – Pascal Ory parle de « vichysation<sup>6</sup> » – d'initiatives et pratiques antérieures et s'observe dans la revendication d'une tradition artisanale du théâtre (les tréteaux plutôt que le faste des salles bourgeoises), d'un retour à la province et à la campagne (comme école de la vie de troupe) et la volonté de former la jeunesse à une culture commune. Les premières traces écrites d'une attention portée à la composition du public apparaissent dans son journal de tournée, mais Vilar n'emploie pas encore le terme « populaire<sup>7</sup> » pour le définir ou qualifier son théâtre, pas plus qu'il ne le revendique dans sa lettre de candidature à la direction de l'Odéon en 1950, affirmant qu'il « n'est pas question de reprendre les projets de Gémier, sauf en ce qui concerne le souci

---

<sup>1</sup> Robert Abirached (dir.), *La décentralisation théâtrale*, Arles, Actes Sud : Le premier âge, 1945-1958, 1992 ; Les années Malraux 1959-1968, 1993 ; 1968, le tournant, 1994 ; Le Temps des incertitudes, 1969-1981, 1995.

<sup>2</sup> Pascal Ory, Melly Puaux, *Théâtre citoyen : du Théâtre du peuple au Théâtre du Soleil*, Avignon, Maison Jean Vilar, 1995.

<sup>3</sup> Marion Denizot, Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture, 1946-1952, La Documentation française, 2005.

<sup>4</sup> Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation du théâtre (1945–1981)*, Paris, PUF, 2004.

<sup>5</sup> Ory Pascal, « La politique culturelle de Vichy : ruptures et continuités », dans *Les Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps Présent*, n° 8, juin 1988, p. 147-154.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>7</sup> Il oppose ainsi le « public "peuple" » au « public bourgeois » dans le journal de tournée de 1941. Voir Jean Vilar, *La Farce des jeunes filles à marier*, *op. cit.*, p. 37.

de bien faire<sup>1</sup> ». Ce n'est qu'à partir de 1951 que l'adjectif se déploie dans sa correspondance inventoriée.

La pratique précède en quelque sorte le mot. Le discours accompagnant la naissance du festival d'Avignon s'ancre dans l'idéologie du théâtre populaire sans la formuler explicitement mais en promouvant un théâtre d'art artisanal contre celui, mercantile et industriel, du Boulevard parisien ainsi qu'un retour aux modèles antiques et élisabéthains comme manière de créer une nouvelle fraternité. Le discours rétrospectif, en revanche, explicite l'héritage et raconte la création du festival en fonction de cet idéal populaire. Vilar qualifie ou politise souvent *a posteriori* ce qu'il entreprend d'abord en tant qu'artiste. On observe aussi ce procédé dans les journaux « Mémento » : les deux premiers, tenus pendant sa direction, soutiennent l'action de direction d'une troupe et d'un théâtre quand le troisième la réfléchit et tente de l'intégrer à un mouvement politique et théâtral plus global.

Ainsi, le corpus épistolaire et les journaux de travail, complétés par l'analyse d'autres textes inédits ou publiés dans des recueils posthumes, composent un ensemble représentatif de l'écriture et de la pensée de Vilar, les deux se révélant indissociables tant il a besoin de la première pour formuler la seconde. L'homme de théâtre n'est pas un théoricien du théâtre mais un praticien qui découvre et réfléchit sa mission populaire au fur et à mesure de son exercice. S'il se compare fréquemment à un artisan ou un ouvrier du théâtre, préférant par exemple se qualifier de régisseur plutôt que de metteur en scène, c'est parce qu'il est sans cesse en train de travailler à son ouvrage, de l'ajuster, d'y revenir.

Cette façon de faire et de raisonner s'observe dans sa pratique théâtrale et littéraire. La création scénique se fonde sur le principe du tâtonnement et de la recherche individuelle et collective. La mémorisation du texte implique la répétition de celui-ci et la disponibilité d'esprit. Par ailleurs, les spectacles du TNP doivent être joués dans de multiples lieux scéniques – Chaillot, palais des Papes, banlieues, province, pays étrangers, à l'intérieur comme en plein air –, ce qui implique de nombreux raccords et le réajustement permanent de son interprétation, de sa voix et de ses déplacements en fonction de l'espace et de l'architecture de la salle, quand il y en a une. La remise en question systématique de ce qui a été établi en répétition et l'ajustement permanent de l'instrument qu'est le corps du comédien à l'endroit où il s'exprime et se meut définissent une vie professionnelle fondée sur le discontinu, la variation et l'éphémère. Si l'on admet que le principe vilarien de l'art théâtral se fonde sur la diffusion au plus grand nombre d'œuvres esthétiques et littéraires exigeantes, et que cela implique de

---

<sup>1</sup> Lettre n° 65, 17 avril 1950.

longues tournées, de nombreuses représentations, dans des lieux qui ne sont pas toujours prévus pour le théâtre, on peut dès lors envisager la pratique diaristique et l'absence de publication non plus sous l'angle de l'échec mais, au contraire, sous celui de la continuité. Pour le dire avec Martine Boyer-Weinmann, on observe une cohérence profonde entre l'itinéraire d'une vie et l'itinéraire d'une œuvre<sup>1</sup>. Les pratiques théâtrales et scripturales se rejoignent dans le journal, défini par la répétition du geste d'écriture et son ancrage temporel, et dans les lettres, en ce qu'elles partagent avec la scène le principe de l'adresse et de la parole performative.

Cette écriture et cette pensée en mouvement perpétuel, au sein desquelles le geste créatif n'est jamais figé, requièrent les outils de la critique génétique, qui met l'accent sur les processus, les relectures, les hésitations, les repentirs et les virtualités. Pour penser le rapprochement du geste littéraire et du geste théâtral, nous nous inspirons entre autres de la démarche entreprise par Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Dominique Budor dans l'ouvrage collectif *Genèses théâtrales*<sup>2</sup> – qui cite d'ailleurs Jean Vilar en exergue<sup>3</sup>. Prônant un « tressage de la critique génétique, des recherches sur le théâtre et des études littéraires<sup>4</sup> » pour « faire porter le regard sur l'ensemble des genèses théâtrales sans séparer les pratiques mises en œuvre (scripturale, corporelles, scénographiques)<sup>5</sup> », les chercheuses se demandent s'il est « possible de reconstruire le processus complexe qui préside à la genèse d'une œuvre théâtrale<sup>6</sup> » et de se servir des « outils méthodologiques que la critique génétique a élaborés en étudiant les manuscrits littéraires<sup>7</sup> ». Almuth Grésillon décrit la méthode génétique en ces termes :

Son objet : les manuscrits littéraires, en tant qu'ils portent la trace d'une dynamique, celle du texte en devenir. Sa méthode : la mise à nu du corps et du cours de l'écriture, assortie d'une série d'hypothèses scripturales. Sa visée : la littérature comme un *faire*, comme activité, comme mouvement<sup>8</sup>.

Si l'on envisage l'« objet » au sens large, en tenant compte des écrits autant que des rôles incarnés par l'homme de théâtre, qui transmettent eux aussi une vision propre du monde, de l'art et de soi-même, il devient possible d'étudier dans le même geste la plasticité du journal et de la lettre, en ce qu'ils favorisent une écriture cumulative, discontinue et pluri-thématique,

---

<sup>1</sup> Martine Boyer-Weinmann, *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, 2005, p. 25.

<sup>2</sup> Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Dominique Budor (dir.), *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS Éditions, 2010.

<sup>3</sup> « Une confusion des sons, des choses et des êtres. Une sorte d'interminable brouillon où l'œuvre se recherche, en empruntant à toutes les libertés du jour et de la nuit », *ibid.*, p. 5.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>7</sup> *Id.*

<sup>8</sup> Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994, p. 8.

cohérente avec un parcours théâtral. La réunion des lettres et les phases de réécritures du journal, lorsque l'artiste se retourne sur sa vie pour en saisir le sens, participent d'un geste autobiographique et de la tentative de donner une forme pérenne et unifiée – le livre – à des fonctions variées, parfois vécues comme contradictoires. Nous avons choisi de n'inclure à notre corpus primaire que les écrits personnels relevant d'un pacte de vérité. La fiction *Chronique romanesque* ne sera donc mobilisée que de manière marginale, dans le corpus complémentaire, parce qu'il s'agit d'une autofiction, non d'une autobiographie, et parce que la qualité littéraire de l'écriture et la clarté du propos se diluent dans cet ouvrage largement inachevé et décousu. La correspondance et les journaux de travail présentent en revanche une cohérence en termes de pratique (quotidienne, datée), de forme (l'entrée et la lettre partageant la même dimension fragmentaire et brève à la première personne), de chronologie et de style. Ils élaborent une poétique de l'engagement que le roman met en perspective et interroge, l'incarnant sous la forme de deux personnages aux trajectoires opposées. Enfin, ils accompagnent le processus de création et de réforme d'une institution : leur écriture suit et sert l'action, tandis que celle du roman la met en doute. On perçoit la tentation autobiographique<sup>1</sup> de l'artiste qui s'est essayé conjointement à toutes les manières de raconter son histoire et de transmettre sa vision d'une carrière qu'il fait débiter dans ses ouvrages juste après sa nomination par l'État à la tête d'une institution publique.

Nous retrouvons dès lors la dialectique de la carrière personnelle et de la mission collective de l'artiste propre à Jean Vilar et au contexte dans lequel s'ancre son action : l'institutionnalisation progressive d'initiatives personnelles et conjoncturelles pour la démocratisation du théâtre. Comment concilier l'exigence d'excellence artistique, fondée sur les normes que partage le milieu restreint des spécialistes de l'art dramatique, avec la fonction sociale de l'art par la création d'une nouvelle scène subventionnée portant le nom de « populaire » ? La question ne cesse de guider ses pratiques théâtrale, administrative et littéraire, avant et après la nouvelle organisation institutionnelle de la culture engendrée par la création d'un ministère dédié, dont l'action a progressivement séparé la création artistique de l'action culturelle<sup>2</sup>. Les attentes et l'attitude de Vilar face à celui-ci révèlent l'espoir et la déception qu'il a suscités chez un artiste qui abandonne progressivement la scène et la direction pour se consacrer à la programmation – manière d'écouter son époque et de changer avec elle.

---

<sup>1</sup> Philippe Gasparini, *La Tentation autobiographique. De l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, éditions du Seuil, 2013.

<sup>2</sup> C'est la thèse défendue par Philippe Urfalino dans *L'Invention de la politique culturelle* [1996], Paris, Hachette Littératures, 2004.

Lorsqu'on tient en main la masse d'écrits accumulée au fil des ans, on observe la persévérance avec laquelle il a tenté de transmettre une vie théâtrale dans son entièreté. Les formes de la lettre et du journal, discontinues et adressées à l'autre comme à soi, rendent compte du sentiment de morcellement d'un homme aux responsabilités multiples. Leur lecture en devient autobiographique à travers les grands topoï d'une carrière théâtrale : épreuve initiatique, confirmation d'une vocation et fin des illusions.

Nous étudierons donc la manière dont l'écriture sert, tout au long de sa vie, la volonté de construire un sujet écrivant uni, palliant le sentiment de morcellement de soi lié à la multiplication des rôles et des responsabilités, et visant à réduire les tensions entre le dedans et le dehors, entre soi et le monde. Comment la plasticité de la correspondance et des journaux, en autorisant une écriture cumulative, discontinue et pluri-thématique, permet-elle à Vilar de donner une forme pérenne et unifiée à une vie de comédien, chef de troupe, directeur de théâtre et de festival, metteur en scène et programmateur ?

Les écrits de Jean Vilar éclairent son parcours artistique et son engagement dans l'histoire du théâtre populaire. Nous montrerons comment leurs dimensions personnelles et professionnelles se répondent et exposent l'évolution de sa conception et de sa pratique artistique au sein de la société – son regard évoluant avec elle. Notre étude se compose donc de deux parties. La première, analytique, présente sous un angle historique, génétique et littéraire les écritures de soi à visée professionnelle de Jean Vilar : le corpus primaire comprend sa correspondance littéraire avec les artistes, écrivains, personnalités politiques impliqués dans l'aventure du festival d'Avignon et du TNP et les notes de travail que constituent ses trois « Mémento » ; les journaux intimes de jeunesse, de deuil et de tournée, la correspondance de jeunesse avec sa femme et ses amis et l'autofiction *Chronique romanesque* y sont convoqués comme corpus complémentaire. La seconde partie est une édition critique du corpus primaire : une partie de la correspondance que je présente ici a été publiée par mes soins, sous une forme abrégée, à l'occasion de l'anniversaire de la naissance de Jean Vilar<sup>1</sup> ; quant aux trois « Mémento », les deux premiers ont déjà été publiés, mais de manière tronquée<sup>2</sup> (j'en reprends donc intégralement l'édition à nouveaux frais), et le troisième est inédit.

Constituée de quatre chapitres, la première partie obéit à une logique chrono-thématique. Après avoir retracé dans un premier chapitre l'histoire des fonds d'archives et des publications liées à l'homme de théâtre, pour discerner la manière dont la mémoire a pu influencer l'étude

---

<sup>1</sup> Violaine Vielmas, *Jean Vilar, une biographie épistolaire*, Arles, Actes Sud, 2023.

<sup>2</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*

de ses documents, nous étudierons les manuscrits en eux-mêmes dans le deuxième chapitre pour les replacer dans l'histoire d'une personnalité et observer, de sa jeunesse à ses responsabilités théâtrales, la continuité entre la vocation littéraire et la vocation théâtrale. Le troisième chapitre porte sur l'histoire et les caractéristiques de l'épistolier, le quatrième, sur celles du diariste. L'empan chronologique de ces deux pratiques est similaire – des premières éditions du festival à la fin de sa vie – afin d'observer si ses fonctions de comédien chef de troupe et les habitudes liées à la représentation théâtrale et sociale influencent la pratique de l'écriture de soi. Notre intention relève ainsi du désir et de la tentative de tresser les « les trois lignes sinueuses » d'une vie humaine, considérant que son histoire s'écrit autant avec ses réalisations qu'avec ses représentations, avec ses rêves qu'avec ses regrets.

## **Première partie : L'œuvre inédite de Jean Vilar**

J'ai créé un théâtre par rapport à la société de 1951 à 1963. C'est-à-dire : j'ai tenté de la comprendre, d'analyser ses erreurs ou ses crimes, de répondre à certains de ses appels, notamment ceux des classes pauvres. J'étais régisseur, acteur, directeur. Je n'étais pas auteur. C'est à travers l'œuvre écrite des autres que j'ai entrepris, il faut le souligner nettement, cette tâche<sup>1</sup>.

Postuler, contre Jean Vilar, qu'il fut *aussi* un auteur ne va pas de soi. Si l'on réunit sur l'étagère d'une bibliothèque imaginaire les ouvrages écrits de sa main et publiés de son vivant, le peu de place qu'ils occupent est frappant : un recueil de textes sur le théâtre<sup>2</sup> et trois adaptations de pièces<sup>3</sup>. Complétons notre rayonnement par les livres dans lesquels il rédigea une préface, une introduction ou une présentation<sup>4</sup>, ainsi que les articles et les conférences publiés<sup>5</sup> : la collection s'étoffe légèrement. Ajoutons les inédits posthumes et nous découvrons que Jean Vilar avait également composé des pièces de théâtre<sup>6</sup>, entamé un travail autobiographique<sup>7</sup>, tenu un journal de bord<sup>8</sup> ainsi qu'une correspondance<sup>9</sup> artistique importante. Ces textes ont nourri, depuis le début des années 1980, de nombreuses publications, laissant présager d'autres territoires à parcourir : Vilar semble n'avoir jamais écrit son dernier mot.

---

<sup>1</sup> « Mémento III », 15 octobre 1970 (voir partie II).

<sup>2</sup> Jean Vilar, *De la tradition théâtrale* [1955], Paris, L'Arche, 1999.

<sup>3</sup> *Le Faiseur* d'Honoré de Balzac, Paris, L'Arche, Collection du Répertoire, 1957 ; *La Paix* d'Aristophane, Paris, L'Arche, Collection du Répertoire, L'Arche, 1961 ; *Le Dossier Oppenheimer*, texte de Jean Vilar d'après le montage scénique d'Hinar Kipphardt et les minutes de la Commission de sécurité de l'énergie atomique publiées par le Département des États-Unis d'Amérique, Genève, Gonthier, 1965.

<sup>4</sup> Préface ou avant-propos des ouvrages suivants : Lucien Arnaud, *Charles Dullin*, Paris, L'Arche, 1952, p. 9-10 ; Paul Claudel, *La Ville*, 2<sup>e</sup> version, Paris-Théâtre, 1956, p. 3 ; Paul-Louis Mignon, *Le Théâtre en URSS avec le TNP à Moscou et à Leningrad*, Paris, L'Arche, 1957, p. 7-8 ; Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, Paris, O. Perrin, 1958, p. 9-13 ; Anton Tchekhov, *La Cerisaie*, suivie de *La Mouette*, traduction de Genia Cannac et Georges Perros, Paris, Gallimard, 1963 ; Guy Leclerc, *Les Grandes aventures du théâtre*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1965, p. 7-8 ; Monique Chappelle, *Gérard Philipe : notre éternelle jeunesse*, Paris, R. Laffont, 1965 ; Jean Vilar (dir.), *Avignon, vingt ans de festival*, Avignon, Dédalus, 1966 ; Daniel Gelin, *Poèmes à dire*, Paris, Seghers, 1970, p. 5-8.

<sup>5</sup> « *La Tragédie du Roi Richard II* (Tableau de matériel scénique) », *Revue théâtrale*, n° 7, avril-mai 1948, p. 12-15 ; « Notes sur *Œdipe* d'André Gide », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 3, 1951 ; « Professionnels et amateurs », *Théâtre et collectivité*, André Villiers (dir.), Paris, Flammarion, 1953, p. 207-210, repris dans Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1975, p. 301-305 et « Du spectateur et du public », *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 343-349 ; « *Richard II* vu par Jean Vilar. Un rôle multiple et insaisissable », *Les Lettres françaises*, 19/11/1953 ; « *Ruy Blas*, notes pour les comédiens », *Théâtre Populaire*, n° 6, mars-avril 1954, p. 45-48 ; « Petites nouvelles », *Théâtre Populaire*, n° 20, septembre 1956, p. 17-30 ; « Je cherche un jeune poète violent », *Arts*, avril 1957, n° 613 repris dans *Le Théâtre, service public op. cit.*, p. 203-219 ; « L'Affaire Récamier », *Arts*, n° 748, novembre 1959, repris dans *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 414-418 ; « *Memorandum* », *Théâtre Populaire*, Paris, L'Arche, n° 40, 1960 ; « Un bébé important », *Les Cahiers de la télévision*, Éditions Julliard, n° 2, janvier-février 1963, p. 5-8, repris dans *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 82-85 ; « Vilar parle », *Arts*, décembre 1965, p. 4-5 repris dans *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 109-120 ; « Un lieu théâtral : Avignon », *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1966, p. 153-159 ; « La tragédie grecque et la tragédie moderne », *L'Héritage vivant de l'Antiquité grecque*, Paris, Mouton et C<sup>ie</sup>, 1967, p. 251-262 repris dans *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 97-108 ; « Théâtre et révolution », *Complexe*, n° 3, Anvers, 1968, p. 23-25, repris dans *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 528-533. S'y ajoutent les éditos et articles publiés par Vilar dans le journal du TNP, *Bref*.

<sup>6</sup> Jean Vilar, *Dans le plus beau pays du monde*, texte établi par Rodolphe Fouano, Paris, *L'avant-scène théâtre*, n° 1323-1324, mai 2012 ; Jean Vilar, *La Farce des jeunes filles à marier*, suivi de *Le Dormeur distrait* et *Il étouffe des perroquets*, *L'avant-scène théâtre*, n° 1342, mai 2013.

<sup>7</sup> Jean Vilar, *Chronique romanesque*, Paris, Grasset, 1971.

<sup>8</sup> Jean Vilar, *Mémento*, Paris, Gallimard, 1981.

<sup>9</sup> Violaine Viemas, *Jean Vilar, une biographie épistolaire*, Arles, Actes Sud, 2023.

La curiosité pour les manuscrits et l'espoir de découvrir des inédits guidèrent mes pas vers ses archives, notamment le fonds Jean Vilar, propriété de la Maison du même nom, mis en dépôt à la BnF. La découverte dépassa les intuitions : pousser la porte de la réserve, c'est se trouver face à plus de trente mètres linéaires de feuillets, de dossiers reliés, d'affiches colorées, de boîtes remplies de carnets, de cahiers, d'agendas, de bloc-notes, de lettres, de télégrammes, de notes de service, de rapports, d'ébauches de ballets, de romans, de pièces et d'essais sur le théâtre, ainsi que mille deux cents maquettes et mille six cents costumes. Vilar, polygraphe, a pratiqué tout au long de sa vie une écriture incessante et variée, dont il a conservé les traces avec le souci de l'archiviste et de l'autobiographe.

Lui concéder qu'il ne fut pas auteur – ni dramaturge, ni essayiste, ni romancier –, ne nous empêche pas d'affirmer qu'il fut écrivain. Son œuvre se définit moins par la notion de l'*opus* achevé (ce « résultat, produit d'une activité ou d'une action humaine matérielle ou morale<sup>1</sup> ») que par celle, évolutive, de l'*opera* (« travail, ensemble d'actions accomplies par quelqu'un en vue d'un résultat<sup>2</sup> ») : son œuvre est un processus, pour le dire avec Pierre-Marc de Biasi et Anne Herschberg Pierrot<sup>3</sup>. La saisir nécessite d'employer les outils de la critique génétique qui « se propose de relire les œuvres à la lumière de leurs manuscrits en déplaçant l'interrogation critique de l'auteur vers l'écrivain, de l'écrit vers l'écriture, de la structure vers les processus, du texte vers l'avant-texte, de l'œuvre vers sa genèse<sup>4</sup> ».

Ces milliers de feuillets épars, noircis par les réécritures et sédimentés au fil des ans, que révèlent-ils ? Une pratique et une éthique. L'écriture quotidienne ancre le travail de création dans le temps et témoigne d'une volonté de patrimonialisation qui dote peu à peu d'une mémoire l'institution naissante du TNP. S'y construit, en filigrane, une figure idéale de directeur de théâtre, luttant contre les aléas de santé, contre le caractère éphémère de la création théâtrale, et investi dans la société de son temps. L'œuvre manuscrite de Vilar donne une forme pérenne et matérielle au dévouement à une tâche. Elle enregistre un rapport au temps et au travail que nous explorerons au fil de cette étude.

Dans un brouillon de lettre non envoyée à son ami et collaborateur Paul Puaux<sup>5</sup>, rédigée quelques jours avant sa mort et trouvée sur sa table de travail à Sète, Vilar avait écrit qu'il lui laissait la responsabilité, « en cas de disparition », de rassembler tous les documents et de ne

---

<sup>1</sup> Le Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFI).

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> Pierre-Marc de Biasi et Anne Herschberg Pierrot (dir.), *L'œuvre comme processus*, Paris, CNRS éditions, 2017.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 7

<sup>5</sup> Paul Puaux est l'homme de confiance de Vilar, son binôme essentiel à Avignon. Instituteur, militant laïque et républicain de gauche, il est à l'origine des Rencontres internationales de la jeunesse et occupe *de facto* le poste d'administrateur du festival d'Avignon.

pas publier les écrits « très mauvais », ou d'en assurer « une correction » si « des idées justes [étaient] mal exprimées<sup>1</sup> ». L'administrateur du Festival d'Avignon et sa femme, Melly Puaux, obéirent aux volontés de Vilar et rassemblèrent, tout au long de leur vie, les documents et les manuscrits éparpillés dans des fonds divers. L'association qu'ils fondèrent récupéra et conserva les archives personnelles de l'homme de théâtre. Pourtant, la trouvaille récente de boîtes de manuscrits retirés du fonds révéla que plusieurs documents avaient été écartés, jugés mauvais, compromettants ou contradictoires avec l'idée que les responsables du fonds se faisaient d'une mémoire à conserver.

Une autre découverte allait justifier le recours aux outils de la génétique et la plongée nécessaire dans les archives pour saisir l'écriture de Jean Vilar. En 1981, le metteur en scène et éditeur Armand Delcampe fit paraître le journal<sup>2</sup> que Vilar avait tenu lors de la direction du TNP puis réécrivit à la fin de sa vie. L'édition ne comprend pas le dernier carnet, intitulé « Mémento III », qui couvre la période 1964-1970. Porteur d'un regard rétrospectif désabusé, il nuance l'image, développée dans le journal publié, d'un artiste « Saint-Sébastien » du théâtre populaire, sans cesse au travail, sous le feu permanent des critiques et non politisé. Sans lui, la publication du *Mémento* livre un portrait tronqué de l'artiste.

Chaque ouvrage publié à partir des documents du fonds Jean Vilar doit ainsi être replacé dans le contexte de sa parution. L'objectif n'est pas celui, naïf et présomptueux, de rétablir une vérité du manuscrit que l'imprimé aurait corrompue – la feuille d'archive n'est pas plus transparente que la page du livre ; mais celui, scientifique et modeste, d'observer la vie d'un fonds et d'historiciser ses éditions, ancrées dans les préoccupations idéologiques et esthétiques d'un moment, pour comprendre comment, en retour, celles-ci peuvent influencer la manière dont nous abordons et percevons l'œuvre de Vilar.

Après avoir étudié dans un premier chapitre cette dialectique de l'archive et de la mémoire, nous nous pencherons sur ses premiers écrits personnels, entièrement inédits, pour y observer la mise en place d'habitudes d'écriture et la formation d'une pensée auxquelles il restera fidèle toute sa carrière. Cette plongée dans ses journaux et lettres de jeunesse nous éclaire sur ses lectures, ses influences et la manière d'exprimer – pour lui et auprès d'autrui – sa vocation d'écrivain. Nous verrons ainsi que l'engagement dans le théâtre, dès le début des années 1940, ne signifie pas l'abandon de l'écriture mais qu'il existe, au contraire, une véritable continuité

---

<sup>1</sup> « Projet de lettre à Paul Puaux (non envoyée) à écrire au retour d'URSS » : lettre présente dans les boîtes de Melly Puaux, fonds Melly et Paul Puaux, récupéré par l'Association Jean Vilar en juin 2021.

<sup>2</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*

entre ces deux vocations. À partir de 1947, Vilar est désormais directeur de troupe et d'un festival : son positionnement dans le champ théâtral change et le temps consacré à l'écriture de fiction diminue. Le troisième chapitre se penchera sur les caractéristiques d'un Jean Vilar épistolier, étudiées grâce à la réalisation d'un corpus épistolaire de 328 lettres, pour la plupart inédites, qui documentent sa vie professionnelle pendant trente années. Le quatrième chapitre portera sur la tenue, de 1952 à sa mort, d'un journal personnel et professionnel, les deux dimensions s'entremêlant pour témoigner d'une vie consacrée à l'art.

# Chapitre 1. Histoire des fonds d'archives et des publications

## A) La constitution des fonds ou l'obsession de la mémoire d'une vie théâtrale

Zénon ! Cruel Zénon ! Zénon d'Élée !  
M'as-tu percé de cette flèche ailée  
Qui vibre, vole, et qui ne vole pas !<sup>1</sup>

Les écrits de Jean Vilar ont été étudiés en tant que sources pour documenter l'Histoire culturelle<sup>2</sup>, les sciences politiques<sup>3</sup> ou les études théâtrales<sup>4</sup>. Le développement de la critique génétique, qui s'intéresse aux traces d'un « texte en devenir » et à « la littérature comme un faire<sup>5</sup> », a rendu possible une réflexion sur l'écriture de Vilar, notamment parce qu'elle permet d'élargir les corpus littéraires grâce à la valorisation « de l'écriture sur l'écrit, [...] de l'opération sur l'*opus*, de la genèse sur la structure, de l'énonciation sur l'énoncé, de la force de la scription sur la forme de l'imprimé<sup>6</sup> ». En affranchissant le manuscrit d'une vision téléologique, qui ne le concevait qu'en fonction de l'imprimé, Vilar cessait de se voir défini comme un « écrivain contrarié<sup>7</sup> », dont l'œuvre se caractériserait par ce que Louis Montillet qualifia d'« impasse de l'écriture<sup>8</sup> ».

Comme la flèche du paradoxe de Zénon, en mouvement et immobile, qui n'atteint jamais sa cible, l'écriture de Vilar n'a pas abouti au livre publié malgré l'abondance des tentatives ; mais ses archives attestent une pratique graphomane, un souci de la conservation et la recherche d'une forme pour la transmission. Cette forme, complète et cohérente, Vilar ne l'a pas trouvée – ou n'en a pas eu le temps. La cartographie dispersée de ses archives trahit plutôt le

---

<sup>1</sup> Paul Valéry, *Œuvres*, tome 1, Le Livre de Poche, coll. « La Pochotèque », 2016, p. 677.

<sup>2</sup> Emmanuelle Loyer, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, Paris, PUF, 1997.

<sup>3</sup> Laurent Fleury, *Le TNP de Jean Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

<sup>4</sup> Philippa Wehle, *Le Théâtre populaire selon Jean Vilar*, Arles, Actes Sud, 1981.

<sup>5</sup> Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Dominique Budor, *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 8.

<sup>6</sup> Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994, p. 7.

<sup>7</sup> Rodolphe Fouano, « Jean Vilar, un écrivain contrarié ? », *Cahiers Théâtre/Archives* n° 1, Société d'histoire du théâtre, 2021.

<sup>8</sup> Thèse de doctorat d'État de Louis Montillet, « Jean Vilar, de la tradition théâtrale à l'utopie nécessaire : contribution à l'étude de la pensée de Vilar conduite à la lumière de ses textes », *Art et histoire de l'art*, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2014, p. 99-100. Disponible sur HAL (dernière consultation le 04/07/2024).

morcellement d'une identité que l'écriture ne parvient pas à unifier ; mais elle dévoile, dans le même temps, la permanence d'un geste et d'une volonté de « s'archiver soi-même<sup>1</sup> » par le tri, la copie, la sélection, le classement et le don.

Il convient donc, comme préalable à leur exploitation, de retracer l'histoire de ces fonds. Les documents archivés, par Vilar ou par une institution, se comprennent aussi en fonction de leur lieu de conservation, dans la mesure où la mise en archive « bouleverse des logiques documentaires pour en créer d'autres [et] affecte à chaque document des coordonnées dans des séries, des fonds, des lieux – autant d'éléments qui sont ensuite indissociables du document<sup>2</sup> ».

*1) Un premier don aux Archives de France : le « Fonds du Théâtre national populaire – Direction Jean Vilar »*

Un an après avoir démissionné de la direction du TNP, Jean Vilar écrivait dans son journal, le 22 octobre 1964 : « J'ai besoin de toutes les Archives, y compris celles que possèdent Jean Rouvet, par exemple, afin de bien étudier ce que nous n'avons pas fait ou pu faire, que nous aurions dû faire, et qu'il faudrait faire. [...] Séparé que je suis de l'ensemble absolu des documents, je ne puis continuer mon travail de plus de vingt ans<sup>3</sup>. » Un mois plus tard, il poursuivait : « Ai passé, ce matin, trois heures aux Archives. [...] Noter qu'à la date d'aujourd'hui, le classement va jusqu'à octobre 1961 seulement. Manquent 1962 et 1963, les archives [...] étant encore dispersées dans les services<sup>4</sup>. » En décembre, il s'inquiétait : « Beaucoup des archives essentielles des années 1951-1963 sont encore dans les bureaux de l'Administration. Et beaucoup de ces documents auraient été emportés par Rouvet<sup>5</sup>. » Après plusieurs mois de recherches, Vilar s'adressa enfin au directeur général des Archives de France, André Chamson, pour y déposer les archives du TNP produites sous sa direction, au titre de « témoignage de douze ans d'activités populaire et artistique<sup>6</sup> ». Il écrivit le même jour à Georges Wilson, son ancien collaborateur et successeur à la direction du TNP, une lettre justifiant sa démarche :

---

<sup>1</sup> Daniel Fabre, « L'écrivain archivé », *Société et représentations*, vol. 19, n° 1, 2005, p. 211-233.

<sup>2</sup> Cette précaution épistémologique doit à la présentation d'Étienne Anheim et Olivier Poncet dans « Fabrique des archives, fabrique de l'Histoire », *Revue de synthèse*, série 5, t. 125, Éditions ENS rue d'Ulm, 2004, p. 1-14.

<sup>3</sup> Jean Vilar, « Mémento III », 22 octobre 1964 (voir partie II).

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> Lettre du mardi 8 février 1966, de Jean Vilar à André Chamson, fonds Melly et Paul Puaux, *loc. cit.*

Comme je t'en ai fait part l'an dernier, c'est donc aux Archives de France que j'ai décidé de déposer tout document concernant le TNP sous ma direction, c'est-à-dire tout document fût-il d'apparence dérisoire appartenant à cette période qui va du 1<sup>er</sup> septembre 1951 au 1<sup>er</sup> septembre 1963. [...] Trois ans après l'annonce de mon départ – 22 février 1963 – n'est-ce pas là le seul moyen professionnel et en quelque sorte technique de dresser l'ensemble, le catalogue général de notre histoire<sup>1</sup> ?

Vilar avait une vision très nette de ce qui relevait de la documentation et des archives, en tant que résultats d'une activité unique<sup>2</sup>, qu'il transmettait chaque année aux Collections théâtrales de la bibliothèque de l'Arsenal<sup>3</sup>. Depuis le geste fondateur d'Auguste Rondel, banquier, polytechnicien et passionné des arts du spectacle qui fit don à l'État en 1920 d'une collection de près de quatre cent mille documents, les Collections théâtrales de l'Arsenal constituaient le cœur patrimonial des arts du spectacle ; elles furent rattachées en 1935 à la Bibliothèque nationale. André Veinstein, chargé par l'administrateur général Julien Cain d'actualiser et de valoriser ces collections, fit entrer, à la suite des archives de Gaston Baty en 1953, celles d'Edward Gordon Craig en 1957, de Louis Jouvet en 1961, de Jacques Copeau en 1963 et de Charles Dullin en 1968. En 1976, il créa avec Cécile Giteau le Département des Arts du Spectacle, désormais installé sur le site Richelieu de la BnF et comptant près de vingt kilomètres linéaires d'archives multi-supports. Ce n'est pourtant pas à l'Arsenal que Vilar déposa les archives administratives du TNP Cette décision relevait du choix de faire entrer l'expérience de ce jeune théâtre de « service public » dans l'Histoire.

Les archives de sa direction furent déposées le 10 mai 1966 aux Archives de France<sup>4</sup>. Elles occupaient 150 mètres linéaires et comptaient 687 articles<sup>5</sup>. Initialement considérées comme des archives privées, alors qu'elles émanaient d'une institution publique et nationale, elles reçurent la cote 295 AP. Les archives privées désignant « les documents produits ou reçus par des individus, des associations, des entreprises, des partis politiques, et par tout autre institution privée ou organisme non public »<sup>6</sup>, cette qualification paraît d'autant plus surprenante que les

---

<sup>1</sup> Fonds Georges Wilson, BnF – Arts du spectacle.

<sup>2</sup> Définition des archives suivant le *Code du Patrimoine*, art. L. 211-1 : « Les archives sont l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur lieu de conservation, leur forme et leur support, produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité. »

<sup>3</sup> Je remercie chaleureusement Mme Émeline Rotolo, responsable des fonds Musique et arts du spectacle aux Archives nationales pour cette explication donnée le 20 mai 2022. Ses remarques se trouvent confirmées par la lettre de Jean Rouvet à Jean Vilar, datée du 25 octobre 1968, disponible dans le fonds Melly et Paul Puaux, *loc. cit.*

<sup>4</sup> Cahier Archives/Théâtre, Joël Huthwohl, « La mémoire de Jean Vilar à travers les archives », p. 16.

<sup>5</sup> Après le reclassement et le reconditionnement opéré en 2011 par Magali Lacousse, conservateur en chef du patrimoine, le fonds compte désormais 791 articles. Cette augmentation ne s'explique pas par un nouveau versement, mais par « le choix de faire coïncider autant que possible une unité intellectuelle avec une unité matérielle, [...] à cause de cela, les Dimab anciennement utilisés ont été remplacés par des cartons plus petits et plus nombreux ». Magali Lacousse, « Le fonds du Théâtre national populaire, sous la direction de Jean Vilar », *La Gazette des archives*, n° 229, 2013, p. 43.

<sup>6</sup> Définition du *Dictionnaire de terminologie archivistique* établi par la Direction des Archives de France en 2002, consultable en ligne : <https://francearchives.fr/file/4f717e37a1befe4b17f58633cbe6bcf54f8199b4/dictionnaire-de-terminologie-archivistique.pdf> (dernière consultation le 05/09/2022)

archives d'autres théâtres nationaux parisiens – Comédie-Française exceptée – bénéficiaient du statut d'archives publiques et se voyaient classées dans la même série, AJ<sup>1</sup>. Ce n'est qu'en 2011 que le statut juridique du fonds fut modifié en « archives publiques » et leur cote rectifiée en 295 AJ.

Les archives publiques bénéficient d'une triple mission de collecte, de conservation et de valorisation par les services publics. Imprescriptibles et inaliénables, elles ne peuvent être légalement vendues. Le dépôt d'archives privées, en revanche, n'est pas systématique : il requiert une volonté personnelle et des négociations. Or, c'est bien une démarche privée d'intérêt collectif qu'entreprit Vilar en recherchant activement tous les documents du théâtre. Lorsqu'il écrivait avoir besoin d'assembler les archives pour « bien étudier ce que nous n'avons pas fait ou pu faire, que nous aurions dû faire et qu'il faudrait faire<sup>2</sup> », il employait le *nous* de l'institution et de la troupe plutôt que le *je* du directeur. L'inventaire confirme par ailleurs l'absence de documents personnels et se compose de trois parties liées au fonctionnement du théâtre : organisation, activité artistique et documentation<sup>3</sup>. S'y ajoutent un ensemble photographique, des *pressbooks* et de la documentation sur le TNP. Les archives sonores et filmiques, les costumes et les accessoires furent conservés à la fois par Vilar, pour le festival d'Avignon, et par le TNP, pour sa propre documentation. Elles seraient versées plus tard, dans d'autres fonds que celui des Archives nationales.

Plusieurs raisons expliquent cette qualification initiale contradictoire. D'une part, le TNP n'obtint qu'en 1968 le statut d'établissement public<sup>4</sup>. Sous Vilar, le régime administratif et financier du théâtre était celui d'une concession « accordée à titre personnel<sup>5</sup> ». Il était donc personnellement responsable de la gestion financière de l'entreprise : les bénéfices de fin de mandat lui revenaient, sa rémunération personnelle devait s'effectuer avec ceux-ci uniquement,

---

<sup>1</sup> Par exemple, le fonds de l'Opéra de Paris (Opéra-Comique compris du fait de la réunion des théâtres lyriques nationaux) est coté AJ/13 et celui du théâtre de l'Odéon AJ/55.

<sup>2</sup> « Mémento III », 22 octobre 1964 (voir partie II).

<sup>3</sup> Magali Lacousse, *loc. cit.*, p. 43. La description de chaque partie est la suivante : « L'organisation regroupe les bilans d'activité (1952-1961), la direction ([1923-1924], 1951-1963), l'administration (1951-1964), les régies (1952-1963), la comptabilité (1947-1964), le matériel (1948-1953), les questions juridiques (1939, 1951-1965), les bâtiments (1953-1963), la correspondance (1951-1965), la gestion du personnel (1946-1964) et le service médical (1951-1963). Les aspects artistiques regroupent le répertoire (1951-1966), la mise en scène (1951-1963), les représentations (1947-1963), les tournées (1951-1962), les concerts (1954-1964), les nuits, week-end et ballets (1954-1965), le festival d'Avignon (1951-1964), les galas (1950-1964) et les relations du TNP (1951-1964). La documentation rassemble la revue *Bref* (1957-1966), les photographies (1951-1963), l'iconographie (1951-1959), les calques (1951-1963), les *pressbook* (1951-1965), les coupures de presse (1953-1961), la documentation sur le théâtre (1927, 1957-1958), les pièces non jouées (s.d.) et les typons (s.d.). »

<sup>4</sup> Décret n° 68-906 du 21 octobre 1968 : « Article 1 : Il est institué auprès du ministre des Affaires Culturelles, sous le nom de Théâtre national populaire, un établissement public investi de la personnalité civile et de l'autonomie financière et chargé de la gestion artistique et financière des salles de spectacles du Palais de Chaillot. Cet établissement public est soumis aux règles applicables aux établissements publics à caractère industriel et commercial sous réserve des dispositions contraires du présent décret. »

<sup>5</sup> Article 2 du cahier des charges signé en 1951.

et les déficits ne pouvaient être invoqués pour demander une hausse de la subvention. Cette contradiction majeure, entre une mission de service public et l'absence d'assise juridique d'un théâtre national, dont le directeur seul existait aux yeux de l'État, se prolongeait dans le traitement de sa mémoire. Les années 1960 se distinguèrent par l'édification de théâtres nationaux et la constitution progressive d'un statut juridique spécifique qui ne concernait qu'une poignée d'établissements : les Archives nationales disposaient donc de peu d'expérience dans le traitement de leurs documents. La Mission des Archives de France auprès du Ministère de la Culture, créée en 1986, fut chargée de coordonner la collecte des archives du ministère et des établissements sous tutelle : ce travail conduisit à reconsidérer leurs archives comme publiques d'un point de vue juridique et administratif. La collecte et la valorisation de celles-ci devinrent systématiques.

D'autre part, l'évolution de la gestion des fonds des théâtres nationaux résulte de l'élaboration et de la publication de la circulaire AD 99-2 du 30 décembre 1999 sur le « traitement des archives des théâtres publics ». Le constat de la disparité des pratiques archivistiques – entre établissements, entre directions – et d'une forte déperdition de la mémoire, a suscité, selon Marion Denizot, une enquête sur les comportements des structures théâtrales publiques :

[...] le manque de place et de personnel, la difficulté à déterminer le statut juridique des archives personnelles des metteurs en scène et l'absence de mesures contraignantes mentionnées dans les contrats de décentralisation des centres dramatiques nationaux sont également mis en avant pour expliquer ce manque d'intérêt systématique<sup>1</sup>.

Intitulée *Mémoire des lieux de théâtre*, cette enquête fut dirigée par le Centre national du théâtre, la direction des Archives de France et le Comité d'Histoire du Ministère de la Culture. Il en résulta une circulaire visant à pallier la déshérence des fonds d'archives des théâtres de la décentralisation, le tournant des années 2000 coïncidant avec la disparition de grandes figures telles que Jean Dasté, Roger Planchon, Gabriel Monnet ou Hubert Gignoux.

Enfin, au TNP comme dans tout théâtre national, les directeurs sont des artistes qui reproduisent le modèle historique de la troupe<sup>2</sup>. Ils quittaient généralement leur poste en emportant l'ensemble de leurs archives. Celles-ci pouvaient être strictement artistiques ou liées à l'administration de l'établissement. La superposition des fonctions créatives, managériales et institutionnelles compliquait la distinction des documents produits par ces mêmes activités. Par ailleurs, la personnalisation de la fonction menaçait la constitution d'un fonds public et sa libre

---

<sup>1</sup> Marion Denizot, « L'engouement pour les archives du spectacle vivant », *Écrire l'histoire*, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 92.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 91.

consultation, les archives d'un théâtre subventionné pouvant devenir la propriété privée du directeur qui les emporte.

Quelles raisons poussèrent Vilar à déposer ses documents aux Archives de France ? D'abord, le besoin concret de libérer de la place pour la nouvelle administration du théâtre. Par ailleurs, le caractère national des Archives a pu contribuer à ce choix : leurs missions (création et diffusion d'un réseau national) rejoignent celles du TNP. Fondées en 1790 par la Révolution Française, dépendant depuis 1959 du Ministère des Affaires Culturelles, les Archives Nationales conféraient également une épaisseur temporelle et une reconnaissance symbolique aux documents d'une institution plus jeune et peinant à faire reconnaître sa légitimité aux yeux des tutelles. Pour l'ancien directeur, bénéficiaire d'une concession provisoire, personnage de passage sur scène comme dans les murs de Chaillot, ils constituaient les traces visibles et durables de son travail. Rappelons qu'en 1951, Jean Vilar et son équipe furent placés en quelques jours à la tête d'une institution sans formation administrative ni aide de l'État à ce sujet. Contrairement à la Comédie-Française qui bénéficiait d'une régie libre – l'État prenant en charge la responsabilité financière totale de la gestion –, le régime du TNP était celui de la concession. L'organisation mise en place releva d'abord de l'intuition et de la débrouillardise, avec leur lot de confusions économiques et fiscales. Les Archives de France ont pu, à l'inverse, représenter l'assurance d'une continuité et d'une prise en charge par des personnes de confiance. Sans doute Vilar fut-il rassuré par les mots d'André Chamson : « les Archives nationales, qui possèdent déjà de très intéressantes séries sur les théâtres parisiens, seront enrichies de ce nouvel apport qui permettra aux chercheurs de l'avenir de retracer l'histoire de cette institution dont vous avez fait un des grands théâtres de notre capitale<sup>1</sup>. »

Ces raisons pratiques, mémorielles et symboliques se doublent d'une volonté de vigilance qui caractérise autant les écrits de Vilar que leur conservation et qui relève d'une conception de l'archive<sup>2</sup> comme texte et pratique. Il avait déposé les documents du TNP au titre de « témoignage » de son activité. Quelques mois auparavant, le 26 juin 1965, il avait envoyé une lettre acerbe à Jean Ruaud, le nouvel administrateur qui avait décidé de présenter au Festival d'Avignon une exposition concernant « Le TNP de 1951 à 1965 ». Condamnant ce projet découvert tardivement, Vilar l'avertit : « J'ai trop souvent rappelé, à vous-même d'abord et, par précaution, à plusieurs de mes anciens collaborateurs désormais sous vos ordres, cette évidence : que toute chose qui témoigne de l'activité du Théâtre national populaire de

---

<sup>1</sup> Lettre n° 296, 17 février 1966 (voir partie II).

<sup>2</sup> Lorsque nous employons le mot *archive* au singulier, nous désignons, à la suite de Michel Foucault, Paul Ricœur ou Jacques Derrida, la notion plutôt que l'ensemble des articles ou documents matériels.

septembre 1951 à août 1963 ne peut être utilisée et moins encore exposée publiquement sans mon accord<sup>1</sup>. » Il y critiquait sa démarche avant de le mettre en garde :

L'activité du TNP, sous ma direction, n'a pas été limitée à l'espace-Chaillot. Il n'a pas été un théâtre d'exploitation strictement parisienne. Il me faut bien le rappeler, puisque l'oubli semble régner dans bien des mémoires. [...] Bref, et pour terminer, me voici donc contraint de vous exprimer ici mon désaccord. Par ailleurs, je crois bon d'informer de cet état de fait certains de mes anciens collaborateurs. Je ne pense pas qu'ils y verront autre chose que le souci de préserver et de faire respecter par qui que ce soit un certain travail qui nous fut commun. Ce passé n'a d'autres moyens de défense que ceux de la mémoire<sup>2</sup>.

Le registre judiciaire est mobilisé : les documents « témoignent » de l'activité de l'institution. Vilar leur confère l'autorité d'une preuve. L'archive ne sert pas seulement à enregistrer l'histoire d'un art éphémère mais à l'écrire, la délimiter et en surveiller les usages. Ses anciens collaborateurs et lui sont les gardiens d'un passé à « défendre » contre la déformation et l'oubli.

Dans *Mal d'archive*<sup>3</sup>, Jacques Derrida observe que l'étymologie grecque *arkhè* recouvre un sens ontologique qui réfère au commencement et à l'originel, un sens nomologique, renvoyant au commandement et, par extension, un sens topologique, puisque l'*arkheion* désigne la résidence des magistrats, les gardiens des documents. Le lieu de l'archive est celui de la consignation, qui désigne à la fois le dépôt et la preuve écrite. Cette double logique, mémorielle et judiciaire, s'observe dans le rapport qu'entretient Vilar avec ses documents – qu'ils relèvent de l'institutionnel, comme nous venons de le voir, ou du personnel, comme nous allons l'observer.

## 2) Le « Fonds Jean Vilar » de la Maison Jean Vilar

L'archipel des archives vilariennes abrite une autre île, vaste, de géographie différente, constituée notamment de manuscrits et de textes accumulés au fil de sa vie, et conservés chez lui jusqu'à sa mort : c'est le Fonds Jean Vilar, à Avignon.

### a- ORIGINES DU FONDS

Retracer les origines exactes du fonds Jean Vilar s'avère délicat, tant le rapport aux archives de ses différents collaborateurs fut contradictoire et leurs relations conflictuelles. Après le dépôt

---

<sup>1</sup> Lettre n° 288, 26 juin 1965 (voir partie II).

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.

aux Archives de France, Vilar poursuit son travail de mémoire par l'écriture du troisième carnet *Memento* et la collecte de ses archives, éparpillées entre les anciens collaborateurs, pour construire la mémoire d'une institution et en préparer la transmission. Aujourd'hui réunis à la Maison Jean Vilar, ses documents ont fait l'objet d'affrontements. Les traces de ces rivalités, écartées du fonds par Melly Puaux, furent révélées à sa disparition en 2021. Ancienne comédienne et secrétaire du Festival d'Avignon, proche du couple Vilar, elle avait pris en charge les archives personnelles et professionnelles de l'homme de théâtre et opéré un premier inventaire. Le carton de documents autographes découvert dans son appartement a désormais rejoint les archives de la Maison Jean Vilar pour inventaire et reclassement. On trouve parmi eux un dossier « Archives et Jean Rouvet », composé de notes, de brouillons de lettres et de lettres originales échangées entre Vilar, Rouvet et Paul Puaux. Véritable chronique de l'édification d'une mémoire, ces papiers permettent aujourd'hui de retracer avec plus de précision l'histoire du fonds.

En 1964, Vilar commençait son travail de collecte en vue du dépôt aux Archives de France. Jean Rouvet, administrateur du TNP de 1951 à 1959, entreprenait lui aussi un classement des documents emportés lors de sa démission. Hanté par le démon de l'archive<sup>1</sup>, il en possédait une collection importante, ayant mis en place, dès le début de son administration, un principe systématique : chaque papier, produit ou reçu par le théâtre, était copié, dactylographié si nécessaire, et classé dans de grandes chemises rouges. En 1965, Rouvet partit rejoindre Armand Delcampe à Louvain, en Belgique. Celui-ci travaillait à la création d'une école de théâtre qui mêlerait la pratique, avec l'Atelier Théâtre Jean Vilar, et l'enseignement, avec le Centre d'études théâtres de l'Université Catholique de Louvain. La tâche de Rouvet consistait à « asseoir la structure administrative de cette aventure<sup>2</sup> » et délivrer des cours d'administration culturelle. Une fois l'école établie, Rouvet s'installa en Belgique et y déménagea ses archives, dans lesquelles Delcampe se plongea :

Rouvet était arrivé avec d'innombrables archives parmi lesquelles je commence à fouiller, à lire. [...] J'avais affaire à un fonds aussi considérable qu'exceptionnel, rassemblé par un grand archiviste maniaque. Rouvet avait conservé les originaux, ne laissant circuler dans ses services que des copies<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> « Ma manie de l'archivage est bien connue », écrit-t-il dans la lettre n° 319, à Jean Vilar, le 4 décembre 1968. Un peu plus loin, il explique avoir également gardé « par une sorte de fétichisme, dont je ne rougis pas, ces coins de nappe papier sur lesquels vous aviez griffonné, ou des copies de vos notes du tableau de service (tout le monde pouvait les copier !!) ».

<sup>2</sup> « Le sens du public et le sens du sacré. Entretien avec Armand Delcampe », *Les Cahiers de la Maison Jean Vilar*, n° 86, Avignon, avril-juin 2003, p. 4-5.

<sup>3</sup> *Id.*

Ces archives, résultat de huit ans d'exercice au TNP, Rouvet y tenait à titre personnel et refusait de les transmettre à Vilar :

Je tiens beaucoup à en profiter jusque-là, à parfaire le tri et le classement ; depuis le TNP, je suis allé de déménagement en déménagement, de caisses en cartons, mais j'ai bon espoir maintenant de leur donner bientôt, avec infiniment de plaisir, un havre définitif [...]. Enfin, j'ai commencé depuis trois ans une « somme » dont le titre provisoire est « Les combats du TNP autour des années 52 ». [...] Je vous livre toutes ces choses, un peu personnelles, pour vous expliquer mon attachement – sûrement très sentimental – à ce qui me reste – hormis le souvenir – d'une très belle période de ma vie. Cette réunion de documents en double ou triple, qui ne lèse personne, que je me suis donné la peine de réunir, que j'ai transportés tant de fois : je veux en profiter, maintenant que ma vie s'oriente vers un plus grand calme. Il serait curieux, non, que pour les voir, pour les consulter, j'aie à passer par les guichets de ces archives ou bibliothèques si peu publiques<sup>1</sup> ?

Face à l'insistance de Vilar, il réitéra son refus provisoire, dans une lettre du 4 décembre 1968 :

Jean Vilar, ces « petites archives », dont vous ne faites que vous préoccuper, sont miennes [...]. Compte-tenu de nos « combats », des tracasseries qui m'avaient été faites personnellement (souvenez-vous des articles de *Combat*), j'ai jugé bon de me munir d'éléments de riposte : c'est ainsi que j'ai fait ajouter un double (ça ne lèse personne) pour toutes les lettres par moi rédigées<sup>2</sup>.

Un conflit de mémoire – et de légitimité à en disposer – se noue autour de ces documents. S'il se crispe à ce moment précis, à la fin de l'année 1968, c'est en réaction au dernier Festival d'Avignon, marqué par la contestation violente de Vilar et la remise en cause de la portée populaire de son entreprise. Préparer l'avenir, expliciter le passé : le sentiment de responsabilité et de loyauté à l'égard d'un travail collectif devenait prégnant chez l'ancien directeur.

Il est nécessaire (et tout Archiviste ou Conservateur le réclame ou le confirme) de centraliser en un lieu unique tous les témoignages d'une histoire. [...] Je suis le responsable à l'égard de la Collectivité passée et à venir de notre histoire. Rien ne me convaincra de ne pas fournir au présent (et de notre vivant), comme au futur, l'histoire vraie (même et surtout si j'ai paru douter de sa nécessité parfois), l'histoire vraie de cette tentative d'établir un théâtre populaire et assez désintéressé dans une société à intérêts et non populaire<sup>3</sup>.

Cette histoire, Vilar entreprit de l'écrire, non à partir de sa propre mémoire, mais de ses traces. Un dossier intitulé « Livre sur le TNP », également découvert en 2021, consigne la genèse de ce qu'il ne put jamais achever, et qui a conduit au recueil posthume, *Le Théâtre, service public*<sup>4</sup>. Dans un brouillon, il soulignait l'importance de donner corps à cette « histoire à multiples chemins<sup>5</sup> » : artistique, créative, administrative, nationale, politique et sociale. Les

---

<sup>1</sup> Lettre n° 317, 20 octobre 1968.

<sup>2</sup> Lettre n° 319, 4 décembre 1968. Rouvet souligne.

<sup>3</sup> Note préparatoire à l'ouverture d'une réunion sur la question des archives. Vilar souligne. Fonds Melly et Paul Puaux, *loc. cit.*

<sup>4</sup> Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, *op. cit.*

<sup>5</sup> *Id.*

documents seuls, « choisis et ordonnés<sup>1</sup> », devaient la composer : lui qui avait supprimé tout intermédiaire entre le public et le texte transposait cette exigence artistique en démarche mémorielle. Préférant un « comité de rédacteurs<sup>2</sup> » à la plume unique de l'archiviste ou du mémorialiste, il renouait avec la collectivité du TNP pour en écrire l'histoire. Mais de nombreux documents manquaient toujours, au premier rang desquels les correspondances. L'acharnement à retrouver et rassembler les lettres se lit dans l'inflation de notes adressées à Rouvet :

Il est difficilement admissible qu'un administrateur emporte un double de toute la correspondance par lui rédigée. Ce n'est pas une œuvre à lui personnelle. C'est une somme d'échanges, la correspondance appartenant strictement et uniquement à la Maison<sup>3</sup>.

Les lettres que vous écriviez au nom du TNP concernant les affaires en cours, les rapports du théâtre avec l'extérieur ou les rapports du théâtre avec tel ou tel membre de la compagnie appartiennent au TNP<sup>4</sup>.

Dans les lettres, à vous adressées, il y a de toute évidence des passages, voire la lettre entière, qui concernent l'activité du TNP. Sont-elles votre propriété ? Et ici, pourquoi pas de doubles pour le TNP<sup>5</sup> ?

L'ancien administrateur conserva ses archives, mais il collabora à l'élaboration de l'ouvrage. Les notes prises lors de réunions à ce sujet, entre 1970 et 1971, enregistrent la présence systématique des quatre hommes : Vilar, Puaux, Rouvet et Delcampe. Ce dernier semblait servir d'intermédiaire entre la Belgique et la France – les modalisateurs et le conditionnel invitent à saisir avec précaution son témoignage :

Lorsque Paul Puaux et moi-même rencontrons Jean Vilar, peu avant sa mort, j'ai déjà une bonne connaissance de ses manuscrits. À mon avis, Jean Vilar s'est dit qu'il allait enfin pouvoir regrouper toute cette histoire, rapprocher les archives de Rouvet de celles, moins nombreuses, qu'il possédait lui-même, et que je servirais de médiateur. [...] Pour Jean Rouvet, se défaire de ces archives représentait un véritable déchirement. Non qu'il fût contre, mais il aurait préféré plus tard, pas à ce moment-là. C'était aussi son histoire personnelle qui vivait dans ce fonds prodigieux. En étant l'outil du déplacement des archives de Louvain à Paris, et bientôt de Paris à Avignon, en accomplissant l'irréparable mais l'imparable, toute ma relation d'amitié avec Rouvet s'effondra<sup>6</sup>.

Le 25 mai 1971, trois jours avant le décès de Vilar, Rouvet lui écrivit une lettre qui ne lui parvint probablement jamais : il acceptait enfin de rapatrier ses archives à Paris.

Nous avons décidé de faire de mon studio à Paris le lieu parisien de notre travail. Je vais « monter » là tout ce que je possède sur le TNP (il faudra plusieurs voyages). Les rayonnages sont

---

<sup>1</sup> Fonds Melly et Paul Puaux, *loc. cit.*, notes de réunion, 24 mars 1971.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, note préparatoire à la réunion sur les archives.

<sup>4</sup> *Ibid.*, note griffonnée sur un bout de papier, non datée.

<sup>5</sup> *Ibid.*, note rédigée sur une feuille à petits carreaux, non datée.

<sup>6</sup> *Ibid.*, « Le sens du public et le sens du sacré »

déjà achetés. Bien sûr, vous pourrez venir voir, consulter, travailler éventuellement. Ce sera en place, je pense, le 15 juillet<sup>1</sup>.

La disparition soudaine de Vilar, l'éparpillement de ses archives entre Paris, Avignon et sa maison familiale de Sète, les conflits de propriété, la concurrence entre les collaborateurs et les désaccords mémoriels rendirent plus aiguë la nécessité de fonder une association pour centraliser les traces de sa vie et de son travail. Il bénéficierait, mort, de ce qu'il n'avait pu obtenir, vivant.

L'Association pour une Fondation Jean Vilar fut créée le 21 décembre 1971 par une vingtaine de collaborateurs réunis autour de Francis Raison<sup>2</sup> nommé président, et de Paul Puaux désigné secrétaire. Le 28 mai 1972, Puaux, Delcampe et Rouvet établirent un contrat moral, écrit, daté et signé, concernant l'avenir de l'association, les archives de Vilar et les publications qui en seraient issues. Le premier point ne se réalisa pas, malgré leur volonté : « 1- Nous sommes fermement décidés à donner la structure juridique de Fondation à toute l'action envisagée pour sauvegarder et prolonger le travail de Jean Vilar<sup>3</sup>. » Le statut de fondation aurait facilité la reconnaissance d'utilité publique d'une association servant l'intérêt général sous la tutelle de l'État, mais il leur manquait l'apport financier initial et privé, nécessaire à toute fondation. Le deuxième point recensait les versements prévus pour le fonds : « les archives du bureau de Jean Vilar remises par ses héritiers, les petites archives détenues jusqu'à ce jour par Jean Rouvet, [...] le matériel costumes, accessoires, maquettes, [...] tous autres dons, effectués par des particuliers ou des collectivités de documents, matériel etc.<sup>4</sup> » Sans lieu pour le moment, les archives seraient réunies à Paris, comme l'avait souhaité Rouvet : « Le studio du 85 bd Pasteur devient le lieu choisi pour le rassemblement des archives (hors celles déposées aux Archives de France) tout le temps nécessaire à la réalisation du Livre prévu ci-après (plusieurs années). [...] Le premier objectif, dans l'ordre des publications, est l'ouvrage (important) que nous appelons *Le Théâtre national populaire sous la direction de Jean Vilar*<sup>5</sup>. » Le livre publié se distinguerait du livre prévu, mais la volonté d'établir un monument présidait d'emblée à l'organisation des archives. Trois ans plus tard, Paul Puaux convainquit Henri Duffaut, le maire d'Avignon, d'acquiescer l'Hôtel de Crochans, futur siège de la Maison Jean Vilar. Les archives parisiennes, belges et sétoises allaient y trouver leur havre ; mais qui les conserverait ?

---

<sup>1</sup> Fonds Melly et Paul Puaux, *loc. cit.*, lettre de Jean Rouvet à Jean Vilar, le 25 mai 1971.

<sup>2</sup> Éditorial de Francis Raison, *Cahier de la Maison Jean Vilar*, Avignon, n° 1, janvier-mars 1982.

<sup>3</sup> Fonds Melly et Paul Puaux, *loc. cit.*

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> *Id.*

Vilar s'était lié d'amitié avec André Veinstein, le responsable des Collections théâtrales de l'Arsenal, depuis sa direction du TNP Celui-ci l'avait soutenu, à la fin des années 1960, dans sa tentative de rassembler les traces de son travail : « En bavardant archives, musée, etc., [Veinstein] m'a indiqué qu'il connaissait l'existence des archives de Rouvet et que, étant en bonnes relations avec lui, il tentait de le persuader de la nécessité de centraliser tous les documents. Il vient de recevoir (c'est encore confidentiel) celles de Dullin<sup>1</sup>. » En 1976, il créa le Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale (B.N.) avec Cécile Giteau, qui en fut la première directrice : les collections théâtrales gagnèrent en place et en autonomie. Leur ancrage parisien les éloignait cependant des archives de l'association avignonnaise, que Paul et Melly Piaux collectaient patiemment depuis six ans. Certes, ils étaient mus par la volonté et la ténacité des passionnés portés par un sentiment de responsabilité, mais ils n'étaient pas conservateurs. Ils décidèrent avec Jean Rouvet, favorable à la démarche de Veinstein<sup>2</sup>, de faire appel à la B.N. pour offrir légitimité et pérennité à ce fonds en construction. Le 22 décembre 1977, Henri Duffaut, maire d'Avignon, Georges Le Rider, administrateur général de la B.N., et Francis Raison, président de l'Association Jean Vilar, signèrent une convention trentenaire tripartite, garantissant le soutien logistique de la municipalité et le développement de l'antenne décentralisée de la B.N. par une équipe permanente. La Maison Jean Vilar, inaugurée à l'Hôtel de Crochans en 1979, symbolise cette convergence d'initiatives (privées, politiques, culturelles), d'échelles (municipale, nationale) et de pratiques (implantation parisienne, décentralisation). Elle possède le double statut d'association et de lieu : les locaux appartiennent à la municipalité, le fonds Jean Vilar à l'Association et la BnF<sup>3</sup> se charge du traitement et de la valorisation de celui-ci. Trois gardiens, pour une mémoire protéiforme.

#### b- DESCRIPTION DU FONDS

Coté 4 JV, le fonds Jean Vilar occupe vingt-neuf mètres linéaires et couvre la période de 1924 à 1994 (des documents de jeunesse aux éditions posthumes). Alimenté par des versements successifs depuis le dépôt initial de 1977, il comprend aujourd'hui des milliers de textes manuscrits, son bureau, une partie de sa bibliothèque, les costumes, les accessoires, les maquettes, les affiches, les oriflammes, les films du TNP et du Festival d'Avignon ainsi que les photographies d'Agnès Varda. La grande diversité des objets conservés accuse la volonté

---

<sup>1</sup> Fonds Melly et Paul Piaux, *loc. cit.*, lettre de Paul Piaux à Jean Vilar du 20 novembre 1968.

<sup>2</sup> Jean Rouvet écrivait à Vilar dans la lettre du 25 octobre 1968 : « Il est évident qu'à ma mort, tout cela ira rejoindre les documents officiels du TNP (que j'aimerais beaucoup mieux voir, quant à moi, à l'Arsenal qu'aux Archives de France). »

<sup>3</sup> La Bibliothèque nationale devient Bibliothèque nationale de France en 1994.

vilarienne de faire mémoire de tout<sup>1</sup> ; elle constitue par ailleurs « une des caractéristiques essentielles des collections théâtrales en même temps qu'un de leurs problèmes majeurs : leurs responsables se doivent d'être à la fois bibliothécaires, archivistes, documentalistes, muséographes, pour traiter et conserver les livres, les manuscrits, les archives, les coupures de presse, les documents photographiques, les films, les disques ou bandes sonores qui leur sont confiés<sup>2</sup>. » À Sète, le 29 novembre 1966, Vilar écrivait dans son *Mémento* :

Musée au théâtre. Il n'en existe pas en France. Transporter ici tous les costumes et accessoires significatifs ou beaux du TNP-JV. L'Athénée conserve les costumes du *Tartuffe* et *École des Femmes* de Jovet. Voir Arnaud et Barsacq en ce qui concerne L'Atelier Dullin. Pour Copeau, Antoine, Gémier : à qui s'adresser ? Mayenne ? Dasté ? Faire proposition à tel ou tel théâtre étranger : Piccolo Teatro, Théâtre Nation de Laurence Ollivier, Old Vic etc... Faire proposition à Barrault, à Planchon, à Bédart. Mais avec quel budget ? Le musée devrait être national<sup>3</sup>.

Cette réflexion témoigne de la préoccupation patrimoniale de l'ancien directeur et de l'indétermination juridique entourant ce qui relèverait de la propriété de l'artiste ou de l'État au sein d'une institution subventionnée à la fin des années 1960. Après avoir déposé, en tant que directeur, ses archives administratives aux Archives de France, ce fut en tant que metteur en scène que Vilar s'interrogea sur le devenir des traces et des objets de ses créations. Il chercha modèles et conseils parmi ses pairs – Jovet, Copeau, Dullin, Antoine, Gémier, Mayenne, Dasté, Barrault, Planchon et Bédart –, dont le point commun était d'occuper, ou d'avoir occupé, la fonction de chef de troupe. La superposition de leurs responsabilités créatives et institutionnelles les rendait, à ses yeux, responsables d'une mémoire à conserver et exposer ; mais, sans lieu ni protocole préétabli, il fallait recourir à l'initiative individuelle. L'Administration de tutelle avait omis d'établir un inventaire contradictoire lors de son départ du TNP pour repérer et nommer les acquisitions du théâtre, donc de l'État. Pressé par Georges Wilson qui avait besoin de place pour sa nouvelle administration, Vilar fit transférer des magasins de Chaillot à son appartement parisien les costumes, les accessoires, les éléments de décors et les maquettes peintes par ses collaborateurs – Mario Prassinis, Léon Gischia, Édouard Pignon, Jacques Noël, André Acquart ou Jacques Lagrange. Cette démarche personnelle explique la présence, dans le fonds Jean Vilar, d'objets de natures diverses.

Son obsession de l'exhaustivité mémorielle trouva son prolongement chez Melly Puaux, chargée de la constitution et du classement du fonds entre la mort de Vilar et la mise en dépôt

---

<sup>1</sup> Nous reprenons et détournons l'expression d'Antoine Vitez : « L'idée essentielle, c'est que l'acteur peut s'emparer de tout, qu'on peut faire théâtre de tout. » Entretien d'Antoine Vitez et d'Anne Ubersfeld, cité dans *Anne Ubersfeld, Antoine Vitez*, Paris, Nathan, 1998, coll. « 128 », p. 120.

<sup>2</sup> « Dix ans de documentation théâtrale dans le monde », *BBF*, n° 4, 1966, p. 143-156.

<sup>3</sup> « Mémento III », 29 septembre 1966 (voir partie II).

des archives à la Bibliothèque nationale<sup>1</sup>. Plusieurs listes et notes manuscrites témoignent d'un travail méticuleux de pré-inventaire et de collecte. Cependant, des cartons d'archives récupérés dans son appartement personnel, à la suite de son décès en 2021, dénotent un certain arbitraire : l'admiration a probablement motivé le retrait de documents jugés dissonants avec la mémoire à construire.

#### c- LE RECIT DES ARCHIVES

La consignation des archives, définie par Derrida comme « le fait de coordonner un seul corpus en un système ou une synchronie dans laquelle tous les éléments articulent l'unité d'une configuration idéale<sup>2</sup> », participe de l'élaboration d'un discours mémoriel qui commence dès le lieu de conservation. L'activité herméneutique, qui porte sur le document, observe également sa situation géographique, l'architecture du bâtiment qui l'abrite ou le protocole pour y accéder. Ainsi les archives de Vilar, scindées entre Paris et Avignon, l'administratif et l'artistique, matérialisent-elles la vie d'un homme à la fois responsable d'une institution et artiste, directeur de théâtre et directeur d'un festival.

Certes, l'ancrage avignonnais des archives personnelles résulte d'abord de critères pratiques : les membres fondateurs de l'Association y résidaient et les vastes salles du palais des Papes servirent longtemps de magasins pour entreposer les objets volumineux ; mais, décentralisé, implanté au cœur de la ville du Festival, le fonds associe Vilar à une histoire qui commencerait et terminerait par Avignon. L'éloignement de la capitale entretient, par ailleurs, une certaine confusion entre une initiative propre à Vilar – qui décida en 1947 de jouer en plein air dans la cour du palais des Papes – et une politique nationale – celle de la décentralisation théâtrale, menée à partir de la même année.

Le discours mémoriel s'observe également dans l'ordre de classement retenu pour articuler « l'unité d'une configuration idéale ». Lorsque la conservatrice Marie-Claude Billard<sup>3</sup> fut chargée du reconditionnement et du reclassement du fonds, entre 2006 et 2010, elle respecta l'ordre chronologique voulu par l'Association Jean Vilar, qui s'éloignait des préconisations habituelles de traitement des collections théâtrales, fondées sur l'approche thématique ou

---

<sup>1</sup> Dans une note datée du 18 janvier 1996 et conservée dans le fonds Melly et Paul Puaux, Andrée Vilar rappelait que « conformément aux vœux exprimés par mon mari Jean Vilar, tout traitement, classement ou transfert du fonds Jean Vilar [...] [doit être] précédé d'une vérification générale effectuée par Paul Puaux ou, à défaut, par Melly Puaux ou, à défaut, par Jacques Téphany ».

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 14.

<sup>3</sup> Conservatrice de la BnF à la Maison Jean Vilar, de 1986 à 2010. Marie-Claude Billard, « Deux inventaires pour le fonds Jean Vilar », *Les Cahiers Jean Vilar*, Avignon, Association Jean Vilar, n° 111, p. 62-64.

typologique. L'inventaire, premier contact avec les archives pour qui souhaite s'y plonger, en est le résultat. Reconstruire une chronologie grâce à ses traces, rendre significative l'exhaustivité des documents et périodiser des étapes de vie relèvent de la reconstruction biographique.

Quelle histoire l'inventaire des archives de Vilar raconte-t-il ? Celle d'un parcours téléologique, de la vocation théâtrale à sa réalisation triomphante. Ses mises en scène et ses rôles n'apparaissent que dans les sous-catégories. Nous reproduisons ci-dessous les huit sections retenues :

1. Éléments de biographie
2. Premières œuvres : 1936-1943
3. Premières expériences théâtrales : 1939-1943
4. Lancement d'une carrière : 1943-1951
5. Festival d'Avignon : 1947-1951
6. Direction du TNP : 1951-1963
7. Festival d'Avignon : 1964-1971
8. Autres réalisations : 1963-1971

La première partie réunit des documents sur la famille de Vilar, sa scolarité, ses amitiés et son service militaire. S'y trouvent notamment le « Carnet de la mort », journal de deuil tenu en 1939 après la perte de son frère cadet, des documents datant de son passage à l'École de Dullin et quelques photographies familiales. Première entorse à l'ordre chronologique du fonds, leur mise à l'écart dans une section indépendante opère une distinction entre une identité privée, peu fournie, et professionnelle, plus abondante. La mémoire conservée est bien celle d'un homme public au parcours jalonné par les attendus biographiques : le début d'une vocation, les premiers pas dans le milieu théâtral puis l'âge des responsabilités.

Les deux sections suivantes séparent les manuscrits (adaptations scéniques, pièces de théâtre, livrets de ballet, nouvelles et ébauches de roman) et les traces du travail théâtral. L'adjectif de l'intitulé « premières œuvres » valorise celles-ci en tant qu'étape initiatique, comme si l'écriture s'était arrêtée au seuil de sa carrière théâtrale. Pourtant, la tentative romanesque, sa vocation première, la précède et la prolonge. Ce n'est qu'à partir de la découverte du jeu à l'École de Dullin, en 1933, que la plume de Vilar s'oriente vers la scène. La réunion des écrits romanesques et dramatiques dans une même section, prélude à ses « premières expériences théâtrales », fabrique une succession artificielle au sein d'activités simultanées et complémentaires : Vilar n'a cessé, tout au long de sa vie, de reprendre certaines de ses « premières œuvres » et de les réécrire. L'impératif de l'archiviste, qui doit rendre lisibles et cohérentes les traces d'une carrière, tend ici à faire disparaître la synchronie des pratiques et à minimiser la place de l'écriture dans le parcours de Vilar.

La partie « lancement d'une carrière » s'étend de la création de la Compagnie des Sept à sa nomination à la direction du TNP Vilar, devenu comédien et metteur en scène, s'affranchit de la direction partagée de La Roulotte et fonde sa propre troupe en 1943. Ce geste d'autonomisation et de professionnalisation, centré sur son activité de metteur en scène et de chef de troupe, scelle son destin théâtral. Autre entorse à la chronologie, pour faciliter la lisibilité des archives, cette section chevauche la suivante, qui correspond aux cinq premières éditions du Festival d'Avignon, de 1947 à 1951. De même, la partie « Direction du TNP » englobe Chaillot et le Festival. Les spectacles créés ou présentés à Avignon sont intégrés à la liste générale des spectacles du TNP, qui condense, pendant douze ans, les activités de Vilar liées au théâtre comme à l'écriture. Les archives relevant des saisons 1951 à 1958 se trouvent dans le fonds Jean Rouvet, complémentaire au fonds Jean Vilar et conservé au même endroit. Vilar dirige le Festival jusqu'à sa mort : la dernière section correspond ainsi aux huit dernières éditions, de 1964 à 1971. La direction – d'une troupe, d'un théâtre, d'un festival – constitue donc le fil conducteur du classement chronologique.

#### d- LA MEMOIRE VISUELLE ET SONORE

Le souci archivistique ne se limite pas aux manuscrits produits par une institution : photographies, films, costumes, décors, conduites d'éclairages et peintures participent aussi d'une stratégie mémorielle. Jusqu'aux travaux de 1972, la salle de Chaillot ne dispose pas de magasins, lieux destinés au dépôt d'objets liés à la scène. Le TNP loue des locaux à l'extérieur du théâtre et stocke le reste, au mépris des règles de sécurité, dans les recoins du théâtre. Quelques mois après la mort de son mari, Andrée Vilar fit don à l'association d'un ensemble de peintures et costumes que l'ancien directeur avait rassemblés et fait entreposer à Avignon. Près de mille six cents maquettes et mille deux cents pièces, élaborées à partir de celles-ci, ainsi que les cahiers de régie des habilleuses rejoignent le futur fonds ; elles sont aujourd'hui conservées dans une centaine d'armoires métalliques au sous-sol de la Maison Jean Vilar.

La matière picturale, composée de croquis et de gouaches, reflète la collaboration du metteur en scène avec les peintres tels que Léon Gischia, Mario Prassinis, Jean Bazaine et Édouard Pignon. Traces du travail de préparation scénique, ces planches s'inscrivent également dans l'univers esthétique des artistes qui les conçoivent, au même titre que les affiches, les oriflammes et les cartes de vœux. C'est par exemple Picasso qui créa les cartes du TNP pour la dernière saison. La renommée de ces artistes nourrit celle du théâtre et réciproquement : pour le TNP, la grande diffusion des cartes et des affiches l'associe à des artistes dont l'aura excède

la sphère théâtrale ; pour les peintres, c'est l'occasion d'une visibilité accrue et d'un public plus large que celui des galeries et des musées. Peintures, affiches et cartes, dont la vocation est d'abord artistique et publicitaire, composent une mémoire visuelle, plus spectaculaire et spontanément lisible du travail de création scénique, qui participe de la construction d'un mythe et d'une histoire.

Les photographies s'insèrent aussi dans la construction d'une postérité. Agnès Varda, proche de la famille Vilar, avait l'habitude d'immortaliser de façon informelle la vie de la troupe avant de voir son rôle s'institutionnaliser et ses images servir d'archives. En 1951, le directeur emprunta l'idée du photographe de plateau au cinéma et lui proposa un travail permanent au TNP<sup>1</sup>, qu'elle exerça de 1951 à 1960. Le lancement du théâtre s'accompagna de la diffusion massive de ses tirages dans la presse, qui publia principalement ceux de Gérard Philipe, arrivé dans la troupe depuis peu et dont la renommée aidait à toucher un large public. Chaque image, rendue libre de droits par le théâtre, autorisait une appropriation à grande échelle et dans tous les formats, du timbre-poste aux couvertures de magazines. Rares étaient les photographes de théâtre dans les années 1950 ; seules quelques grandes agences pouvaient œuvrer pendant les couturières. Agnès Varda, en revanche, circulait où et quand bon lui semblait. Elle accédait aux répétitions, aux coulisses et aux moments de convivialité : les membres de la troupe apparaissaient ainsi dans leurs moments de gloire, en costume de scène, comme d'intimité, en salopette, espadrilles ou tenue de sport. À court terme, il s'agissait de faire la promotion et de garder un souvenir du travail de Vilar grâce aux prises de vue des décors, des placements, des maquillages, des objets, des gestes et des lumières. Restituer, par le cliché, le style et le jeu de la troupe inscrivait dans la durée à ce qui était voué à disparaître. Mais la photographie n'est pas plus spontanée ni plus transparente que la feuille manuscrite : « Mon rôle était de restituer le style de Vilar, son sens monumental de l'implantation dans l'espace, aussi important que sa direction des acteurs. J'ai pensé que, pour obtenir la fidélité à *l'esprit* de la mise en scène, il fallait en trahir la forme<sup>2</sup>. » Agnès Varda bénéficiait, pour chaque pièce, d'un temps de recreation sur scène ou en extérieur, afin d'ajuster au mieux l'angle de son appareil et la pose des comédiens. Cette recomposition devait se montrer fidèle à la mise en scène tout en « inventant des images qui symboliseraient chaque pièce<sup>3</sup> ». Parmi ces symboles, le plus fameux reste celui de Gérard Philipe, immortalisé en contre-plongée dans son habit du Prince

---

<sup>1</sup> Agathe Giraud, « Gérard Philipe dans les yeux d'Agnès Varda » dans A-Marie Petitjean, Violaine Houdart-Merot (dir.), *Gérard Philipe : le devenir mythe*, Paris, éditions Hermann, 2024, p. 43-57.

<sup>2</sup> *Id.* (citation extraite du film réalisé par Agnès Varda, en 2008, *Varda par Agnès*)

<sup>3</sup> *Id.*

de Hombourg, entouré de feuillages, dans les jardins d'Avignon et en plein soleil. Les mises en scène de Vilar et les inventions qu'elles inspirent à Varda nourrissent la mémoire visuelle du TNP, les images participant de l'élaboration puis de la fortification d'un mythe. D'abord conçues à des fins promotionnelles, diffusées dans la presse, les programmes et la « Collection du Répertoire », ce sont aussi des œuvres d'art, désormais exposées<sup>1</sup> en tant que telles et conservées à des fins historiques et archivistiques. Prendre en compte leur statut ambigu s'avère essentiel, tant le lieu de conservation – le fonds Jean Vilar – nourrit la confusion entre les démarches artistiques et documentaires. Trois types de photographies sont conservées dans le fonds<sup>2</sup> : les tirages d'époques conservés par Vilar et Rouvet (Varda étant rémunérée au tirage envoyé et non à la séance de photographie), les albums sous forme de planches-contact offerts par Varda à Vilar après son départ du TNP et les tirages d'exposition réalisés par la Maison Jean Vilar. Si le nombre de photographies n'est pas établi avec précision, dans la mesure où l'inventaire n'a pas encore été réalisé, l'iconographe du fonds, Adrian Blancard, estime que leur volume s'approche des quatre mille à Chaillot et deux mille au festival d'Avignon, sans compter celles prises avec son premier appareil argentique, un Leica.

Le fonds dispose également de bandes magnétiques 16 mm, matérielles et numérisées, des films tournés pendant les répétitions et des enregistrements sonores de représentations du TNP. Celles-ci ont notamment permis d'élaborer le site et les podcasts créés par la BnF et le CNRS : « Entendre le théâtre. Un voyage sonore dans le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle ». Ces archives étaient conservées par Pierre Saveron, régisseur éclairagiste. Il en fit don à l'Association au moment de sa création. Ses conduites d'éclairage se trouvent également dans le fonds.

### *3) Le « fonds Théâtre national de Chaillot (Théâtre national populaire) – 1951-1963, direction Jean Vilar » du Département des arts du spectacle*

Lorsqu'il quitta la direction du TNP en 1972, Georges Wilson décida de se tourner vers la B.N. pour déposer les archives de sa direction, dont certaines concernent la période de Vilar. Ce choix s'inscrivait dans la dynamique du début des années 1970, qui plaçait la bibliothèque au cœur du développement d'un patrimoine théâtral. Les membres de l'Association Jean Vilar ayant créé les conditions d'un rapprochement entre l'institution et les archives de l'homme de

---

<sup>1</sup> Ce fut notamment le cas lors de l'exposition « Je me souviens de Vilar en Avignon », chapelle Saint-Charles, Avignon, 2007.

<sup>2</sup> Je remercie Adrian Blancard, iconographe et spécialiste des fonds de la Maison Jean Vilar, pour ces explications (entretien du 04 décembre 2023).

théâtre, Wilson trouva cohérent de transmettre à la B.N. la collection importante de documents et d'objets qui allait constituer le fonds du Théâtre de Chaillot. Au fil des versements successifs, le fonds fut distingué en plusieurs sous-ensembles correspondant aux différentes directions : Firmin Gémier (1920-1933), Paul Abram (1938-1941), Pierre Aldebert (1941-1951), Jean Vilar (1951-1963), Georges Wilson (1963-1972), Jack Lang (1972-1974), André-Louis Périnetti (1974-1981) et Antoine Vitez (1981-1988).

Le sous-ensemble « Théâtre national populaire – direction Jean Vilar », coté COL-71, se compose de trente-quatre boîtes et occupe quatre mètres linéaires. Il doit son existence à Jacques Roulet, documentaliste du TNP, qui avait conservé après le départ de Vilar un nombre important de papiers jugés utiles à son propre travail et à des fins de documentation administrative ou artistique. La période couverte est principalement celle de la direction de Vilar, mais certains documents la débordent : quelques papiers personnels de Jean Vilar sont liés à ses activités antérieures, au sein de la compagnie des Sept, ou postérieures, relatifs au Festival d'Avignon après 1963. Le fonds se répartit en cinq sections : les « Généralités » regroupent les statuts, la documentation sur l'histoire du TNP et des dossiers de presse ; « l'Administration » comprend les rapports d'activités, la correspondance avec les tutelles et les documents sur le bâtiment et sa sonorisation ; les « Dossiers biographiques » des membres de la troupe rassemblent coupures de presse et photographies ; la « Programmation et les troupes accueillies au Palais de Chaillot » se compose de programmes et de documents liés aux tournées et aux publics ; enfin, les « Documents sonores », versés en même temps que les archives audiovisuelles de la direction de Georges Wilson, réunissent des captations de conférences et d'événements organisés pour les abonnés de *Bref*.

#### 4) *L'acquisition d'autographes*

Les chercheurs qui travaillent sur l'épistolaire, comme les archivistes chargés de la vie d'un fonds, observent attentivement les catalogues de marchands d'autographes qui réunissent les lettres d'artistes disséminées au moment de leur disparition pour les vendre aux enchères. Peu de lettres de Vilar s'y trouvent, tant il fut attentif à la conservation de ses documents. Cependant, en avril et novembre 2015, lors d'une vente de lettres autographes de la maison Ader-Nordman, à l'Hôtel Drouot de Paris, la BnF acheta sept lots de lettres et cartes de jeunesse de Vilar à Edmée Cazalis, comtesse de Roederer, et à son fils Jean Darquet. Écrites entre 1936 et 1952, elles apportent des informations sur sa jeunesse à Paris et ses premiers contacts avec le métier

d'acteur à l'Atelier de Charles Dullin. Cette correspondance, cotée AMn, complète le fonds Jean Vilar d'Avignon.

#### *5) Le versement complémentaire aux Archives de France*

Les Archives de France bénéficièrent d'un versement supplémentaire en 2017. Les travaux de la salle Gémier du Palais de Chaillot, en 2013, avaient suscité une réflexion autour d'un nouvel endroit de conservation d'archives au volume important. La direction du théâtre se tourna vers la Mission des archives du ministère de la Culture et de la Communication. Joël Huthwohl fut ainsi chargé, en 2016, de mettre en place une politique d'archivage<sup>1</sup>. Après le dépôt initial de Vilar, le théâtre était devenu un établissement public à caractère industriel et commercial (EPIC) par décret du 21 octobre 1968. Les archives produites et reçues par ces institutions bénéficient du statut d'archives publiques : l'établissement a la responsabilité de les gérer au quotidien tout en étant soumis au contrôle scientifique et technique de la Mission des archives du Ministère de la Culture, celles-ci constituant une partie du patrimoine national. Après la collecte opérée dans les différents services du théâtre, plus de dix-sept mètres linéaires furent versés en novembre 2017 dans un fonds complémentaire à ceux existant aux Archives nationales et à la BnF, coté 20170180. Il couvre la période 1941-1996 et contient principalement des documents administratifs concernant la période de Vilar et de Wilson, des archives artistiques de la direction de Vitez et des dossiers incomplets de spectacles sous les autres directions. Il comprend également trois registres comptables manuscrits de l'administrateur des galas, datant de 1959 à 1984.

#### *6) Les autres fonds conservés à la Maison Jean Vilar*

Les archives du spectacle prolongent parfois le caractère collectif du théâtre. Jean Vilar n'a pas incarné seul le TNP ni le Festival d'Avignon ; de même, ses archives ont été complétées par les dépôts successifs de ses collaborateurs, rendus matériellement possibles par le bâtiment de l'hôtel de Crochans, siège de la Maison Jean Vilar. La consultation et la valorisation de ces fonds complémentaires sont ainsi facilitées par leur proximité avec celui de l'artiste.

---

<sup>1</sup> Les explications suivantes sont issues de l'article de Justine Dilien, « Une mission d'archivage en quête de mémoire, deuxième étape », dans Sandrine Gill (dir.), *Chaillot, lieu de tous les arts*, Pierrefitte-sur-Seine, Publications des Archives nationales, 2020. Disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pan/2185>.

Le fonds Jean Rouvet est le premier à le rejoindre. En 1973, l'ancien administrateur fit don de ses documents à l'association. Lorsqu'elle acquit un lieu, en 1979, ils y furent transférés. En 2005, plusieurs années après la mort de Jean Rouvet, ses enfants décidèrent de remettre à la Maison Jean Vilar le reliquat de ses archives, qui couvrent désormais ses activités antérieures et postérieures au TNP. Occupant vingt-trois mètres linéaires, le fonds contient des documents concernant son métier d'instructeur d'art dramatique, d'administrateur du TNP, sa carrière au Conseil culturel et quelques éléments d'ordre privé. La manie d'archivage, que Rouvet admet lui-même, se double d'une rigueur et d'une maîtrise observables dès 1951 : il mit en place une façon nouvelle de gérer un théâtre en important les méthodes de travail acquises lors de son passage au Ministère de la Jeunesse et des Sports en tant qu'instructeur d'art dramatique. Toutes les innovations allaient dans le sens de l'établissement d'une relation privilégiée avec le public et d'une administration centralisée, qui ne déroge pas à deux évolutions sociales observables depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> : la féminisation massive des emplois de bureau et l'inflation de l'écrit. La sténodactylographie et les nouvelles technologies de copie ont fait émerger un nouveau régime de l'écrit lié au développement d'une économie plus tertiaire. Au TNP aussi, tout échange entre les services, toute demande et toute prise de décision se font par écrit : c'est l'heure du ruban, du carbone, du stencil, de l'Underwood puis de la Japy, fabrication Hermès (utilisées par les secrétaires du TNP), des fiches cartonnées, des formulaires et des sets pré-imprimés. Tout est reproduit et conservé par Rouvet. Plus de correspondances, de copies, de notes et de mémorandums, cela signifie plus de papiers qu'il convient de classer, d'archiver et d'être capable de réutiliser grâce à une rationalisation de l'espace et du mobilier, qu'on observe dans les lignes de comptes du budget. Remarquablement organisé, le fonds Jean Rouvet complète ainsi le fonds Jean Vilar.

La Maison Jean Vilar abrite par ailleurs une partie des archives de Gérard Philipe grâce aux dons de ses enfants, Anne-Marie et Olivier Philipe, qui partagèrent des lettres, des photographies, sa bibliothèque théâtrale et divers objets. Deux dépôts eurent lieu, en 1990 et en 2022. Son inventaire vient de se terminer, les notices seront prochainement disponibles dans le catalogue Archives et manuscrit de la BnF.

En 2018, les ayants-droits de Sonia Debeauvais déposèrent vingt-quatre boîtes de documents aux archives, contenant de précieuses ressources sur la politique et la pratique des relations au public du TNP. Secrétaire sténodactylographe de formation, Sonia Debeauvais avait rejoint

---

<sup>1</sup> Delphine Gardey, *La Dactylographe et l'Expéditionnaire. Une histoire des employés de bureau, 1890-1930*, Paris, Belin, 2002.

l'administration du théâtre en 1956, puis le Secrétariat général du festival d'Avignon en 1958. Elle y fut responsable de la mise en place des abonnements populaires, de la prospection et des relations avec les groupements, chargée du lien avec la jeunesse, militante, conférencière, programmatrice de débats et d'événements dans le cadre du journal *Bref*, qui servait d'intermédiaire entre le théâtre et le public. Après avoir aidé Pierre-Aimé Touchard à classer ses archives d'administrateur de la Comédie-Française en 1955, elle participa à la valorisation de celles de l'ancien directeur du TNP avant d'organiser méticuleusement les siennes. On y découvre notamment les nombreux rapports d'activité et les tableaux statistiques du théâtre recensant, au spectateur près, la fréquentation de chaque spectacle depuis le premier. Sténodactylographe de formation, elle prenait en note et rédigeait les comptes-rendus de chaque réunion des Rencontres d'Avignon, instaurées par Vilar en 1964 et à l'origine des politiques culturelles en France. Proche de l'homme de théâtre, c'est elle qui relisait et dactylographiait tous ses manuscrits, des conférences aux projets de livre. Une partie importante de la correspondance administrative et des notes internes échangées avec le directeur éclairent leurs rapports. Sonia Debeauvais a contribué à rendre matériellement possible et lisible la mémoire de l'institution en élaborant les documents de synthèse et un archivage systématique. Par ailleurs, sa connaissance intime du fonctionnement du théâtre et du festival, sa complicité et sa proximité avec l'artiste lui valurent d'être sollicitée chaque fois qu'un ouvrage s'écrivait, qu'une exposition se montait ou qu'un colloque se tenait. Il n'existe pas un ouvrage sur l'histoire du TNP ou du Festival d'Avignon, publié avant 2018, qui ne mentionne pas Sonia Debeauvais dans ses remerciements. Son fonds, en cours d'inventaire par la BnF, nourrit la réflexion sur la constitution d'un patrimoine sur les relations au public et la médiation culturelle.

Notons enfin que le fonds de l'actrice et chanteuse Germaine Montero fut déposé à la Maison Jean Vilar en 2017, mais il n'a pas encore fait l'objet d'inventaire.

### *7) Les derniers ajouts au fonds Jean Vilar*

Les cartons trouvés chez Melly Puaux en 2021 sont en cours d'inventaire. Ils contiennent des archives personnelles de l'artiste et administratives de la Maison Jean Vilar. Certains documents ont été écartés suivant la volonté de Vilar lui-même. Une liasse de feuillets manuscrits et dactylographiés, proposant une méditation sur l'histoire du Festival d'Avignon,

est par exemple annotée de sa main : « Ces 32 pages sont à brûler ou à refaire entièrement<sup>1</sup>. » Difficile de savoir si l'injonction s'adresse à lui-même ou aux futurs conservateurs de ses archives, qu'il avait désignés quelques semaines avant sa mort dans un brouillon de lettre.

Projet de lettre à Paul Puaux (non envoyée) à écrire au retour d'URSS. [...] Enfin, et toujours en cas de disparition, je veux que tu prennes la responsabilité de tout ce que j'ai pu écrire. Ces écrits, certains sont mauvais. D'autres, très mauvais et abrupts. [...] Je ne veux pas que l'on publie ce qui est mal écrit. Si des idées justes sont mal exprimées et que tu penses que cela doit être relu, que la correction est aisée, Jacques Téphany devrait t'aider à ce sujet<sup>2</sup>.

De l'absence de publication à la mise à l'écart du fonds, un pas est pourtant franchi. Nous ne pouvons qu'en inférer aujourd'hui les raisons ; elles rejoignent probablement celles qui présidèrent à la conservation des écrits en dépit des instructions de destruction de Vilar : l'admiration, l'affection, peut-être, et une idée de ce que doit être la mémoire d'un homme public. Une lettre de Jean Rouvet à Paul Puaux, datée du 17 septembre 1972, quelques mois après la mort de l'artiste, mentionne ces « raisons » mais ne nous aide pas à les éclaircir : « Je remettrai les “petites archives” où et à qui tu me diras, sous la promesse écrite que j'aurai ensuite accès à toutes archives (sauf, bien sûr, celles que tu auras définitivement neutralisées pour les raisons que tu m'as laissé entendre). »

De nombreux échanges ou brouillons présentant un Vilar en colère, ou en conflit avec des collaborateurs, ont été retirés du fond. On découvre entre autres des échanges rudes entre le directeur du TNP et son administrateur Jean Rouvet, le premier refusant à deux reprises la démission du second. S'y déploient aussi les étapes du conflit entre les deux hommes à propos des archives, un échange polémique avec Jean-Louis Barrault quant au débauchage d'une secrétaire du TNP, un projet de lettre autoritaire à Georges Wilson sur les conditions de sa succession, un échange froid avec Gérard Philipe à propos du ton rude employé par Vilar pour s'adresser à lui dans une note de service ou une lettre acrimonieuse, non envoyée, à Jean Deschamps<sup>3</sup> au sujet d'une mise en scène de *Dom Juan* à Sète en 1960. Le choix de retirer des archives les traces de conflits avec ses pairs efface les aspérités d'un caractère parfois rude et construit la mémoire consensuelle et lisible d'un Vilar combattif contre les adversaires du théâtre populaire et solidaire avec ses partisans.

Certaines pages de ses journaux de travail « Mémento » ont également été retirées des cahiers et conservées à l'écart, dans ces cartons. Là encore, il nous est difficile d'en comprendre la raison. On y apprend que Vilar aurait préféré commencer la première saison du TNP à

---

<sup>1</sup> Document intitulé « C'est un lieu de réflexion. Et de la réflexion la plus sûre. », fonds Melly et Paul Puaux, *loc. cit.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, brouillon de lettre à Paul Puaux, non datée.

<sup>3</sup> *Ibid.*, projet de lettre à Deschamps, non envoyée, août 1960.

Chaillot en février 1952, après le départ de l'ONU, mais que Jeanne Laurent l'a poussé à accepter la date de septembre 1951, craignant que les Finances ne suppriment la subvention accordée au théâtre après l'élection (qui porta le retour de la droite libérale au pouvoir). On découvre un paragraphe qui pourrait ne pas être porté à la gloire de Vilar : « Dans les rues de Paris, en ces semaines d'août, le soleil brillait. Juvet subitement disparu, c'est sans tristesse aucune qu'en compagnie de [Pierre-Aimé] Touchard et de Jeanne Laurent, nous allâmes à ses obsèques, à Saint-Sulpice d'abord, puis au cimetière Montmartre<sup>1</sup>. » Ailleurs, Vilar explique comment un « responsable politique ou administratif », après avoir « pissé » (le registre familial est rare sous sa plume) et laissé planer le suspense le temps de son soulagement, lui propose la Légion d'honneur comme seule réponse à son exposé sur les difficultés que représentent les tournées en banlieue parisienne, qui ne peuvent être la mission d'une seule équipe aux moyens limités. Aucun nom n'apparaît dans cette page mais les services de l'État n'en sortent pas valorisés.

On trouve également dans les cartons ses journaux de jeunesse, qu'il tient plus ou moins assidûment de ses quatorze à ses trente ans, entre 1926 et 1942, ses cahiers d'exercices poétiques quotidiens et des carnets monothématiques de ses lectures ou des cours auxquels il assiste lors de son arrivée à Paris. Les écrits de jeunesse livrent parfois des informations intimes, que les proches ont sans doute préféré écarter, mais qui ne parlent plus aux lecteurs d'aujourd'hui. Ils attestent néanmoins une vocation d'écrivain de longue date, d'abord éloignée de toute considération théâtrale. Ils nous livrent par ailleurs un éclairage précieux sur la formation intellectuelle et artistique d'un jeune homme « monté » de Sète à Paris au début des années 1930, sur laquelle nous reviendrons au chapitre suivant.

---

<sup>1</sup> Fonds Melly et Paul Puaux, *loc. cit.*, page du « Memento » découpée et numérotée « 54 ».

L'histoire tumultueuse et la topographie dispersée des archives de Jean Vilar illustrent des enjeux propres à leur conservation et, plus largement, l'évolution du traitement des archives du spectacle en France, que Marion Denizot décrit dans l'article « L'engouement pour les archives du spectacle vivant<sup>1</sup> ». Le souci de conjurer l'éphémère d'une création, d'une vie de troupe ou d'une direction pousse à conserver toutes les traces des conditions matérielles des représentations. Cette préoccupation trouve sa source dans un XIX<sup>e</sup> siècle collectionneur, fêru d'objets de la « vie d'artiste ». Elle se prolonge et se développe au XX<sup>e</sup> siècle sous la forme d'une « conscience archivistique<sup>2</sup> » accrue. Dès les années 1930, le rapprochement d'hommes de théâtre et d'érudits, collectionneurs et universitaires, aboutit à la création de la Société des historiens du théâtre puis à la Revue d'Histoire du théâtre en 1948, scellant le rapprochement entre la création et la recherche universitaire. Les dons successifs d'artistes à la Collection Auguste Rondel institutionnalisent une pratique de la conservation, renforcée par l'action d'André Veinstein, chargé des collections des arts du spectacle à l'Arsenal. Parallèlement, sous l'impulsion de l'historien et chartiste Charles Braibant, les Archives nationales (AN) et départementales (AD) se développent et se modernisent à travers la construction d'une unité de dépôt, inaugurée en 1957, et la création de services photographiques et de microfilms<sup>3</sup>. En 1958, André Veinstein ouvre les portes des archives de l'Arsenal aux acquisitions des « non-livres » : maquettes, décors, affiches, photographies, costumes, documents sonores... Dans le même temps, les collections théâtrales de la Bibliothèque nationale, transférées rue de Richelieu<sup>4</sup>, s'enrichissent des archives de Gordon Craig et des membres du Cartel. Ces fonds d'artistes renommés contribuèrent, d'une part, à légitimer ce lieu et sa pratique d'archivage systématique tout en créant, d'autre part, des effets de canonisation dans l'écriture de l'histoire du théâtre. Y prendre part, c'est inscrire sa carrière dans une histoire et lui offrir la possibilité d'une postérité. Ce principe de conservation monothématique autour d'un créateur engendre des effets de personnalisation et d'effacement du travail collectif qu'il convient aujourd'hui d'interroger par une attention portée à la « mise en scène de la mémoire<sup>5</sup> ». C'est ce que nous avons observé en commençant par retracer l'histoire des documents que nous allons étudier.

---

<sup>1</sup> Marion Denizot, « L'engouement pour les archives du spectacle vivant », *Écrire l'histoire*, n° 13-14, 2014, 88-101.

<sup>2</sup> Sophie Cœuré et Vincent Duclert, *Les archives*, Paris, La Découverte, 2011, p. 6.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 23-25.

<sup>4</sup> Sur l'histoire de la constitution d'un patrimoine des arts du spectacle en France, voir « Une centrale documentaire au service des praticiens du théâtre et de la recherche : d'Auguste Rondel à aujourd'hui » (Cécile Giteau), dans Jean-Marie Thomasseau, *Le théâtre au plus près*, PUB, 2005, p. 239-262.

<sup>5</sup> Léonor Delaunay, « À l'écoute de la boîte noire. Réflexions sur la composition des archives de théâtre, leurs mises en récits et leurs usages » dans Sophie Lucet, Bénédicte Boisson, Marion Denizot (dir.), *Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant*, PUR, 2021, p. 89.

Recréer l'unité d'une œuvre ou d'un parcours théâtral implique d'adapter les catégories, les lieux et les modes de conservation (rayonnages, meubles à plans, armoires aux dimensions aménagées) à la nature protéiforme des objets. Les archives de Vilar, dont l'origine fut émaillée de conflits et d'appropriations diverses, ne cessèrent d'être déménagées dans divers appartements privés avant de trouver leur place dans la Maison Jean Vilar. Leur diversité thématique et leur dispersion géographique matérialisent la vie professionnelle d'un homme aux responsabilités multiples, investi dans une troupe et partagé entre Paris, Sète et Avignon. À moindre échelle, les copies et transcriptions de centaines de feuillets, simultanément présents dans plusieurs fonds ou sous-dossiers, sont autant d'indices de manipulations par les archivistes, les collaborateurs ou Vilar lui-même, qui avait l'habitude d'annoter, de commenter ou de dater *a posteriori* ses documents. Ces pratiques, et la découverte tardive de documents mis à l'écart, engendrent des phénomènes de surgissement, de ramifications, de ressassements et d'oublis – autant d'arborescences de la mémoire, anticipées par l'auteur de *Chronique Romanesque*. Le roman s'ouvre en effet par la méditation d'un directeur de théâtre face au magasin d'accessoires. Que reste-t-il de la grandeur scénique d'objets entassés et couverts de poussières ? Rien, tant qu'ils ne sont pas intégrés au drame. La chaise n'est pas un trône, la peinture jaune d'une couronne n'évoque ni l'or ni le faste royal. Il en est de même pour les archives. Sans mise en ordre – sinon en récit –, les documents sont des résidus d'activités. Ni les costumes, ni les captations, ni les maquettes, ni les affiches ne furent au cœur du conflit entre Vilar et son administrateur contrairement aux lettres et aux écrits divers : ce furent toutes ces « petites archives<sup>1</sup> », chargées d'une valeur mémorielle, probatoire et affective, que l'un, comme l'autre, voulait assembler en un livre.

Du matériau brut au récit, il s'agit désormais de contextualiser les différentes publications par des tiers, d'en dégager les enjeux historiographiques, esthétiques et politiques, pour observer la façon dont s'est construite la mémoire de son œuvre en fonction des époques.

---

<sup>1</sup> Lettre de Jean Rouvet à Paul Puaux, le 14 novembre 1972, fonds Melly et Paul Puaux, *loc. cit.*

## B) Jean Vilar : archives, mémoire et histoire<sup>1</sup>

Un maigre billet, désormais incompréhensible, était resté là, insecte frêle, énigme bien vivante, inclassé, inclassable. [...] Il révélait aujourd'hui une autre vérité, celle que l'on tait. Ou que l'on cache. Sa présence minaudière accusait d'un seul coup le miroir déformant des archives. «J'interprète aussi, dit l'Archive»<sup>2</sup>.

La polysémie d'*interpréter*<sup>3</sup>, activant les sens explicatif, analytique et théâtral du verbe, condense les définitions de l'archive comme lieu de consignation, d'autorité et de représentation d'une personne, d'une œuvre ou d'une institution à travers les traces de ses activités. La construction d'un fonds théâtral, son classement, son histoire et son archéologie générales le rapprochent ainsi d'un lieu de « mémoire », défini par l'historien Pierre Nora comme « un cadre plus qu'un contenu, un enjeu toujours disponible, un ensemble de stratégies, un être-là, qui vaut moins par ce qu'il est, que par ce que l'on en fait<sup>4</sup> ». Le fonds Jean Vilar ne déroge pas à ce constat : ses archives et les publications posthumes ayant été prises en charge par ses collaborateurs, la mémoire immédiate, parfois affective, a pu conditionner la construction du fonds et orienter son exploitation. Dès sa disparition, l'artiste fit l'objet de discours et d'appropriations contradictoires. Bernard Dort, qui l'avait avec Roland Barthes<sup>5</sup> soutenu puis lâché, condamné puis oublié, revint sur ses positions à la mort du comédien :

Cette mort si brusque, si inattendue, [...] fige définitivement Vilar dans sa légende et dans la distance qui le séparait du théâtre tel qu'il se fait aujourd'hui. [...] Si, pour l'essentiel, le code des nouveaux usages de la représentation théâtrale établi par Vilar y demeure la règle, il s'est vidé de sa substance [...]. Tout le théâtre français parle encore de sa présence, mais celle-ci est comme brouillée, insaisissable : elle est partout et nulle part. [...] Restent, il est vrai, des textes : soit l'abondante masse des archives du TNP (espérons qu'un jour l'essentiel pourra en être publié – ce qui nous permettrait de comprendre de l'intérieur l'énorme travail de douze années fait par Vilar au TNP)<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Cette sous-partie reprend, pour les développer, les conclusions d'une communication donnée dans le cadre du colloque international « Raconter l'histoire du théâtre, comment et pourquoi », le 7 décembre 2022, intitulée « Jean Vilar : ce héros, ce ringard. Un mythe bi-face du théâtre populaire ».

<sup>2</sup> Jean Vilar, *Chronique Romanesque*, op. cit., p. 22-25.

<sup>3</sup> TLFi.

<sup>4</sup> Pierre Nora, *Entre mémoire et histoire, les lieux de mémoire. La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. VIII.

<sup>5</sup> Sur les relations entre Jean Vilar, Bernard Dort et Roland Barthes, voir Marco Consolini, *Théâtre Populaire, Théâtre Populaire, 1953-1964. Histoire d'une revue engagée*, trad. Karin Wackers-Espinosa, Caen, Éditions de l'IMEC, 1998.

<sup>6</sup> Bernard Dort, « La contradiction de Jean Vilar », dans *Théâtre en jeu. Essais de critique (1970-1978)*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 29-30.

Le théoricien distinguait entre un Vilar objet de mémoire et objet d'histoire. Son œuvre, loin de constituer une référence aux caractéristiques stables, considérée par Laurent Fleury comme « la matrice des politiques de la culture en France depuis 1945<sup>1</sup> », polarise un ensemble de représentations constamment actualisées en fonction des enjeux du présent. La reconnaissance d'une filiation vilarienne, inévitable pour tout artiste qui s'insère dans le champ du théâtre public, est un *topos*<sup>2</sup>.

Si la morale de Vilar et l'intégrité de son parcours constituent des références omniprésentes dans la sphère mémorielle, son œuvre est cependant restée longtemps absente des études théâtrales – comme si l'éthique avait fait écran à l'esthétique. L'historiographie vilarienne emprunte ainsi deux voies contradictoires, entre survalorisation commémorative et désaffection universitaire. Alors que les livres d'hommage se multiplient, les recherches sont plutôt rares après sa disparition.

Vilar est tantôt convoqué comme figure héroïque ou martyr du théâtre populaire, tantôt méprisé pour cette même raison lorsque l'on considère la dimension militante et la recherche artistique comme contradictoires. C'est ce décalage entre mémoire et histoire que nous nous proposons d'observer, de 1971 à 2021 – soit de sa mort au centenaire du TNP. Pour saisir la manière dont se construit, en fonction des contextes sociaux, politiques et historiques, la « légende » de Jean Vilar et la définition de son « œuvre », nous distinguons quatre périodes :

- la tentative inaboutie de composer un ouvrage rétrospectif,
- le temps des commentaires épiques à sa mort,
- l'inflation commémorative parallèle au désintérêt critique des années 1980 aux années 2010,
- le renouvellement récent de son approche dans le cadre des réflexions menées sur l'historiographie du théâtre et la patrimonialisation de ses archives.

### *1) Le livre inabouti*

Jean Vilar n'a jamais dissocié l'écriture de sa pratique du théâtre. La rencontre d'éditeurs a joué un rôle essentiel à sa reconnaissance : Paul Flamand lui ouvre les portes de l'association

---

<sup>1</sup> Laurent Fleury, *Le TNP de Jean Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, op. cit., p. 12.

<sup>2</sup> La référence – voire l'allégeance – à l'éthique vilarienne s'observent entre autres chez Roger Planchon, Christian Schiaretti, Stanislas Nordey, Jean Bellorini, Olivier Py ou encore Rodrigo Garcia, pour ne citer qu'eux.

Jeune France en tant qu'auteur dramatique en 1941 et Jean Paulhan son carnet d'adresses, pour soutenir la mise en scène de ses premières pièces au Théâtre de Poche. Auprès de Gaston Gallimard et des auteurs de la *NRF*, il rencontre Robert Voisin, le fondateur de L'Arche en 1949. Sa maison d'édition publiait de la poésie, de la psychanalyse et de la philosophie avant de s'orienter vers le théâtre. D'un commun accord avec Vilar, Voisin créa la « Collection du Répertoire » dès 1951 et proposa, au public uniquement, les textes des spectacles joués au TNP. La vente de ces ouvrages petit format, bon marché et accompagnés de photographies d'Agnès Varda, deux ans avant le Livre de Poche, se déroulait dans le hall du théâtre. À la fois souvenir d'une expérience passée et support d'éducation populaire, le livre prolonge la représentation et accompagne un ensemble de réformes destinées à démocratiser l'accès à la culture théâtrale et littéraire. Il concrétise une des formes de l'engagement envers le public, qui peut se constituer une bibliothèque à peu de frais.

Pour Vilar, le livre permet également de transmettre aux futurs artistes engagés dans le théâtre populaire une expérience. Le souci de la postérité utile apparaît rapidement sous sa plume :

22 décembre 1953 — Il faudrait que j'écrive une sorte de « Mémoire » qui indique les raisons valables de l'existence et de la permanence d'un théâtre populaire dans le monde actuel, fort non pas d'idées mais de nos résultats acquis. Le « Mémoire » indiquerait enfin, et surtout, les routes nouvelles à tracer, la confection de l'instrument ou sa révision (Chaillot ou toute autre salle), les conditions de travail et de recherches des techniciens et des comédiens<sup>1</sup>.

Signe de la réalisation de ce « Mémoire », l'entrée du journal disparaît dans la version destinée à la publication et se trouve intégrée à son épigraphe : « [...] MÉMOIRE de suggestion, voire de conseils, de rêveries et de regrets exprimés de bonne foi par le directeur d'un théâtre, toutes choses pouvant être fort utiles à celles et ceux qui se destinent par le moyen de l'Illusion à enseigner et à divertir leurs semblables<sup>2</sup>. » La transmission est essentielle pour comprendre le rapport de Vilar à son travail et ses documents : « 23 avril 1954 – [...] voilà la formule enfin trouvée et toute simple, ta vie devrait s'axer autour de ces deux mots : l'École et le Livre. Le livre : Histoire d'une expérience théâtrale contemporaine. » L'article indéfini « une » souligne que le projet ne s'appréhende pas sur le mode du monument mais du témoignage. La pensée théorique et pédagogique du comédien, être sensible et pragmatique, s'ancre dans le corps, le plateau et le temps. L'écriture reste indissociable de la pratique : Vilar réfléchit son art théâtral et sa mission populaire au fil de ses responsabilités et de ses créations.

---

<sup>1</sup> « Mémento I », fonds Jean Vilar, Association Jean Vilar/BnF, Avignon, 4-JV-98,1.

<sup>2</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 7.

L'ouvrage *De la tradition théâtrale*<sup>1</sup>, le seul publié de son vivant, affiche et revendique une pensée discontinue parce qu'ancrée dans les considérations pratiques, éloignée de toute ambition doctrinaire. C'est Robert Voisin, trésorier de l'association des Amis du théâtre populaire (ATP) et directeur de la revue *Théâtre Populaire*, qui l'édite. Son introduction, corrigée par Vilar<sup>2</sup>, présente ce recueil de textes rédigés entre 1944 et 1953 comme une « suite de réflexions formulées au gré de spectacles réels, chacune rappelant ce moment où l'ouvrier lève la tête de son ouvrage et s'interroge sur la justesse de sa technique et les fins de son métier<sup>3</sup>. » La posture revendiquée est celle du praticien, plus consensuelle que celle du directeur. Homme de gauche, animé par le projet d'un théâtre de service public, Vilar suscitait de fortes oppositions dans les milieux politico-culturels de la droite et avait dû faire face à un climat hostile, voire diffamatoire<sup>4</sup>, lors de ses premières années au TNP. Le titre du livre publié en 1955 indique le positionnement que le directeur entend occuper dans le champ théâtral en renouant avec différentes « traditions » : les grandes assemblées de plein air, les tréteaux médiévaux, le théâtre élisabéthain et le Siècle d'Or. Il s'inscrit dans une histoire canonisée et relègue en filigrane les attaques subies au rang de querelles secondaires et passagères. Chaque texte convoque l'idée de l'origine à travers la nécessité de « retrouver l'art naïf du spectacle<sup>5</sup> », d'éliminer « tous les moyens d'expression qui sont extérieurs aux lois pures et spartiates de la scène et [de] réduire le spectacle à l'expression du corps et de l'âme de l'acteur<sup>6</sup> » ou bien de « faire tout ce qu'il est possible pour restituer aux chefs-d'œuvre du passé une scène et un lieu à l'image de ceux où ils prirent naissance<sup>7</sup>. » De l'antiquité aux rénovations théâtrales des membres du Cartel, en passant par le théâtre russe ou japonais, il expose ses maîtres, ses inspirations et s'exprime toujours du point de vue d'un homme de planches – interprète ou régisseur.

Le choix de mêler des écrits récents et anciens – certains remontent à « trois ans avant le premier Festival d'Avignon et sept ans avant la nomination de Vilar au TNP<sup>8</sup> » – met en valeur un *continuum* moral et artistique entre les salles confidentielles, parisiennes et privées de ses débuts, et les vastes espaces subventionnés d'Avignon et de Chaillot. Vilar s'annote lui-même

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, *op. cit.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 7-8. Pour les corrections apportées par Vilar, consulter le site internet de l'IMEC : <https://www.imec-archives.com/archives/carnets-de-recherche/parmi-les-archives-des-editions-de-l-arche>

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>4</sup> Période baptisée par ses détracteurs comme ses adjuvants « la bataille de Chaillot ».

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 7.

et dessine en creux le portrait d'une démarche et d'une pratique incorruptibles. Non, la direction de Chaillot ne l'a pas « grisé », contrairement à ce que lui reproche Mauriac<sup>1</sup>. « Je me permets de rappeler que ces lignes ont été écrites plusieurs années avant Avignon et ma nomination au Théâtre national populaire<sup>2</sup> » indique-t-il à propos d'un paragraphe sur les obstacles à l'accueil du public populaire au théâtre en 1946. Cette constance le rendrait d'autant plus légitime d'occuper un poste à responsabilités qui lui permettrait enfin de réaliser son projet qu'il n'a jamais dérogé à son ambition de démocratisation.

S'ils se chargent *a posteriori* d'une dimension programmatique, ces écrits antérieurs à sa nomination nourrissent également une stratégie de sincérité en affichant la capacité d'un ouvrier de la scène à se remettre en question et se contredire. À propos de la notion d'« emploi », par exemple, il affirme en 1946 que le metteur en scène doit les fixer (« grand premier rôle, valet, soubrette, jeune premier, coquette<sup>3</sup>... ») et les mentionner dans le contrat d'engagement afin d'éviter les rivalités entre les comédiens. Mais il rectifie son opinion dans une note ultérieure : « Après trois ans de TNP et huit ans d'Avignon, je ne suis pas sûr que cette affirmation soit juste<sup>4</sup>. » De la note de bas de page ponctuelle à l'échelle du livre, Vilar montre qu'il dialogue avec Vilar et, plus largement, avec l'histoire du théâtre.

Le choix de textes brefs, aux époques et formats divers, articulé à la mise en place d'un *ethos* « ouvrier », crée l'image d'un praticien éloigné de toute position de surplomb, dont le discours, pragmatique plutôt que généralisant, est cohérent avec celui du régisseur qui s'efface au service des auteurs, des comédiens et du public.

Vilar anticipe par ailleurs la composition d'un livre sur le TNP bien avant son départ. Parmi ses nombreux cahiers entamés puis abandonnés, se trouve un « Mémento pour le livre TNP – 1960<sup>5</sup> ». Il s'agit d'une note d'intention sur les différentes parties que comporterait un tel ouvrage : « Il faudrait noter pour chaque année et en marge des œuvres choisies, des photos, des documents, des résultats, des bilans. Il faudrait aussi noter les déclarations de tel ou tel. » Il y est question des rapports entre théâtre et presse, de l'évolution de la troupe et, plus largement, du théâtre populaire. L'Histoire est un vecteur : le regard rétrospectif et synthétique sur ce qu'il a mis en place nourrit le projet, qui verra le jour quatre ans plus tard, des Rencontres d'Avignon – assises annuelles destinées à penser l'action culturelle et la place du théâtre dans la société.

---

<sup>1</sup> François Mauriac, « Un homme grisé », *Le Figaro*, 13 mai 1952.

<sup>2</sup> Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> Fonds Jean Vilar, Association Jean Vilar/BnF, Avignon, 4-JV-97,4.

Vilar y envisage également la possibilité du format dictionnaire<sup>1</sup> pour faciliter la transmission d'un travail complexe. Il entreprend de composer ce « Mémoire » qui mêlerait le récit et l'analyse d'une expérience de la direction. Son journal *Mémento* porte la trace des recherches et des tentatives de classement des archives dont il dispose pour documenter l'ouvrage. Il s'interroge en juin 1965 : « Et le livre TNP, texte et iconographie : éditions de Rocher-Monaco<sup>2</sup> ? » Puis en octobre : « Le signe sur le dos [*du livre*] devrait être un des signes des tailleurs de pierre du Palais. Idem pour le livre sur le TNP en ce qui concerne la couverture (donc, faire prendre photos)<sup>3</sup>. » En 1967, alors qu'il est parvenu à rassembler plusieurs archives manquantes, il note : « Ai confié à C[laude] Roy et Sonia [Debeauvais] des feuillets nombreux (« Textes pour un livre ») pour photocopies<sup>4</sup>. » L'inventaire du fonds Jean Vilar les a conservés dans une section du même nom : elle se compose de dossiers épais, mêlant à d'autres textes les brouillons et les différentes versions du roman *Chronique romanesque* et du journal *Mémento*. Une liste manuscrite recense les documents à utiliser pour la composition d'un tel livre : des lettres précises, la liste des groupements populaires abonnés au TNP en 1962, les articles (de sa main ou de critiques) à rassembler, la présentation des œuvres du répertoire et des textes personnels. Cette liste, lisible et claire, dans laquelle chaque écrit est daté et situé, prouve qu'il voulait être compris.

Sa mort prématurée l'a empêché de mener le projet à son terme. Mais peut-être Vilar songeait-il à d'autres mains que les siennes pour composer ce livre, qui n'aurait d'ailleurs pas été le premier publié sur lui de son vivant. Il avait déjà suivi – et parfois corrigé – la composition d'ouvrages tels que *Le TNP et nous*<sup>5</sup> de Marie-Thérèse Serrière, *Jean Vilar*<sup>6</sup> de Claude Roy ou *Le théâtre populaire selon Jean Vilar*<sup>7</sup> de Philippa Wehle, entrepris en 1969 avec son concours :

Jean Vilar n'a pas seulement inspiré cette étude, il l'a rendue personnellement possible car il m'encouragea chaudement à poursuivre mes recherches sur son travail et mit à ma disposition la totalité de ses archives personnelles et de sa bibliothèque. [...] Parmi les documents consultés se trouvaient un certain nombre d'articles, de textes, d'interviews et de réflexions personnelles que, sous le titre général de « Textes pour un livre », Vilar classait dans des dossiers [...]. Ces documents étaient fréquemment revus, révisés et améliorés par Vilar.

---

<sup>1</sup> Une lettre de Jean Rouvet et des notes de réunion l'indiquent. Par exemple : « [...] cette idée de dictionnaire que Vilar nous avait exposée avec quelque passion » (lettre de Rouvet à Puaux, datée du 10 septembre 1972, fonds Melly et Paul Puaux, *loc. cit.*)

<sup>2</sup> « Mémento 3 », 23 juin 1965 (voir partie II).

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> Marie-Thérèse Serrière, *Le TNP et nous*, Paris, éditions José Corti, 1959.

<sup>6</sup> Claude Roy, *Jean Vilar*, Paris, éditions Seghers, 1968. Un tapuscrit se trouve dans les archives de Sonia Debeauvais à la Maison Jean Vilar : on découvre que Vilar avait lui-même corrigé et annoté à la main la version proposée par Claude Roy.

<sup>7</sup> Philippa Wehle, *Le Théâtre populaire selon Jean Vilar*, *op. cit.*

L'introduction d'un regard extérieur le pousse à rendre accessibles ses documents par leur mise à disposition et leur explicitation écrite. La volonté de classer, sélectionner et agencer ses archives, dont sa bibliothèque, participe de la construction d'un autoportrait de l'artiste et de ses réalisations. Dans une note adressée à Philippa Wehle, il indique :

Les « Textes pour un livre » sont face au bureau, à droite de la cheminée [...]. Dans ce même coin, au-dessus des cinq coffrets à dos rouges, vous trouverez des choses intéressantes, je crois, dans les dossiers intitulés « Arts et Lettres » et « Ministère ». D'autre part, dans le coffret-boîte en carton « Lettres autographes », vous trouverez des lettres ou billets récents intéressants. Dans la grande pièce, près et derrière le piano, à gauche de la glace, vous trouverez six à huit coffrets qui contiennent 1/ des lettres autographes d'Adamov à W..., 2/ des lettres de mes camarades du TNP<sup>1</sup>.

Son geste est performatif, autant que généreux, par l'attention qu'il attire sur sa méthode de travail et certaines archives, qui bénéficient du crédit d'authenticité conféré aux manuscrits et aux inédits. Par l'intermédiaire de ce regard extérieur, il les ouvre sciemment au public et à la postérité. Cela lui permet de se consacrer à l'écriture, plus libre et personnelle, de *Chronique romanesque*, mais également de se prémunir contre des soupçons de partialité en confiant la réalisation d'une somme rétrospective à une tierce personne.

Une lettre ultérieure de Paul Puaux à Jean Rouvet rappelle cette volonté double de partage et de contrôle : « Il est évident que l'événement fondamental reste l'aventure du TNP que tu connais seul. Vilar m'a dit un jour : "Ni Rouvet, ni moi. À toi de prendre un congé pour travailler deux ans." J'ai refusé parce que je n'avais ni le "vécu", ni la compétence, ni la vocation. Tu dois être le maître d'œuvre [...]. Mais tu devras accepter de me trouver ça et là contre toi au nom du second Vilar qui souhaitait si fort que le travail soit réalisé de son vivant afin de commenter, voire de renier certains mots<sup>2</sup>. »

Malgré un contrat passé, à la mort de Vilar, entre les deux hommes et Armand Delcampe, inscrivant dès 1972 comme « premier objectif, dans l'ordre des publications, l'ouvrage important que nous appelons *Le Théâtre national populaire sous la direction de Jean Vilar*<sup>3</sup> », celui-ci ne vit pas le jour. Le premier ouvrage publié fut un recueil de textes sous la forme d'un dictionnaire de mots-clés<sup>4</sup>. Jean Rouvet commença par se désolidariser, déçu par la forme de l'ouvrage : « Je pense que l'on est en train de faire avec le sillage de Vilar ce que l'on a fait avec le souvenir de Gérard Philipe qui, par la grâce d'un émiettement hâtif et souvent intéressé, n'a jamais reçu son monument écrit<sup>5</sup>. » Il remit ensuite ses documents à l'Association, se

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>2</sup> Lettre non datée de Paul Puaux à Jean Rouvet, fonds Melly et Paul Puaux, *loc. cit.*

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> Melly Touzoul, Jacques Téphany, *Jean Vilar, mot pour mot*, Paris, Stock, 1972.

<sup>5</sup> Lettre du 10 septembre 1972, fonds Melly et Paul Puaux, *loc. cit.* Rouvet souligne.

retirant du projet : « Vous avez maintenant de moi, Melly et toi, tout ce qu'il vous faut : le “grand livre”, auquel j'ai rêvé tant et tant d'années, pour lequel j'ai sauvé depuis quatorze ans ces “petites archives” [...] ne se fera pas<sup>1</sup>. »

Le théâtre étant un art collaboratif, son histoire charrie des enjeux mémoriels d'autant plus sensibles qu'elle est d'abord prise en charge par des proches qui ont partagé l'aventure de Vilar et qui continuent parfois à le faire, tel Paul Puaux, lui succédant à la direction du festival d'Avignon. Un recueil important fut publié en 1975 par Armand Delcampe sous le titre *Le Théâtre, service public*<sup>2</sup>. Il réunit plusieurs textes que Vilar avait lui-même sélectionnés et corrigés pour son ouvrage en préparation.

## 2) *Le temps des commentaires épiques et lyriques*

Été 1971. L'ensemble de la presse française couvre la disparition de Vilar. Quelques semaines plus tard, son roman inachevé, *Chronique Romanesque*, est publié chez Grasset. Les premiers articles sont ceux de témoins qui les colorent de leurs souvenirs et de leur subjectivité. Son histoire commence donc par s'écrire avec l'encre de la nostalgie pour la fin d'un temps : celui des animateurs, balayé par celui des créateurs.

Les journaux reprennent les termes qui avaient servi à le qualifier pendant sa carrière. Ils développaient souvent la métaphore religieuse d'un nouveau « Pape » d'Avignon et l'image d'un médiateur entre les lieux (Paris et Avignon), les théâtres (des petites salles confidentielles à la Cour d'honneur ou au palais de Chaillot) et les héritages (entre le Cartel et Firmin Gémier). La « Bataille de Chaillot<sup>3</sup> », qui mobilisa le registre épique, avait fait couler beaucoup d'encre entre détracteurs et défenseurs. Vingt ans plus tard, sa nécrologie repose sur les mêmes procédés, la calomnie en moins : Vilar y est qualifié de « Juste<sup>4</sup> », de « dieu du théâtre<sup>5</sup> », de « mystique<sup>6</sup> » ou de « dernier grand animateur de ce temps-ci [...] », le dernier qui ait eu en lui assez de magnétisme pour galvaniser les masses, susciter la ferveur, provoquer le peuple et

---

<sup>1</sup> Lettre du 14 novembre 1972, fonds Melly et Paul Puaux, *loc. cit.* Rouvet souligne.

<sup>2</sup> Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, *op. cit.*

<sup>3</sup> Nom donné aux conflits qui opposèrent Jean Vilar à des personnalités médiatiques et politiques lors des premières années de direction du TNP, de 1951 à 1954.

<sup>4</sup> Le 30 mai 1971, jour de l'inhumation de Jean Vilar, Bertrand Poirot-Delpech publie un article dans *Le Monde* intitulé « Le Juste ». Sur sa nécrologie, voir Rodolphe Fouano, « À chacun son Vilar », *Les Cahiers Jean Vilar*, n° 112, Avignon, Association Jean Vilar, mars 2012, p. 5-23.

<sup>5</sup> Le 30 mai 1971, *La Croix* publie l'article « Jean Vilar vint... et le théâtre fut », *ibid.*, p. 13.

<sup>6</sup> L'édition du 30 mai 1971 de *France-Soir* dresse le portrait d'un Jean Vilar « passionné de son art jusqu'au mysticisme [...], un homme pour qui le théâtre était une foi et les spectateurs, des fidèles », *ibid.*, p. 14.

éveiller les dévouements<sup>1</sup>. » La plupart des articles occultent la politisation de sa direction au moment de la guerre d'Algérie et construisent un portrait plutôt consensuel. Les comptes-rendus de spectacles accordaient déjà peu de place aux implications politiques du répertoire<sup>2</sup>.

Toutes les nécrologies reposent sur un même élément de récit : c'est le festival de 1968 qui aurait tué Vilar en provoquant son premier infarctus<sup>3</sup>. L'événement s'y trouve réduit à la confrontation d'un homme seul face à une foule incarnant le surgissement brutal d'une génération théâtrale. Les photographies d'un Vilar fatigué, aux prises avec de jeunes contestataires, amplifient visuellement ce drame simplifié d'un artiste devenu anachronique, notamment parce qu'il n'avait pas pris part aux assises de Villeurbanne, première étape de professionnalisation des acteurs du théâtre public, et qu'il représentait le symbole d'une vision unanimiste et œcuménique de la culture. Les jeunes metteurs en scène à la tête d'institutions publiques revendiquaient, au contraire, une plus grande radicalité artistique et politique : la démocratisation de la culture, jugée trop normative, se voyait contestée pour son engagement politique trop faible. Ils entendaient se positionner dans le champ social en tant qu'artistes et intellectuels. Des critiques leur reprochèrent d'avoir oublié les missions civiques du théâtre populaire et la querelle se déploya dans les pages de journaux nationaux, tel *Le Monde*, qui se fit l'écho de ces batailles. Lorsqu'en 1972, le TNP est transféré à Villeurbanne et qu'il change de statut<sup>4</sup>, le chroniqueur Bertrand Poirot-Delpech vitupère : « Cette année restera une date de l'histoire du théâtre populaire : celle de sa mort. Car c'est bien cette année que s'est définitivement évanoui, un an après la disparition de son héros, Jean Vilar, le vieux rêve du Front Populaire et de la Résistance<sup>5</sup>. » Patrice Chéreau réplique par article interposé :

Tout le monde sait – sauf vous, semble-t-il – que l'expérience de Vilar ne peut plus être répétée. Tout le monde sait qu'au rêve humaniste de l'après-guerre a succédé un autre temps, une autre époque et que sur les balbutiements et les tentatives des années 60 est passé 1968 : alors, s'est ouverte une période radicalement différente, dont certains entrevoient avec peine ce qu'elle sera, mais dont tous savent que l'exercice du théâtre – entre autres – y sera radicalement changé, comme y seront différentes les mœurs, la vie, la politique<sup>6</sup>.

Il n'est pas seulement question d'art, de statut ou de Vilar. Les discours sur la crise du théâtre<sup>7</sup>, Pascal Goetschel l'a montré, dépassent rapidement le cadre artistique. Ils constituent

---

<sup>1</sup> Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 29 mai 1971, *ibid.*, p. 9.

<sup>2</sup> Didier Plassard, « “Régénérer l'homme est une tâche douloureuse” : Le TNP de Jean Vilar et la presse (1951-1963) », *Revue d'histoire du théâtre*, Paris, n° 198, juin 1998, p. 101-128.

<sup>3</sup> Rodolphe Fouano, « À chacun son Vilar », art. cit.

<sup>4</sup> Il passe de « théâtre national » à « centre dramatique national ».

<sup>5</sup> Bertrand Poirot-Delpech dans *Le Monde* du 27 mai 1972.

<sup>6</sup> Patrice Chéreau, « Comment faire du théâtre populaire en 1972 ? », *Le Monde*, 20 juillet 1972.

<sup>7</sup> Pascale Goetschel, *Une autre histoire du théâtre. Discours de crise et pratiques spectaculaires, France, XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, CNRS éditions, 2020.

un lieu commun, avec son lot d'expressions récurrentes comme les métaphores médicales des symptômes, des remèdes ou de l'agonie. La joute verbale, la phrase qui fait mouche et la polémique permettent d'acquérir et de défendre une place dans le champ théâtral. Les commentaires sur le « tournant<sup>1</sup> » de 1968 relèvent ainsi d'une critique sociale autant qu'artistique.

Présenter Vilar comme la victime de cette crise a contribué à renforcer l'image d'un artiste qui se définirait principalement par son projet civique et à simplifier son parcours en lui ôtant toute épaisseur historique. Les contradictions et les évolutions de sa carrière commencèrent par être écartées au profit de la lisibilité d'une trajectoire érigée en symbole moral.

### 3) Vilar, un « lieu de mémoire »

Le retour de la Gauche au pouvoir en 1981 donne à l'anniversaire de la mort de Vilar une résonance politique et mémorielle qui favorise une efflorescence éditoriale. Deux mois après son élection, François Mitterrand se rend le 10 juillet à Avignon, accompagné de Jack Lang et de cinq autres ministres. C'est la première fois qu'un président de la République se déplace au festival de puis sa création. Les dix ans de la disparition de son fondateur y sont célébrés par une exposition que l'homme politique inaugure. Ce contexte commémoratif pousse les éditions Gallimard à publier le *Mémento*, qu'elles détenaient depuis quelques années.

Plusieurs ouvrages biographiques ou d'hommage paraissent les années suivantes. Dans leur avant-propos, les auteurs commencent systématiquement par rendre hommage, à la première personne, à l'homme de théâtre. La démarche y est moins historique que mémorielle et se fonde sur une dialectique du souvenir et de l'archive. Le *Jean Vilar*<sup>2</sup> de Claude Roy est corrigé et réédité en 1987. La même année, Alfred Simon publie *Jean Vilar, qui êtes-vous*<sup>3</sup> et Laure Adler et Alain Veinstein dirigent *Avignon, 40 ans de festival*<sup>4</sup>. En 1991, Alfred Simon sort une biographie<sup>5</sup> en même temps que celle de Jean-Claude Bardot<sup>6</sup>. Éditrice de livres, l'Association Jean Vilar publie également plusieurs ressources à partir de ses archives : une somme rétrospective, *Jean Vilar par lui-même*<sup>7</sup>, un recueil de ses notes de services, *Du tableau de*

---

<sup>1</sup> Robert Abirached (dir.), *La décentralisation théâtrale. 1968, le tournant*, tome III, Arles, Actes Sud, 2005.

<sup>2</sup> Claude Roy, *Jean Vilar*, Paris, Calmann-Lévy, 1987.

<sup>3</sup> Alfred Simon, *Jean Vilar, qui êtes-vous ?*, Lyon, Éditions de La Manufacture, 1987.

<sup>4</sup> Laure Adler, Alain Veinstein, *Avignon, 40 ans de festival*, Paris, Hachette, 1987.

<sup>5</sup> Alfred Simon, *Jean Vilar*, Besançon, La Manufacture, 1991.

<sup>6</sup> Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar*, Paris, Armand Colin, 1991.

<sup>7</sup> *Jean Vilar par lui-même*, textes réunis par Melly Puaux, Frédérique Debril et Paul Puaux, Avignon, Association Jean Vilar, 1991.

*service au théâtre*<sup>1</sup>, l'ouvrage collectif *Jean Vilar* aux éditions de l'Herne, dirigé par Jacques Téphany, et *L'Aventure du théâtre populaire*<sup>2</sup>. En 1996, Jack Ralite publie *Complicités avec Jean Vilar et Antoine Vitez*<sup>3</sup>. En 2001, à l'occasion des trente ans de la disparition de l'homme de théâtre, paraissent *Notre Jean Vilar*<sup>4</sup> de Jacques Lorcey, le recueil de témoignages *Reconnaissance à Jean Vilar*<sup>5</sup> et l'ouvrage *Honneur à Vilar*<sup>6</sup> de Melly Puaux et Olivier Barrot. Ces nombreuses publications témoignent de la reconnaissance mémorielle dont jouit Vilar, d'autant qu'elles accompagnent, pour la plupart d'entre elles, des événements commémoratifs.

Du côté des ouvrages scientifiques et monographiques, ce sont principalement la sociologie et l'histoire qui se penchent sur son parcours, à quelques exceptions près. Dès 1971, le critique théâtral Guy Leclerc publie *Le TNP de Jean Vilar*<sup>7</sup>, à partir de sa thèse de doctorat en lettres et théâtre. *Le Théâtre populaire selon Jean Vilar*<sup>8</sup> paraît en 1981, pour les dix ans de sa mort, avant d'être réédité en 1991. Emmanuelle Loyer se penche sur le TNP comme objet d'histoire culturelle et sociale<sup>9</sup> et Philippe Poirrier se charge d'étudier l'importance des Rencontres d'Avignon<sup>10</sup> dans l'histoire des politiques culturelles en France. Le sociologue Emmanuel Ethis dirige l'ouvrage *Avignon, le public réinventé. Le festival sous le regard des sciences sociales*<sup>11</sup> et Laurent Fleury publie *Le TNP de Jean Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*<sup>12</sup>, à partir de sa thèse en Sciences politiques. En 2007, Emmanuelle Loyer et Antoine de Baecque font paraître une *Histoire du Festival d'Avignon*<sup>13</sup>. Seule une thèse<sup>14</sup> en études théâtrales se penche sur ses textes théoriques, écrits et oraux, pour étudier sa pensée du théâtre, et moins d'une dizaine de travaux lui consacrent une partie ou un chapitre dans cette discipline.

Il n'existe, en revanche, aucune publication monographique au sein des études littéraires et théâtrales. La prestigieuse collection « Metteurs en scène » d'Actes Sud, où figurent ses maîtres et ses contemporains Jacques Copeau, Firmin Gémier, Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty, Jean-Louis Barrault et Giorgio Strehler, ne lui consacre pas d'ouvrage. Ce sont

---

<sup>1</sup> *Du Tableau de service au théâtre, 1944-1967*, textes réunis par Melly Puaux, Cahiers Théâtre Louvain, n° 53, 1985.

<sup>2</sup> Melly Puaux, Paul Puaux, Claude Mossé, *L'Aventure du théâtre populaire*, Monaco, Editions du Rocher, 1996.

<sup>3</sup> Jack Ralite, *Complicités avec Jean Vilar et Antoine Vitez*, Paris, Éditions Tirésias, 1996.

<sup>4</sup> Jacques Lorcey, *Notre Jean Vilar*, Paris, Éditions Séguier, 2001

<sup>5</sup> *Reconnaissance à Jean Vilar : témoignages*, Avignon, Association Jean Vilar, 2001.

<sup>6</sup> *Honneur à Vilar*, textes et témoignages réunis par Melly Puaux et Olivier Barrot, Arles, Actes Sud, 2001.

<sup>7</sup> Guy Leclerc, *Le TNP de Jean Vilar*, Paris, Christian Bourgeois, 1971.

<sup>8</sup> Philippa Wehle, *Le théâtre populaire selon Jean Vilar*, *op. cit.*, 1997.

<sup>9</sup> Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar*, *op. cit.*, 1997.

<sup>10</sup> Philippe Poirrier (dir.), *La Naissance des politiques culturelles et les Rencontres d'Avignon*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 1997.

<sup>11</sup> Emmanuel Ethis (dir.), *Avignon, le public réinventé. Le festival sous le regard des sciences sociales*, La Documentation Française, 2002.

<sup>12</sup> Laurent Fleury, *Le TNP de Jean Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, *op. cit.*

<sup>13</sup> Antoine de Baecque, Emmanuelle Loyer, *Histoire du Festival d'Avignon*, Gallimard, Paris, 2007.

<sup>14</sup> Thèse de Louis Montillet, *loc. cit.*

les *Cahiers Jean Vilar*, édités par l'Association entre 1982 et 2011, qui prennent en charge les actualités commémoratives et scientifiques qui lui sont liées. Des articles et des contributions lui sont néanmoins consacrés dans des ouvrages et des revues scientifiques, parmi lesquels, « La contradiction de Jean Vilar » de Bernard Dort dans *Travail Théâtral*<sup>1</sup>, « Peuple et héros populaires sur la scène du Théâtre national populaire de Jean Vilar » de Cécile Falcon dans *Théâtre populaire et représentation du peuple*<sup>2</sup> ou « Vilar et le théâtre d'histoire » d'Anne Ubersfeld<sup>3</sup>. Ses rapports avec l'État sont étudiés dans les ouvrages dirigés par Robert Abirached<sup>4</sup>. Marco Consolini analyse l'évolution de ses relations avec la revue *Théâtre populaire*<sup>5</sup>. Didier Plassard observe la manière dont la presse traite le TNP comme phénomène artistique et social<sup>6</sup>. Enfin, Marie-Ange Rauch<sup>7</sup> se penche sur la question du théâtre français en 1968 et consacre une partie à la vingt-deuxième édition du festival d'Avignon.

Pendant une trentaine d'années, les dimensions historiques et sociales de l'œuvre vilarienne ont prévalu sur l'étude de son esthétique. Plusieurs raisons expliquent cette désaffection universitaire pour son travail de mise en scène et d'interprétation.

L'autonomisation des études théâtrales par rapport aux départements de littérature, au cours des décennies 1960-1970, favorisa l'importance des brechtiens et d'une sémiologie marxisée en leur sein<sup>8</sup>. Parmi les enseignants-chercheurs, certains occupaient parfois des fonctions de conseillers auprès de metteurs en scène ou au sein du ministère de la Culture, comme Bernard Dort ou Robert Abirached, consacrant ainsi de façon symbolique et matérielle les créateurs. Jean Vilar, qui avait alors cessé de mettre en scène et qui considérait cette activité sous l'angle de la régie, plus que la création, ne constituait pas un objet d'étude novateur.

Parallèlement, des revues d'études comme *Travail Théâtral* s'orientaient vers des modèles révélant la force créative et politique d'un théâtre, souvent « hors les murs », qui subvertissait les circuits officiels de distribution et se fondait sur la construction de formes sociales alternatives – pratiques, elles aussi, éloignées de celles de Jean Vilar.

---

<sup>1</sup> Bernard Dort, « La contradiction de Jean Vilar », *Travail théâtral*, n° 5, 1971, p. 89-99. Article repris dans *Théâtre en jeu : essais de critique 1970-1978*, Paris, Seuil, 1979, p. 29-41.

<sup>2</sup> Cécile Falcon, « Peuple et héros populaires sur la scène du Théâtre national populaire de Jean Vilar » dans Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentation du peuple*, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 121-132. Sa mise en scène de *Richard II* de Shakespeare est également étudiée dans Cécile Falcon, « L'illusion et les tentations de la création : Jean Vilar et *La Tragédie du Roi Richard II* du premier festival d'Avignon au TNP », Pascale Drouet (dir.), *Shakespeare au XX<sup>e</sup> siècle, mises en scène, mises en perspective de King Richard II*, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 19-37.

<sup>3</sup> Anne Ubersfeld, « Vilar et le Théâtre d'histoire », *Romantisme*, n° 102, 1998, p. 17-25.

<sup>4</sup> Robert Abirached, *La Décentralisation théâtrale*, Arles, Actes Sud, 1992-1995, 4 volumes.

<sup>5</sup> Marco Consolini, « *Théâtre populaire* », 1953-1964 : *histoire d'une revue engagée*, op. cit.

<sup>6</sup> Didier Plassard, « "Réjouir l'homme est une tâche douloureuse" : le TNP de Jean Vilar et la presse », art. cit.

<sup>7</sup> Marie-Ange Rauch, « Le projet de Jean Vilar », dans *Le Théâtre en France en 1968*, Paris, Editions de l'Amandier, 2008, p. 358-402.

<sup>8</sup> Catherine Brun, Jeanyves Guérin, Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Genèses des études théâtrales en France (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> s.)*, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 7-24.

Par ailleurs, la figure du directeur de théâtre fut longtemps frappée d'un faible intérêt scientifique. Assimilé à cette fonction, Jean Vilar n'échappait donc pas à ce constat, mis en évidence par Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon<sup>1</sup>. Il n'avait pas non plus signé la « Déclaration de Villeurbanne » du 28 mai 1968, qui affirmait le pouvoir aux créateurs face aux administrateurs et dénonçait l'échec des politiques de démocratisation en pointant l'existence d'un « non-public<sup>2</sup> ».

Au cours des années 1970, une conception plus technocratique des politiques de la culture se développait, éloignée de l'idéal de démocratisation et fondée sur la résolution de « problèmes » ou la prise en compte des spécificités culturelles des minorités. Cet idéal était rapidement tombé sous le coup du constat sociologique de la reproduction sociale des pratiques culturelles. La double naissance, concomitante en France, d'une administration et de la sociologie de la culture, peut expliquer pour Laurent Fleury<sup>3</sup> que leurs discours se soient mutuellement renforcés : l'analyse sociologique des obstacles à la démocratisation, malgré l'intervention de l'État, a nourri un propos plus idéologique que scientifique d'invalidation du projet et justifié son abandon politique. Si l'on admet l'idée d'un clivage indépassable entre création et démocratisation de la culture, l'œuvre de Vilar se définit, en effet, comme une utopie peu porteuse de modernité dans une société qui ne réunirait plus les conditions sociales, culturelles et esthétiques favorables à la réalisation du théâtre populaire.

Le progressif recentrement du théâtre institutionnel autour de critères d'innovation esthétique et de singularité artistique a peu à peu rendu la figure de l'animateur et la fonction sociale du théâtre secondaires<sup>4</sup>. En témoigne la plasticité de Vilar, d'« icône » du théâtre populaire à référence surannée, entre 1981 et 2011.

#### 4) *Un renouveau scientifique*

---

<sup>1</sup> Pascale Goetschel, Jean-Claude Yon, *Directeurs de théâtre, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.

<sup>2</sup> Marie-Ange Rauch, « La déclaration de Villeurbanne », dans Geneviève Poujol (dir.), *Éducation populaire : le tournant des années 70*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 129-142.

<sup>3</sup> Laurent Fleury, *Le TNP de Jean Vilar, op. cit.*, p. 13-16.

<sup>4</sup> Sur l'histoire de cette évolution : Marjorie Glas, *Quand l'art chasse le populaire. Socio-histoire du théâtre public en France depuis 1945*, Marseille, Agone, 2023.

Le début des années 2000 consacre, en France, la convergence des études génétiques et théâtrales. L'ouvrage collectif *Genèses théâtrales*<sup>1</sup> en retrace l'histoire et scelle la mise en œuvre d'une communauté scientifique face à de nouveaux chantiers, parmi lesquels la patrimonialisation du théâtre, en tant que processus créatif et qu'institution. La superposition des fonctions créatives, managériales et institutionnelles des directeurs de théâtres publics, étudiée par Marion Denizot<sup>2</sup>, avait longtemps compliqué la distinction des documents produits par ces activités et créé un obstacle à leur exploitation. Pour lutter contre la déshérence ou la personnalisation des fonds, l'enquête *Mémoire des lieux de théâtre*<sup>3</sup> déboucha sur de nouvelles pratiques de collecte et de conservation des archives des institutions publiques. À la suite de ces réflexions, une réévaluation juridique et matérielle du « fonds du TNP sous la direction de Jean Vilar » aux Archives de France fit apparaître qu'il devait être reclassé, passant du statut d'« archives privées » à celui d'« archives publiques ». Son achèvement et la publication d'un répertoire numérique détaillé devaient coïncider avec le Centenaire de Vilar, en 2012. Quelques années auparavant, de 2006 à 2011, le « fonds Jean Vilar » à Avignon avait lui aussi fait l'objet d'un reclassement par Marie-Claude Billard, conservatrice de la BnF à la Maison Jean Vilar, qui en publia l'inventaire en 2011.

Dans ce contexte de commémoration, de renouvellement épistémologique et de valorisation patrimoniale, le colloque international et pluridisciplinaire du Centenaire de l'artiste se chargea de réexaminer son parcours et son œuvre<sup>4</sup>. Sa vocation d'écrivain y fut mise au jour et documentée grâce à la publication de trois ouvrages : deux pièces de théâtre<sup>5</sup> et une partie de sa correspondance avec sa femme, Andrée Vilar<sup>6</sup>. La publication de textes inédits annonçait de nombreux chantiers littéraires, historiques, patrimoniaux, techniques et artistiques.

Lorsque Jean Bellorini prit la direction du TNP de Villeurbanne en 2020, son cahier des charges commandait la célébration du centenaire du théâtre, fondé le 11 novembre 1920 par Firmin Gémier. Mais confinements et couvre-feux repoussèrent l'événement. Deux anniversaires se télescopèrent l'année suivante : celui, repoussé, du TNP et celui du cinquantenaire de la mort de Jean Vilar. Plusieurs commémorations jalonnèrent cette période :

---

<sup>1</sup> Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Dominique Budor, *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS Éditions, 2010.

<sup>2</sup> Marion Denizot, « L'engouement pour les archives du spectacle vivant », art. cit.

<sup>3</sup> L'enquête aboutit à la circulaire du 17 décembre 1999, portant sur les dispositions légales en matière d'archives publiques et de dépôt légal des documents.

<sup>4</sup> Les actes du colloque sont publiés dans les *Cahiers Jean Vilar*, n° 121, avril-mai-juin, Avignon, Maison Jean Vilar, 2016.

<sup>5</sup> Jean Vilar, *Dans le plus beau pays du monde*, op. cit. et *La Farce des jeunes filles à marier*, suivi de *Le Dormeur distrait* et *Il étouffe des perroquets*, op. cit.

<sup>6</sup> *Vilar ou la ligne droite, correspondance inédite de Jean Vilar avec son épouse*, texte établi par Jacques Téphaney, *Cahiers Jean Vilar*, n° 112 et n° 113, Avignon, Association Jean Vilar, 2012.

une exposition photographique<sup>1</sup> à Avignon plongeait les spectateurs dans l'intimité d'une troupe, une autre<sup>2</sup> présentait les notes de services placardées par Vilar dans les couloirs du théâtre, tout en diffusant des archives sonores, une lecture performée des archives du jeune Vilar fut présentée par des comédiens et des étudiants dans le cadre du séminaire-atelier « Après la scène<sup>3</sup> » de la Sorbonne Nouvelle. Enfin, Jean Bellorini créa *Et d'autres que moi continueront peut-être mes songes*<sup>4</sup>, le spectacle-clôture du Centenaire du TNP avec la troupe éphémère, à partir de lettres inédites entre Vilar et les membres de la troupe.

Ces différentes approches mémorielles, artistiques et universitaires reposent sur un même geste : celui d'un retour aux archives « en sommeil<sup>5</sup> » afin d'élargir les sources permettant de mettre en récit ou en scène l'histoire du théâtre. Agendas, enregistrements sonores, archives épistolaires et carnets de travail permettent de renouer avec la dimension collaborative du théâtre en donnant à lire ou entendre d'autres voix que celle du metteur en scène chef de troupe.

---

<sup>1</sup> *Côté jardin, Jean Vilar et Avignon*, promenade photographique au jardin des Doms, à Avignon, créée par la Maison Jean Vilar en 2021.

<sup>2</sup> *Ce soir, oui tous les soirs. Jean Vilar – Notes de services, TNP 1951-1963*, créée par la Maison Jean Vilar en 2021.

<sup>3</sup> *Transmettre la passion, l'archive à voix haute – Jean Vilar*, lecture-performance sous la direction d'Aurélié Mouton-Rezzouk, Julia Gros de Gasquet et Catherine Treillhou-Balaudé, présentée le 11 juillet 2021 à la Chartreuse de Villeneuve-Lez-Avignon.

<sup>4</sup> Spectacle créé le 25 septembre 2021 au TNP de Villeurbanne.

<sup>5</sup> J'emprunte cette expression à Marion Denizot dans « L'histoire du théâtre au prisme de l'oubli », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 270, 2016, p. 9.

Après le héros, le ringard, l'oublié ou la référence incontournable, il ne s'agissait pas de déclarer que Vilar commençait enfin à être reconnu à sa juste valeur, mais plutôt d'observer les conditions pratiques, épistémologiques et artistiques de la réévaluation récente de son œuvre. Ce geste est aussi celui de l'historiographie théâtrale contemporaine, engagée dans un processus de disciplinarisation sous l'influence de l'histoire culturelle. La gestion des archives de Jean Vilar et les discours portés sur son parcours documentent les préoccupations d'une période autant que leur objet d'étude. Si la part d'inédits égale, voire dépasse, la part d'écrits publiés, c'est parce que les textes de Vilar ont longtemps nourri une approche commémorative et encyclopédique.

Ce sont les écrits achevés, à l'exception du roman autobiographique, et publiés dans des ouvrages collectifs ou des revues qui ont principalement nourri les différents projets éditoriaux, de sa disparition à son Centenaire. Or, Vilar pense et travaille une plume à la main. Ses archives répondent à la logique génétique d'un « interminable brouillon<sup>1</sup> » sur lequel nous allons désormais nous pencher.

---

<sup>1</sup> « Pour moi, pour moi seul qui sais, c'est cela la pièce d'Avignon. Cette confusion des sons, des choses et des êtres. Une sorte d'interminable brouillon où l'œuvre se recherche en empruntant à toutes les libertés du jour et de la nuit » dans Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, *op. cit.*, p. 455.

## Chapitre 2. Vocation littéraire et engagement théâtral : une continuité

Il y a une qualité de la littérature moderne qui mériterait d'être soulignée. J'appellerai cette qualité :  
obstination<sup>1</sup>.

Mettre au jour la dialectique de l'archive et de la mémoire, prendre en compte les exigences et les souvenirs teintés de nostalgie ou d'affection des témoins et des collaborateurs sans s'y assujettir, contextualiser les différents usages des sources : ces trois gestes méthodologiques tiennent lieu de précaution pour discerner la distance éthique et épistémologique appropriée entre les écrits de Vilar et les récits qu'ils nourrissent – ce que Martine Boyer-Weinmann nomme la juste « relation biographique<sup>2</sup> ». Vilar étant un artiste « polybiographié<sup>3</sup> », les différents récits de sa vie présentent des effets de contamination les uns sur les autres. Parmi eux, les thèmes de l'impasse de l'écriture ou de l'écrivain contrarié constituent des topoï selon lesquels la vocation théâtrale aurait rapidement détrôné une velléité littéraire vouée à l'échec.

Notre présupposé – étayé par la quantité, la variété et la continuité de ses écrits – nuance ce principe d'exclusion en postulant une cohérence profonde entre l'itinéraire théâtral et l'itinéraire d'écriture. D'abord, parce que celle-ci (se) nourrit (de) la création scénique : l'artiste travaille, lit, réfléchit et rêve crayon en main. Ensuite, parce qu'elle constitue sa vocation initiale, sa formation et ses premières socialisations artistiques avant de devenir l'instrument de sa pratique puis de sa mise en récit. Enfin, parce que Vilar est un polygraphe<sup>4</sup>, qui se livre à différentes pratiques – diaristique, épistolaire, narrative, dramatique et réflexive. D'une écriture *currente calamo* à la relecture en vue d'une publication, il convient donc d'en contextualiser les manifestations au cours de sa vie pour relativiser l'idée d'une trajectoire saisissable uniquement par le prisme de l'échec.

Dans ce chapitre, nous nous concentrerons sur les prémices de sa pratique littéraire et théâtrale, de 1926, lorsqu'il commence à tenir un journal personnel, à 1947, année du premier festival d'Avignon qui le consacre comme figure théâtrale publique. Au cours de cette période,

---

<sup>1</sup> Éric Benoit, *Obstinément la littérature*, Genève, Droz, 2018.

<sup>2</sup> Martine Boyer-Weinmann, *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, 2005.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>4</sup> Jean-Paul Dufiet, Elisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Polygraphies. Les frontières du littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

Vilar compose des poèmes, des pièces de théâtre, des adaptations, des romans, des notes réflexives et des journaux – personnels, de deuil et de tournée. L'étude chronologique, descriptive et contextuelle de ses manuscrits met au jour un tissage de pratiques et de réflexions, ainsi que l'élaboration d'une éthique et d'une esthétique identifiables et convergentes, de l'écriture à la scène. Elle permet également de suivre la manière dont il se définit au fil du temps dans l'intimité du journal ou la sociabilité de la correspondance. Ce chapitre suivra les différentes étapes de son parcours : l'initiation à l'écriture et la formulation d'une vocation dans le journal, l'affirmation de celle-ci auprès des autres dans la correspondance, la bifurcation théâtrale et la reconnaissance tardive de soi comme homme de théâtre.

## A) Les années de formation (1926-1936)

Les écrits de jeunesse de Vilar témoignent d'une mise en place précoce d'habitudes, de pratiques et de structuration de la pensée qu'il n'abandonnera pas malgré de futures responsabilités, parfois vécues sur le mode de la contradiction avec le temps et la solitude nécessaires à l'écriture. De ses années d'études à Sète aux premières responsabilités théâtrales à Paris, nous assistons à la formation d'une pensée enracinée dans la France des années 1930. Sa volonté de devenir écrivain s'affirme d'emblée dans le journal et ses modèles, d'abord scolaires puis éclectiques, reflètent la vie littéraire française. La montée des fascismes, la crise, le Front Populaire et la guerre affleurent dans ses écrits sans en être le véritable sujet. Le jeune Vilar n'est pourtant pas sourd au monde extérieur : il a une conscience aiguë, parfois douloureuse, de la fragilité de la vie et du temps qui passe. Comment faire avec la mort ? Pourquoi écrire ? Qui devenir ? L'écriture lui permet d'apprendre à se connaître et se comprendre, de s'adresser à celui qu'il espère devenir, de prendre régulièrement la mesure de son évolution et de garder une trace de celui qu'il fut, à chaque étape de sa vie.

Notre corpus se compose de quatre carnets<sup>1</sup>, manuscrits et inédits, tenus par Jean Vilar entre 1926 et 1942, un journal de deuil<sup>2</sup> (1939-1940) et un journal de tournée<sup>3</sup> (1941). Des extraits de lettres écrites à sa femme Andrée<sup>4</sup> le complètent, ainsi que la correspondance<sup>5</sup> entre Vilar et la famille Roederer-Darquet, de 1936 à 1942. Les manuscrits des œuvres romanesques et dramatiques qu'il compose, les cahiers d'études monothématiques et d'exercices poétiques sont également abordés mais ne font pas l'objet d'une étude stylistique approfondie en raison de leur caractère très inachevé.

Nous avons privilégié l'approche chronologique à l'étude générique pour observer les effets de concurrence ou de complémentarité entre les pratiques d'écriture au fil du temps et suivre la formation du jeune Sétois, éloigné de la vie littéraire et parisienne, à ses premières responsabilités théâtrales.

---

<sup>1</sup> Fonds Melly et Paul Puaux, *loc. cit.*

<sup>2</sup> « Carnet de la mort », fonds Jean Vilar, Association Jean Vilar/BnF, Avignon, 4-JV-3,2.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 4-JV-30,10.

<sup>4</sup> *Vilar ou la ligne droite, correspondance inédite de Jean Vilar avec son épouse*, texte établi par Jacques Téphany, *Cahiers Jean Vilar*, n° 112 et n° 113, Avignon, Association Jean Vilar, 2012.

<sup>5</sup> Correspondance de vingt-trois lettres de Jean Vilar à Edmée Cazalis, comtesse de Roederer, à son fils Jean Darquet et à sa fille, Simone Roederer, entre 1936 et 1942. Ces lettres ont été achetées par la BnF lors d'une vente ADER-Nordman à Paris le 26 novembre 2015. Inédites, elles ont été intégrées au fonds Jean Vilar de la Maison Jean Vilar et présentées par Lenka Bokova et Joël Huthwohl, qui les ont retranscrites.

## 1) S'initier à l'écriture par le journal

Vilar naît en 1912 dans la boutique de mercerie-bonneterie de ses parents, Étienne et Catherine Vilar, rue Gambetta, à Sète. Le magasin porte le nom de son grand-père, Côme Vilar. Tout au long de sa carrière, l'artiste se réclame<sup>1</sup> de ses années de formation au sein de la modeste entreprise, où il se familiarise avec la pratique quotidienne et solennelle du livre de comptes<sup>2</sup>. Les nombreuses listes, précises et minutieuses, des dépenses, des recettes, des billets, des tournées, des objets ou des costumes, dans son journal *Mémento* comme sa correspondance, rappellent cette obsession comptable. Il reçoit une éducation représentative du « modèle républicain<sup>3</sup> » qui s'impose au début du XX<sup>e</sup> siècle en France. L'école, la pratique musicale quotidienne et la promotion d'une culture humaniste et universelle en constituent le socle. Autodidacte, son père compense l'absence d'études par la lecture de classiques et d'ouvrages qu'il se procure sous la forme de livres et de fascicules populaires – probablement ceux des éditions Rouff et de la collection de « La Petite Bibliothèque populaire ». Le motif de la bibliothèque paternelle<sup>4</sup> dans laquelle Vilar pioche pour s'instruire parcourt ses écrits et sert à construire le portrait d'un artiste lecteur, formé aux classiques par le biais d'une entreprise populaire – comme le public pour lequel il travaille.

L'été de ses quatorze ans, en 1926, il ouvre un cahier d'écolier de cinquante pages, avec marge rouge et lignes bleues, et inscrit « Journal », en majuscules cursives, en haut de la première page. L'absence de mise en garde contre l'éventualité d'un lecteur intrusif suggère une pratique initiée par l'injonction parentale ou le conseil d'un tiers. La première entrée suit immédiatement le titre, soigneusement écrit au stylo-plume et en majuscules cursives : « Lundi 12 juillet 1926. C'est aujourd'hui que j'ai commencé mes devoirs de vacances<sup>5</sup>. » Les premières

---

<sup>1</sup> « Vilar joue, met en scène, mais c'est aussi un boutiquier. » dans Jean Vilar, *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 245. « J'ai dit un jour à un grand esprit critique, perspicace témoin de notre temps, que le directeur du TNP était un boutiquier, tout aussi bien qu'un artiste régisseur. » dans Jean Vilar, *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 260. « Je crois que c'est un bon commencement, pour faire du théâtre, que d'être le fils d'un commerçant. Et non pas d'un commerçant qui voit les choses de loin, qui reste au sein du conseil d'administration, mais qui vend lui-même ses chaussures. » dans *Jean Vilar par lui-même, op. cit.*, p. 12.

<sup>2</sup> « Cependant metteur en scène, mon ami [...], ne crois-tu pas qu'en définitive tu sois tenu de revenir aux obligations professionnelles de ton métier ? C'est à cette place de contremaître que tu es le plus utile. [...] Tu es le premier ouvrier du théâtre. [...] Veille plutôt sur tes livres de compte. Contrôle bien ton doit et avoir. » dans Jean Vilar, *Le Théâtre, service public, ibid.*, p. 380.

<sup>3</sup> Serge Bernstein, Odile Rudelle, *Le Modèle républicain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

<sup>4</sup> « Il y avait tout Musset dans la bibliothèque de mon père. Je l'ai lu en entier. » dans Michel Polac, entretien avec Jean Vilar, « Bibliothèque de poche », ORTF/INA, 1967. Vilar explique également dans un entretien pour *Arts* : « J'ai toujours beaucoup lu. J'appartiens à une famille de "dévoreurs de papiers imprimés ou dactylographiés." » dans *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 116. Dans son roman autobiographique, on trouve également une longue description : « La bibliothèque de mon père était modeste mais quoi ! proche de la chambre où, en venant au monde, j'ai poussé mes premiers vagissements, une grande armoire et un très vaste placard contenaient des chefs-d'œuvre sous la forme de milliers de volumes de la Bibliothèque populaire à dix centimes [...]. » dans Jean Vilar, *Chronique romanesque*, Paris, Grasset, 1971, p. 56.

<sup>5</sup> « Cahier I », fonds Melly et Paul Puaux, *loc. cit.*

entrées n'enregistrent que le travail accompli ou à faire, les bains de mer avec les amis, les leçons de violon et les livres étudiés. Le journal est un cahier de vacances qui accompagne le travail préparatoire de la rentrée. Son écriture est soignée, au stylo plume, sans ratures. La fin de l'été coïncide avec la fin de l'écriture : « Vendredi 13 août 1926. Beaux jours, vous n'êtes plus ! Que la mer est bien belle ! C'est fini...<sup>1</sup> »

Un trait est ensuite tiré sous cette dernière entrée pour délimiter la nouvelle année. Le jeune Vilar utilise désormais un crayon à papier ou de l'encre noire et la graphie change, moins arrondie et moins soignée. Les majuscules d'imprimerie ont remplacé les majuscules cursives et les phrases complexes cèdent la place aux phrases nominales et aux tournures elliptiques. Si l'écolier rouvre son cahier le « lundi 23 mai 1927<sup>2</sup> », ce n'est plus pour y consigner ses devoirs mais ses premiers amours et ses premiers tourments. Il mesure la distance qui le sépare de celui qu'il était quelques mois auparavant : « J'ai relu mon "journal" et le lundi 12 août 1926, j'ai dit à un moment : "Deux de mes camarades s'amuse avec des amis de Cécile. Peut m'importe<sup>3</sup> !" » Le jeune Vilar souligne ses erreurs, se corrige et décide de reprendre l'écriture un mois plus tard : « Lundi 23 juin 1927. Je vais donc re-écrire ce journal et sur ce même cahier. Je me stimule pour travailler pendant les vacances. Je suis sûr à présent de faire du bon travail. Je fais toujours des vers<sup>4</sup>. » C'est la première fois qu'il mentionne ses exercices de composition, mais le journal n'en est pas le réceptacle, seulement le témoin. Dans le carton d'archives récupérées chez Melly Puaux, on trouve également un cahier réservé aux « Exercices poétiques quotidiens<sup>5</sup> » sans indication permettant de le dater ; mais le thème principal des poèmes étant la découverte de Paris et de ses quartiers, Vilar l'a probablement tenu début des années 1930, à son arrivée dans la capitale. Les poèmes de jeunesse n'ont pas été conservés par Vilar, ou ses proches. En revanche, il recopie de longs extraits des auteurs qu'il lit (Balzac, Boileau, Racine, Hérédia, Musset) : le journal de jeunesse glisse vers le journal de lectures et de citations. Peu à peu, les mentions du travail deviennent secondaires, remplacées par l'expression des sentiments amoureux exacerbés. Les vers des poètes l'aident à se comprendre et donnent une forme au bouillon des émotions. La graphie devient de moins en moins déchiffrable : est-ce par souci de discrétion, pour compliquer la lecture d'un possible tiers ? est-ce lié à l'empressement avec lequel l'adolescent de quinze ans écrit ? à l'évolution d'une écriture qui se cherche encore ? Difficile à dire.

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Id.* (sic)

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> « Exercices poétiques quotidiens », fonds Melly et Paul Puaux, *loc. cit.*

En 1928, le rythme d'écriture n'est définitivement plus celui de l'année scolaire mais des intermittences du cœur, pour reprendre un titre proustien. Ce qui fut probablement une pratique initiée par un tiers devient une habitude personnelle. L'élaboration d'un lieu à soi, glissant vers l'intime, s'accompagne alors d'un avertissement ajouté à l'intérieur de la couverture : « Je veux être seul à connaître la matière de ce cahier (mai 1928)<sup>1</sup> ». L'amour, la lecture de Musset et le désir de composer des vers sont désormais les thématiques principales du journal qui enregistre les prémices d'une vocation d'écrivain : « Lorsque j'ai pris ce cahier, mon cœur battait. Il bat encore lorsque j'écris ces lignes. Pourquoi cela ? Parce que je sens que c'est là que j'étale franchement mes passions et mon cœur et que je n'ai pas l'esprit emprisonné par des règles de syntaxe ou des règles de métrique<sup>2</sup>. » Le registre lyrique et emphatique se nourrit de l'éloquence des vers romantiques qu'il recopie. De temps à autre, se glissent dans la marge les traces d'une relecture et de commentaires datés de 1932, 1935 et 1937. L'intérieur de la couverture enregistre aussi ces différentes phases avec l'ajout de deux mentions : « Ce journal, je ne le retoucherai plus. Les fautes de style, les incorrections, je ne les corrigerai pas : ne sera-t-il pas plus charmant pour moi, dans l'avenir, lorsque je le relirai ? (Le 11 janvier 1929)<sup>3</sup> » et « Au fait, ce cahier vaut-il la peine qu'on ne le lise pas (Mai 1932)<sup>4</sup> ». Par touches successives, le jeune diariste développe une éthique d'écriture fondée sur une forme d'engagement à la sincérité malgré son ambition formulée par ailleurs de bien écrire.

Trois habitudes se mettent en place, qu'il n'abonnera pas : la consignation des événements de sa vie, leur relecture systématique, accompagnée de commentaires, et l'ancrage temporel précis de ces deux gestes qui nuance le caractère intransitif du journal, dont l'écriture est aussi destinée à soi-même comme un lecteur à venir qui aura oublié le contexte des entrées. Une autre tendance, observable dans ses archives, consiste à ouvrir un carnet en fonction d'un projet ou d'une étape de vie, puis à l'abandonner après quelques pages remplies. C'est le cas de ce premier journal. Le jeune diariste entame le suivant sans avoir terminé le premier. Ce n'est donc pas une fin matérielle mais une étape symbolique qui préside à cette décision. Sur la couverture, on peut désormais lire : « Mon journal (II)<sup>5</sup> » en lettres graphiques et, au centre, « Jean Vilar ». Le déterminant possessif souligne l'appropriation de la pratique ; le numéro suggère une continuité. Le journal se place désormais sous un patronage littéraire. À l'intérieur de la couverture, tel un autoportrait de lecteur, on peut lire en épigraphe : « Le plus spirituel des

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> « Cahier II », fonds Melly et Paul Puaux, *loc. cit.*

auteurs : Giraudoux. La femme la plus “femme” : Rosine. Le plus français des auteurs : Musset. Le véritable romancier : Aldous Huxley<sup>1</sup>. » Aucune date n’accompagne cette mention, mais la couleur de l’encre est la même que celle du titre du journal et de la première entrée, datée du 23 février 1929.

C’est un samedi que je commence ce deuxième cahier. J’avais hésité, plutôt j’avais attendu bien des jours pour le commencer. [...] Je languis de voir ce cahier dans plusieurs mois, plusieurs années. L’aurai-je continué ? Il faut l’espérer. Nul événement ne viendra entraver le cours de ces pages ; plus qu’autre chose, ces pages reflèteront les phases différentes de ma vie. Ainsi ma vie ressemblera bien à un livre<sup>2</sup>.

Très tôt, le journal de Vilar révèle un rapport inquiet au temps, craignant l’arrêt de sa tenue plus que l’effraction d’un tiers curieux. L’écriture se charge d’une gravité et d’une dimension vectorielle, elle sera témoignage pour l’avenir. L’obsession de la mémoire et de la trace que nous avons observée dans son rapport aux archives remonte donc à l’adolescence et ne s’explique pas seulement par le sentiment de responsabilité lié à ses fonctions de direction de troupe, de festival et d’institution nationale.

L’adolescent sépare la création poétique de la pratique diaristique en mentionnant à plusieurs reprises les vers qu’il compose sans les inscrire dans son journal qui n’est ni un brouillon, ni un réceptacle, mais un lieu de réflexion et un registre de ses réalisations : « Je ne suis pas poète en effet. Comment pourrais-je porter ce titre que possèdent de tels cœurs humains et divins : Musset, Lamartine, Verlaine, Racine et tant d’autres. J’écris des vers et je ne suis pas poète. Pourquoi, alors, j’écris des vers ? et pourquoi pas les autres jeunes comme moi<sup>3</sup> ? » La mention surprenante de Racine parmi les poètes romantiques et symbolistes du XIX<sup>e</sup> siècle se comprend en fonction du contexte scolaire du jeune Vilar. L’évolution de l’enseignement de la littérature à l’école et, dans notre cas, de la tragédie dite « classique » a fait l’objet d’une analyse diachronique par Nathalie Denizot<sup>4</sup>. Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, les « humanités » se caractérisent par une double approche morale et scripturale de la tragédie – comme texte édifiant à lire et texte rhétorique à imiter. Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, l’instauration de la littérature comme discipline et l’apparition de nouveaux exercices tels que l’explication de textes et la dissertation développent une approche historique de la littérature et orientent l’enseignement vers des extraits plus dialogués, éloignés des tirades ou des morceaux de bravoure éloquents. La tragédie

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> Denizot Nathalie, « Usages disciplinaires des genres littéraires : l'exemple de la tragédie classique », dans *11<sup>e</sup> Rencontre des chercheurs en didactique des littératures : Enseigner les littératures dans le souci de la langue*, Université de Genève, 25-27 mars 2010. Disponible en ligne sur [http://www.unige.ch/litteratures2010/contributions\\_files/Denizot%202010.pdf](http://www.unige.ch/litteratures2010/contributions_files/Denizot%202010.pdf) (consulté le ...).

n'est plus un modèle de comportement ni d'écriture. Au cours des années 1920, lorsque le jeune Vilar fait ses classes, une nouvelle dimension apparaît qui met l'accent sur l'étude de l'expression des sentiments et l'analyse psychologique des personnages. Le regard sur les auteurs classiques change : de modèles d'écriture imitables, ils passent du côté du panthéon des grands auteurs qu'on ne peut discuter ni imiter. Ces caractéristiques s'observent chez le jeune Vilar qui associe Racine à la poésie des sentiments tout en affirmant ne pas pouvoir rivaliser avec les maîtres.

Un peu plus loin, le 7 mars 1929, on assiste à la découverte de Molière, autre dramaturge étudié au XX<sup>e</sup> siècle, souvent en regard de Corneille ou Racine pour observer les différences entre les registres et dégager les caractéristiques, non plus seulement de la tragédie, mais du théâtre classique. « Je me suis mis à travailler et cette fois, je suis “lancé” : ceci explique l'abandon de ce cahier pendant une semaine. Je lis tout ce que j'ai de l'œuvre de Molière ; j'ai dix-sept ans et je n'avais presque rien lu encore de ce comédien sublime, car je crois qu'il ne mérite pas d'autre nom<sup>1</sup>. » S'ensuit une réflexion suscitée par la lecture « des conférences de [Jean-Jacques] Weiss » sur les femmes chez Molière comparées à celles de Beaumarchais. Pour la première fois, le diariste mentionne les critiques qu'il lit, en plus des auteurs, et le souligne avant de glisser des femmes chez Molière aux jeunes femmes qu'il aime : « C'est bien vrai, alors, je me suis mis au travail ? Je m'y suis mis si bien que je le fais paraître sur ce journal. Je n'ai pas encore parlé d'amour. Je ne la vois plus. Elle ne me voit plus, c'est fou<sup>2</sup> ! » La découverte du théâtre et les réflexions qu'il suscite chez l'écolier sont donc liées à l'expression poétique des sentiments, la versification et les parallèles avec sa vie. Puis il découvre la pièce *Marius* de Marcel Pagnol<sup>3</sup> dont il raconte l'intrigue acte par acte, avec un enthousiasme visible par l'abondance de ponctuation émotive et de tournures emphatiques. La pièce a touché le jeune Vilar par les thèmes qu'elle développe : le besoin d'ailleurs et l'angoisse de ne pas être aimé.

La déception amoureuse qu'il traverse l'éloigne de l'écriture du journal dont les entrées s'espacent au début de l'année 1930 : « Pas d'amour, pas de vie, et mon journal le prouve. Je n'ai même pas la force de me regarder en-dedans<sup>4</sup>. » Un nouvel amour le ramène à l'écriture quasi quotidienne à partir d'avril. Plus précisément, c'est le doute qui le fait écrire : aime-t-il ? n'aime-t-il pas ? « Je veux que ce cahier soit un autre moi-même. Je vais donc me dévoiler<sup>5</sup>. »

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> Premier volet de la *Trilogie marseillaise*, *Marius* est créé le 9 mars 1929 au Théâtre de Paris, avant *Fanny* en 1932 au Théâtre de Paris également et *César* en 1946 au Théâtre des Variétés.

<sup>4</sup> *Id.* 28 janvier 1930.

<sup>5</sup> *Id.* 9 avril 1930.

Dans une longue méditation témoignant de l'importance du filtre de l'art dans sa perception du réel, l'adolescent tâtonne et réfléchit. Il explique ne pas savoir s'il aime sincèrement une de ses camarades ou s'il éprouve seulement de « la sympathie amoureuse<sup>1</sup> ». C'est après être allé au cinéma – il ne mentionne pas le titre du film – et avoir vu l'actrice Renée Heribel, qu'il dit avoir compris. Grâce à l'intermédiaire de l'actrice qu'il n'a connue « que sur l'écran », il « s'est senti lié » à son amie. Au-delà du lyrisme adolescent, on observe une tendance à chercher dans l'écriture ou le spectacle des réponses aux interrogations existentielles passagères. Dans cette même longue entrée, on découvre que Vilar fait partie d'un cercle avec deux autres camarades qu'ils surnomment « notre Trinité<sup>2</sup> ». Ils se réunissent chaque semaine pour lire leurs poèmes et en discuter. S'il en parle seulement à cet endroit, c'est parce que le groupe vient d'accueillir « deux nouveaux poètes » et que le jeune Vilar fait part des conseils qu'il leur a prodigués : peindre la vie ouvrière qu'il mène pour l'un, et continuer de lire Leconte de Lisle et de Hérédia pour l'autre. Ce sont les dernières considérations littéraires qu'il inscrit pendant près d'un an. Vilar n'abandonne cependant pas l'écriture diaristique : celle-ci continue d'enregistrer les méditations liées aux rencontres et aux déboires amoureux. Il est peu question d'amis, encore moins de travail, mais seulement d'initiation sentimentale.

La découverte de Gide en avril 1931 constitue un événement de lecture. Il vient de terminer *Les Nourritures terrestres* et lui consacre plusieurs pages, admirant « la force » de l'œuvre et s'interrogeant sur l'amitié qu'il partage avec un camarade, à la lumière des analyses gidiennes. Une nouvelle fois, la lecture construit un prisme pour analyser le réel. La question amoureuse reprend sa place centrale quelques jours après et se charge peu à peu d'un vocabulaire de l'ivresse du désir, de la liberté, de la frustration et de la sensualité plus affirmé. Vilar a dix-neuf ans. Nous avons déjà observé sa conscience aiguë du temps qui passe et sa volonté inquiète de l'inscrire dans le journal pour se relire plus tard. La saisie du temps chez les diaristes, Michel Braud le montre<sup>3</sup>, favorise un regard rétrospectif régulier qui nourrit les moments de bilan. Qu'ai-je fait ? Que reste-t-il à accomplir ? Ces deux questions tourmentent Vilar à l'approche de ses vingt ans, après la lecture de l'auteur. Le 12 avril 1931, il note : « Je n'ai pas vingt ans. Deux avenir luttent en moi : celui de l'homme du monde vivant de fredaines [...] et celui de l'ermite retiré, fixé dans sa solitude<sup>4</sup> [...] ». Le 22 septembre : « Et toujours ces périodes troubles parce qu'on est encore un adolescent et bientôt un homme, ces périodes où l'on mue,

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> Michel Braud, *La forme des jours, pour une poétique du journal personnel*, Seuil, Paris, 2006, p. 116-117.

<sup>4</sup> « Cahier II », *loc. cit.*

où la vie végète entre des désirs contraires<sup>1</sup>. » Puis, le 29 octobre : « Je vais avoir dans quelques mois vingt ans. Qu'ai-je fait ? Rien. Des vers qui ne peuvent intéresser personne. Pas un roman. Pas une nouvelle. Enfin, rien. Et j'ai cependant des ambitions littéraires. Il faut qu'avant la fin de 1932, j'aie fait quelque chose et l'aie envoyée à Paris. C'est un engagement formel que je prends avec moi-même<sup>2</sup>. » Ces projections de soi dans l'avenir à l'approche d'un anniversaire symbolique construisent une dimension narrative pour celui qui s'écrit et qui se relira. Les événements – ou leur absence – ne sont plus seulement enregistrés au jour le jour mais liés par un effet d'attente et une causalité fabriquée qui transforment, par la promesse à soi, un itinéraire en histoire : va-t-il réussir ? échouer ?

De janvier à novembre 1932, Vilar décrit principalement son histoire d'amour tourmentée avec une jeune femme indécise et mentionne peu ses activités littéraires : on ne trouve pas d'entrée sur ses compositions, seulement quelques mots sur ses activités au sein du groupe littéraire « Studio 32 », qu'il a fondé avec des camarades lecteurs de Gide et de Valéry. Son anniversaire ne donne lieu à aucun bilan, ni au constat de sa réussite ou de son échec à tenir son engagement. Une brève notation explique peut-être cette désaffection : « 27/5/32 : Il faut lire un peu et vivre beaucoup. » On découvre également, sans qu'il l'explique, son projet de partir à Paris. La prise de décision, ses raisons ou les appréhensions qui pourraient être liées au départ du foyer familial, ou de sa ville natale n'apparaissent pas dans le journal : il n'est désormais question que de son amour douloureux car non réciproque. Puis, sans transition, sans espace laissé blanc, ni saut de page, ni trait tiré, ni changement de cahier, Vilar consomme sa rupture familiale, inspiré par le modèle gidien, en quittant brusquement Sète pour la capitale et laissant une lettre pour ses parents sur son oreiller. Il emporte avec lui son journal qui enregistre le changement de vie par la simple mention de « Paris (arrivé le 25 nov. 1932)<sup>3</sup> » inscrite en haut de page avant de reprendre le fil de ses préoccupations amoureuses, comme si rien n'avait changé. Il écrit à Paris pour la première fois le 27 novembre 1932 puis le 1<sup>er</sup> février 1933. Entre temps, il accomplit des besognes dures et précaires aux Halles, notamment, et reçoit l'aide modeste de ses parents. Ces deux entrées sont courtes et mentionnent uniquement la tristesse causée par l'éloignement de celle dont il est épris et le départ d'un ami pour l'Indochine. Il faut attendre le 7 février 1933 pour apprendre qu'il est entré à Sainte-Barbe depuis le 26 janvier comme surveillant. Logé, rémunéré, nourri, il a désormais une chambre et du temps pour lire et écrire : les entrées s'allongent, il n'est plus question d'amour passé mais de projet de vie. Après

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Id.*

avoir expliqué a posteriori les raisons qui l'avaient poussé à quitter Sète pour venir faire du journalisme à Paris, il décrit son échec lié « aux circonstances du moment » et sa situation finalement avantageuse :

Je suis entré à Sainte-Barbe et l'atmosphère, l'horaire de mes surveillances, me permettent d'y travailler. J'emmagasine des connaissances : Alain, Sainte-Beuve, Pascal et bientôt Montaigne. Et en leur compagnie, je réfléchis mieux et vois mieux. [...] Je me persuade [...] que les événements survenus tendent à faire de moi ce que je veux être, à former mon esprit tel que je veux qu'il soit. Je voudrais vivre intrinsèquement des vies d'autrui, réfléchir sur ces vies que je vivrais pour voir s'il en est toujours ainsi, et poussant jusqu'à la limite mon étude, voir si un homme malheureux n'est pas un être qui ne s'est jamais compris<sup>1</sup>.

Nous nous garderons bien de céder à la tentation de transformer un parcours en destin, ces « vies d'autrui » vécues « intrinsèquement » évoquant pour les lecteurs ultérieurs et intrusifs que nous sommes celles des personnages complexes qu'il interprètera. Peut-être le jeune Vilar évoque-t-il plutôt les personnages des récits qu'il travaille ou les différentes étapes de sa vie future. Ces quelques lignes révèlent, quoi qu'il en soit, la permanence d'une recherche de cohérence profonde entre la vie vécue et son écriture, perçue comme le moyen de combler le besoin de comprendre. La fin de l'entrée coïncide avec la fin matérielle du cahier, sur la troisième de couverture.

## 2) *La littérature pour penser le réel*

Vilar ouvre un nouveau carnet sobrement intitulé « Cahier III<sup>2</sup> ». Ce n'est plus celui d'un écolier : les pages sont blanches, sans lignes, ni marge. Son écriture soignée, droite, à l'encre noire, sans rature ni abréviations, témoigne de l'importance qu'il lui confère et atteste une pratique solitaire et stationnaire. Il n'emporte pas son carnet avec lui pour rédiger sur le vif ou prendre en note les cours qu'il suit ; il s'y consacre après-coup, dans sa chambre. Des habitudes d'écriture se mettent en place qu'il ne quittera pas lorsqu'il fera partie d'une troupe. Le journal qu'il tiendra sera toujours un temps volé, à part et à soi, malgré l'activité intense et collective du théâtre. C'est donc depuis cette position de retrait qu'il réfléchit, lit, s'instruit et note les idées qui lui viennent. Désormais, son journal est tout entier au service de sa formation intellectuelle et non plus sentimentale. S'isoler du monde pour écrire ne l'empêche pas d'y être sensible ; au contraire, la question politique apparaît sous sa plume et sa pensée évolue vers la conscience progressive de la réalité extérieure, qui entre dans le journal à partir

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> Jean Vilar, « Cahier III », fonds Melly et Paul Puaux, *loc. cit.*

de 1933. Ce ne sont d'abord pas ses mots ni ses réflexions, mais les discours entendus qu'il rapporte : « Il ne faut pas écouter la voix communiste ou socialiste, prêchant la haine du fascisme. Il ne faut pas, dit-elle, qu'il y ait une guerre. Elle entend, par-là, une guerre économique dont le but est le gain. "Il faut exterminer le fascisme !" et c'est une guerre politique qu'elle proclame. Une guerre. "Écrasons l'hydre fasciste" dit le politicien humaniste<sup>1</sup>. » Le feuilletage des discours rapportés révèle une pensée qui se cherche à travers les mots et les idées des autres. Parallèlement, Vilar traverse une crise d'impuissance, peut-être liée au contexte, nous ne saurons pas : « Que suis-je capable de faire ici-bas ? le mot "rien" me vient tout de suite à l'esprit. Il y a une force démoralisante qui m'empêche de commencer, et si je commence, de continuer. [...] Le mauvais esprit me dit : à quoi bon ? à quoi sert tout cela ? Écrire, c'est tellement ridicule. Écrire, c'est tellement prétentieux<sup>2</sup>. » Lors des vacances d'été, il rentre à Sète et n'écrit qu'une fois en juillet en août quelques remarques sur ses retrouvailles avec celle qu'il avait aimée. Début septembre, il revient à Paris déterminé à écrire. La relecture de son journal depuis 1931 lui a montré qu'il en était capable. Les conditions pratiques et la vie réglée de surveillant favorisent la reprise d'une écriture régulière et les entrées ne s'espacent plus que de quelques jours. Il lit Balzac et Flaubert, écoute de nombreux concertos et opéras dont il fait la critique dans le journal et se plonge dans des biographies d'auteurs, dont *Verlaine tel qu'il fut*<sup>3</sup> de François Porché. Il cherche des modèles et apprend, par l'écriture, à évaluer les œuvres, littéraires comme musicales. Il établit des listes d'auteurs et de genres à travers les siècles pour saisir une histoire littéraire dans sa globalité : sous sa plume, le XVII<sup>e</sup> siècle est celui de la perfection du théâtre et de Pascal et Bossuet, qu'il n'arrive pas à classer, le XVIII<sup>e</sup>, celui de la lettre, le XIX<sup>e</sup> siècle, celui de la poésie lyrique et du roman, et le XX<sup>e</sup>, celui du roman uniquement. Cette conception, plutôt scolaire et attendue, révèle néanmoins une tendance à l'inventaire pour classer et comprendre les faits. Dans d'autres cahiers monothématiques, on découvre un travail de lecture et d'appropriation de *La République* de Platon, dont il essaie de traduire les trois premiers chapitres, Thucydide, Homère, la prosodie latine, Pascal, Rousseau, Hugo, le théâtre romantique, Balzac et Alain, dont il suit assidûment les cours en auditeur libre à Henri IV. Il lit aussi Shakespeare, crayon en main, et tient trois cahiers : « *Hamlet* », « Les comédies », « Les tragédies ». La structuration de sa pensée sur des supports distincts l'aident à se forger une culture littéraire méthodique.

---

<sup>1</sup> *Id.* Le 2 juin 1933.

<sup>2</sup> *Id.* Le 18 février 1933.

<sup>3</sup> François Porché, *Verlaine tel qu'il fut*, Paris, Flammarion, 1933.

Les événements, personnels et politiques, occupent une place réduite mais bien présente. Contrairement aux premiers cahiers, les noms des personnes qu'il fréquentait à Sète se limitent désormais à une lettre (prénom). Est-ce par discrétion ? La jeune femme qu'il aimait s'est mariée. Ils continuent de s'écrire des lettres et son couple traverse une crise. Elle n'apparaît désormais plus qu'en tant qu'initiale dans le journal. Parallèlement, sa réflexion politique se développe avec l'arrivée du nazisme au pouvoir en Allemagne, les affrontements de février 1934 en France et la découverte du militantisme. Un autre surveillant et ami, Louis Rigaudias, est engagé dans un militantisme trotskyste. « Rigaudias vient de causer un moment avec moi. De retour de ces habituelles journées de propagande, je note ce besoin, chez lui, à ces heures, de me parler de sa vie passée. Le fait est coutumier<sup>1</sup>. » Vilar continue de s'instruire, s'initie au marxisme et au militantisme. Chronophages et épuisants, le recrutement et la propagande concurrencent le temps de l'écriture et de la formation et font ainsi vaciller un temps ses ambitions littéraires. Comment concilier l'écriture et l'engagement ? La question affleure à plusieurs reprises dans son journal :

Chaque jour, cette pensée m'effleure [...] que bien écrire empêche de bien agir ; qu'une pensée exacte soit impossible à transmettre en acte, Goethe l'avait déjà dit [...]. On ne peut penser un sujet jusqu'aux limites et agir pour un but différent jusqu'au bout aussi. Surtout lorsqu'on est jeune et que ces deux occupations sont neuves, ou presque. Il m'est impossible, à l'heure actuelle, de mener une propagande pour la IV<sup>e</sup> Internationale et écrire. « *Le Matin de la Vie* ». C'est après avoir lu les pages du journal de Gide (avril-juillet 1932) que je viens d'écrire ces lignes<sup>2</sup>.

De nouveau, la littérature et les modèles apportent des réponses ou un soulagement. Vilar biffe le titre d'un récit autobiographique<sup>3</sup> sur lequel il travaille, probablement pour inclure toute forme d'écriture parmi les obstacles à l'action. *Le Matin de la vie* est une ébauche de roman autobiographique composée de quatre cahiers, non achevés, très raturés et laissés en l'état. Dans le premier cahier, se trouve un tableau des correspondances entre les personnages du récit et ses amis. C'est en 1932 qu'apparaît « Claire » de façon récurrente dans son journal, la jeune femme mariée dont il est amoureux, et le tableau indique que « Claire » s'appellera « Marthe<sup>4</sup> » dans le récit. Cet indice laisse penser que la rédaction débute au cours de cette année ou la suivante. Le seul texte daté dans ces brouillons est une sorte de préface<sup>5</sup> dans laquelle il qualifie son texte de naïf et son style de maladroit et sentimental. Les épisodes du récit suivent la

---

<sup>1</sup> « Cahier III », *loc. cit.* Le 9 novembre 1934.

<sup>2</sup> *Ibid.* Le 3 mai 1935. Nous avons reproduit la rature de Vilar.

<sup>3</sup> « Il est évident que les prénoms seront changés. Jo devient Stéphan ; Charles devient Marc ; Antoine devient Luigi ; Jean [Vilar] devient Maurice ; Claire devient Marthe. S'obliger de les appeler par les prénoms qu'ils auront dans le livre. » dans « Divers documents pour *Hilda* et *Les Matins de la Vie* », 4-JV-23.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, préface datée du 8 octobre 1937.

trajectoire de « Maurice », double littéraire de Vilar, de sa naissance à son adolescence puis ses études. Chaque nom est modifié mais les lieux comme les événements sont identifiables. En 1935, il ébauche donc plusieurs récits autobiographiques et tient un journal, des cahiers de lecture et probablement le « carnet d'exercices poétiques quotidiens<sup>1</sup> » déjà mentionné. L'écriture le dispute à l'engagement militant.

La découverte de cette pensée politique émancipatrice coïncide avec la rencontre du monde du théâtre auprès de Charles Dullin. La discipline du militantisme, qu'il ne parvient pas à suivre, trouve un écho et une réalisation enthousiasmante auprès de cet artiste exigeant. Immédiatement après la mention du journal de Gide, la plume de Vilar glisse dans la même entrée vers le théâtre :

J'ai trouvé un maître que j'aime et admire et qui me suivra si je travaille : Dullin. J'étudie le grec et le latin sous la direction d'un vieillard plein de santé qui exprime à merveille la poésie de Virgile. Je suis logé, nourri, et je touche 900 francs par mois pour mes dépenses. D'autre part, je sens que j'écris un peu mieux, imagine plus nettement, raisonne avec plus de sûreté<sup>2</sup>.

Pour la première fois, le jeune homme abandonne ses maîtres de papier pour un modèle vivant. Il a rencontré le comédien, metteur en scène et professeur par hasard, en accompagnant un ami à une répétition de *Richard III* de Shakespeare. Ce n'est pas le théâtre qui l'attire tout à coup, mais le travail avec Dullin. Il se retrouve immédiatement dans ses principes : son goût de la rigueur et de la discipline morale, de la recherche esthétique, d'un répertoire poétique et exigeant, classique et contemporain, et le rejet du vedettariat. L'intransigeance artistique et le souci pédagogique du maître résonnent avec l'ambition de l'élève, qui gardera dans son bureau, une fois devenu directeur du TNP, son masque mortuaire et signera certaines lettres officielles : « Jean Vilar, élève de Charles Dullin<sup>3</sup> ». Vilar n'a préparé aucune audition auprès d'autres régisseurs, il est resté fidèle et engagé à l'Atelier, l'école que le metteur en scène anime. Il parvient à s'y faire admettre comme auditeur puis élève et néglige de plus en plus ses tâches de surveillance à Sainte-Barbe, ce qui lui vaut plusieurs avertissements. À la fin de l'année 1934, les notations sur le théâtre augmentent considérablement, qu'il s'agisse de l'apprentissage d'une scène d'*Hamlet* à jouer devant son maître, de réflexions issues d'une répétition sur le rythme de la comédie, l'interprétation d'un personnage ou la construction d'une pièce.

À partir de 1935, Vilar est employé par Dullin à l'Atelier comme second régisseur, figurant et joue des petits rôles dans les mises en scène du directeur. Le jeu et la scène forment désormais sa nouvelle grille d'interprétation de la littérature, de soi et du monde. Dullin est

---

<sup>1</sup> Fonds Melly et Paul Puaux, *loc. cit.*

<sup>2</sup> « Cahier III », *loc. cit.*

<sup>3</sup> Lettre ouverte au sénateur Jacques Debû-Bridel dans *Jean Vilar par lui-même, op. cit.*, p. 110-111.

systématiquement cité et ses propos retranscrits et commentés par l'élève. Le journal devient le support d'une appropriation des connaissances transmises par la pratique théâtrale auprès du maître et le lieu d'une confrontation. L'apprenti Vilar n'ose peut-être pas contredire le comédien confirmé : l'écriture lui permet d'affiner et d'affirmer une pensée parfois divergente. Plusieurs entrées relèvent du même schéma : la transcription au discours direct d'une remarque de Dullin suivie d'une méditation personnelle. Par exemple : « En relisant ce cahier, je tombe sur les jugements de Dullin au sujet de l'entremetteuse de *L'Avare*. Je rapporte à présent son jugement sur La Flèche<sup>1</sup>. » Après avoir transcrit de mémoire, entre guillemets, les mots du maître, il poursuit sa réflexion sur ce personnage et son rapport à Harpagon. Les lectures en cours nourrissent l'étude : Vilar rapproche ainsi Molière des *Misérables*, qu'il dévore. « Le personnage de Gillenormand est un personnage de vrai théâtre ; ses répliques appartiennent au théâtre, c'est-à-dire qu'elles sont révélatrices de gestes, d'attitudes et de caractère à la fois. Ailleurs aussi, de longs dialogues ont un mouvement dans le burlesque qui rappellent soit certains passages de *L'Avare* (Harpagon, La Flèche) soit d'autres personnages des pièces – Sganarelle – de Molière<sup>2</sup>. »

Le théâtre occupe désormais une place centrale dans son journal et dans sa vie. Pourtant, il n'est nulle part question de la troupe, des élèves, de sa fonction de régisseur ou d'histoires de coulisses : aucun événement, grand ou petit, de la vie d'un théâtre n'apparaît sous sa plume. On ne trouve également aucune mention d'une nouvelle vocation liée à cette pratique qu'il découvre : le théâtre est d'abord un lieu de travail et un laboratoire pour l'écriture. Le jeu est une recherche, il nourrit la réflexion pour comprendre les hommes et apprendre à se connaître soi-même afin de mieux écrire. Il fréquente aussi les œuvres de Gide, Rousseau, Balzac, Stendhal, Zola, Mallarmé, Claudel, Valéry et Baudelaire, dont le nom et les œuvres sont cités comme lectures en cours et sources d'inspiration. Les passages introspectifs ou restituant les choses de la vie se raréfient. L'infinif, les tournures déontiques et le présent de vérité générale remplacent le récit du quotidien et le journal personnel se charge d'une dimension programmatique. Dans cette entrée du 1<sup>er</sup> mai 1935, après avoir noté une réflexion de Dullin sur le naturel au théâtre, l'écriture diaristique glisse vers le manifeste :

Tendre au général, traiter ce qui est humain, c'est-à-dire général et éternel, c'est vrai, voilà le cadre que doit se constituer le vrai ouvrier de l'art. Il faut lire, vivre le particulier, écrire sur ce fugitif, ce momentané, ne serait-ce par exemple que le simple organisme d'un syndicat confédéré ou d'une corporation fasciste. [...] Prendre tous ces faits, grands ou petits, contemporains, appelés à disparaître. On n'arrive à une idée, une pensée générale donc humaine qu'à ce contact [...]. On

---

<sup>1</sup> « Cahier III », *loc. cit.*, 10 avril 1935.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 12 mars 1935.

arrive à un livre éternel qu'à la fin de toutes ces études et au point culminant de notre force spirituelle, après l'âge mûr<sup>1</sup>.

Il confère à l'écriture la capacité de créer une continuité entre le particulier, le général, le fugitif, l'humain et l'éternel. Cette pensée rejoint celle de Montaigne, dont le nom apparaît souvent sous sa plume à cette période. Est-il en train de l'étudier ? Trouve-t-il dans l'entreprise des *Essais* un écho à ce qu'il explore au théâtre ? Quelles qu'en soient les raisons, l'auteur l'aide à réfléchir à la notion d'authenticité sur scène comme dans l'écriture : « Une idée bien exprimée est toujours belle. Mais est-elle juste ? Et Montaigne a-t-il toujours été juste, sincère envers soi-même ? Lorsqu'un acteur, loin de la scène, dans la vie, parle et discute, on se méfie de l'acteur. On ne se méfie pas assez de l'acteur dans l'homme qui écrit<sup>2</sup>. » La répétition du nom « acteur » relève de la maladresse d'une écriture au fil de la plume mais elle lie aussi, par glissement sémantique, le jeu comme pratique théâtrale et pratique littéraire. La conception de l'œuvre vilarienne reste confuse et varie légèrement au fil des pages ou des humeurs, mais des constantes émergent : la création est un acte long, ardu et exigeant, le travail de l'imagination commence avec la sensation et l'artiste doit être attentif à la réalité qui l'entoure, ancré dans son époque, préoccupé par l'éphémère. L'inclination à donner forme et pérennité au périssable est au fondement de sa pensée, littéraire comme théâtrale, elle ne le quittera pas. Par ailleurs, l'emploi d'un champ lexical ouvrier et la valorisation de la dimension laborieuse de la création émergent à ce moment-là. Nous le retrouverons souvent dans les prises de paroles publiques ou le journal de bord de Vilar, lorsqu'il dirigera le TNP. C'est ce double intérêt pour l'intime et le politique, exploré par l'écriture diaristique, qui le conduit au théâtre. Est-ce lié au contexte politique des années 1935-1936 ? À l'enseignement de Dullin ? À découverte de Marx, Lénine et Trotsky ? À l'influence de Gide dont il vient de lire *Les Faux-Monnayeurs*<sup>3</sup> ? Ce sont là quelques hypothèses, tant il est difficile de démêler ces événements concomitants pour dégager la prévalence de l'un sur l'autre.

Vilar ne se définit pas politiquement dans son journal mais au cours de ces mois, les remarques concernant le rejet des valeurs bourgeoises sont fréquentes, comme ici : « Je voudrais noter aussi ce dégoût devant l'horreur de ces jeunes bourgeoises pour le communisme. Jean, ivre, m'a présenté comme communiste au milieu du repas. J'ai vu, du coin de l'œil, le regard de cette femme si douce devenir perçant, dur, méchant. J'ai senti être regardé comme un monstre. [...] L. n'a pas eu ce regard lorsqu'au cours d'une conversation elle a appris que j'étais

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, 30 juillet 1935.

<sup>3</sup> Lettre de Jean Vilar à son ami sétois Antoine di Rosa, *Jean Vilar par lui-même*, *op. cit.*, p. 22.

communiste<sup>1</sup>. » Si Vilar se déclare obliquement communiste, il n'existe pas dans ses archives de carte ni de document attestant son adhésion au parti ou à une organisation. En revanche, dès 1934, à la suite des événements de février, Vilar entame un carnet intitulé le « Cahier Human<sup>2</sup> », composé de vingt-quatre pages manuscrites. C'est le réceptacle de ses lectures et de ses réflexions politiques, parfois hésitantes, parfois affirmées, sur le rôle et les obstacles d'une avant-garde révolutionnaire.

Les questions existentielles, liées à la place et à la liberté de l'artiste dans un régime communiste, forment en revanche une constante vilarienne dans son journal, réfléchi et reformulée sans cesse, jusqu'à sa mort<sup>3</sup>. « Quand ils nous disent : "Mais que ferez-vous de l'individualiste ? Que ferez-vous au poète ?" Leur répondre : "Qu'en avez-vous fait ? Lisez donc le livre d'un des vôtres, le *Stello* de Vigny<sup>4</sup> !" » L'antithèse portée par les pronoms « nous » et « vous » recoupe une opposition idéologique et témoigne d'une définition de soi par l'affiliation politique, mais la réflexion s'arrête ici. De nouveau, la réponse apportée à une préoccupation d'ordre politique se situe sur le terrain du littéraire. Il en est de même dans le domaine sentimental. Vilar rapporte, dans son journal, une discussion avec un ami à propos de son attirance douloureuse pour une jeune femme, Claudine, jugée trop « volage<sup>5</sup> ». Cet ami évoque alors le personnage d'Odile dans *Climats* d'André Maurois. Après s'être plongé dans l'œuvre, Vilar ne désigne plus Claudine que par son double littéraire. Il n'abandonnera d'ailleurs pas cette habitude avec Andrée Schlegel, sa future femme, qu'il nommera un temps dans leur correspondance « Lhô », d'après un personnage de la pièce qu'il compose, malgré les réticences de celle-ci<sup>6</sup>.

D'octobre 1935 à février 1936, Vilar interrompt son journal. Il est renvoyé de Sainte-Barbe pour manquement à son travail en juillet 1935<sup>7</sup> mais il conserve sa chambre pour quelques mois. Il se consacre à l'étude méthodique d'œuvres de poètes, d'hommes de théâtre, de dramaturges, de compositeurs, de philosophes. Un cahier de quatre-vingt pages manuscrites intitulé « Mes tablettes<sup>8</sup> », commencé en février, enregistre ses lectures et ses apprentissages. Vilar y consigne

---

<sup>1</sup> « Cahier III », *loc. cit.*, 29 juillet 1935.

<sup>2</sup> « Cahier Human », 24 pages manuscrites, fonds Jean Vilar, *loc. cit.*, 4-JV-4,7.

<sup>3</sup> Trente-six ans plus tard, le 16 mai 1971, il écrit à André Malraux, douze jours avant sa mort : « Nous avons parlé hier de divorce [...] entre le pouvoir politique et le pouvoir créateur [...] dans les pays socialistes. Vous avez répondu longuement et, d'évidence, avec une très grande générosité de jugement à ce sujet. Cependant, ce mariage cruel, et c'est peu dire, cette Danse de Mort, existe aussi dans les sociétés capitalistes. Vigny (pas si bête !) traite déjà de la chose dans *Stello* ou *Le Docteur noir*. » On note ici la récurrence d'une réponse littéraire à une préoccupation politique et existentielle.

<sup>4</sup> « Cahier III », *loc. cit.*, 5 octobre 1935.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 3 octobre 1935.

<sup>6</sup> Lettre du 27 octobre 1941 : « Pourquoi t'es-tu ainsi fâchée contre Lhô ? C'était un surnom que j'aimais ! », reproduite dans Jean Vilar, *Dans le plus beau pays du monde*, Paris, L'avant-scène théâtre, mai 2012, p. 97.

<sup>7</sup> Lettre d'avertissement du proviseur à Vilar, 14 mars 1935, reproduite dans *Jean Vilar par lui-même*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>8</sup> Fonds Jean Vilar, *loc. cit.*, 4-JV-4,7.

des citations, des maximes, des passages qu'il copie pour les apprendre. C'est un outil de travail et de mémorisation sans glose ni commentaire, on n'y trouve aucune note personnelle. S'en dégage la tentative d'une mise en ordre chronologique de ses lectures de l'Antiquité à l'époque contemporaine. La poésie et le théâtre y occupent la place la plus importante. Ce travail d'appropriation de l'histoire littéraire résulte d'un programme de lectures inspiré des enseignements suivis à la Sorbonne auprès du philosophe Alain et auprès du maître Charles Dullin à l'Atelier. Vilar ne reprend son journal personnel qu'au début de l'année 1936 pour y inscrire un rêve désagréable qu'il vient de faire, puis en octobre 1936, pour faire part de la difficulté de bien écrire. L'implication diaristique se fait désormais plus épisodique : deux entrées en 1936, une en 1937, quelques notes sans date précise en 1940, seize entrées en 1941 et une dernière, conclusive, en 1942. Cette intermittence de la plume montre autant l'éloignement que la fidélité de l'homme à son journal de jeunesse, qu'il ouvre et relit de temps en en temps.

Vilar segmente donc dans différents cahiers ce qui relève de la construction d'une identité, de l'appropriation d'une culture artistique, de la pratique poétique et de la formation d'une pensée politique. Cette organisation rationnelle de la pensée, bien que morcelée sur divers supports, s'observe dans l'ensemble de ses archives où abondent carnets de poches, cahiers et agendas, parfois à peine entamés, mais toujours datés, titrés et monothématiques. L'habitude ne le quittera pas. Vilar est un écrivain du commencement : il aime les pages blanches, les débuts, les projets, les « en devenir » ; peut-être parce qu'il ne sait pas finir ou qu'il n'aime pas cela. Le propre du théâtre, comme du journal, c'est de recommencer chaque entrée, comme à chaque représentation. À la veille de ses trente ans, il conclut solennellement son journal de jeunesse avec une nouvelle question prospective. Il fait désormais partie d'une troupe de théâtre, des écrivains reconnus lisent les manuscrits des pièces qu'il compose et il va épouser Andrée Schlegel, une poétesse et sculptrice dont il est follement amoureux :

25 février 1942. Andrée lira peut-être ce cahier, un jour [...]. Le 25 février 1952, que serons-nous devenus ? Question enfantine que j'aime. [...] Ai relu ce soir pendant près d'une heure de nombreuses pages de ces 4 cahiers-journaux. Relu les pages les plus « noires », les plus « méprisables ». Et maintenant, il n'est plus qu'une pierre tombale sur tout cela. Il n'existe plus qu'une chose : l'oubli. Le reste est comédie.

Quelques pages avant, il écrivait vouloir brûler ces cahiers. L'absence de destruction et d'oubli – tout fut précieusement conservé – témoigne de l'importance, au moins affective, qu'il accordait à ces premières manifestations d'écrivain.

## **B) L'affirmation d'une vocation (1936-1941)**

### *1) Se définir comme écrivain dans le journal et la correspondance (1936-1939)*

L'écriture diaristique lui apprend à se reconnaître lui-même comme écrivain ; les lettres lui permettent de se définir comme tel auprès d'autrui. À mesure que les dernières pages du journal se vident de la description du quotidien, des humeurs, des découvertes et des projections de soi, la correspondance prend le relais de cet autoportrait en mouvement. La présence d'un destinataire ne contredit pas l'autodestination du journal qui n'était qu'apparente, dans la mesure où Vilar y écrit pour un « moi » futur, qu'il espère auteur. Les lettres comme le journal, Françoise Simonet-Tenant<sup>1</sup> le montre, constituent deux lieux complémentaires, propices à la narrativisation et la légitimation de soi. Entre 1936 et 1942, Vilar connaît une période d'itinérance géographique, sentimentale et artistique. Élève de Charles Dullin, il devient aide-régisseur, comédien, directeur de troupe et dramaturge : la découverte du théâtre ne le détourne pas de son ambition initiale, mais la réoriente vers l'écriture dramatique.

Revenons en 1936. Ayant dû quitter sa chambre de Sainte-Barbe, Vilar vit de travaux alimentaires divers et déménage régulièrement. Si l'on suit les adresses qui apparaissent dans sa correspondance, on découvre qu'il trouve un refuge précaire et provisoire au théâtre de l'Atelier, où il peut vivre un temps dans les coulisses, qu'il partage à plusieurs reprises et différents endroits un appartement avec un jeune peintre, Jean Gatién, en échange de travaux, qu'il est parfois hébergé à Vence, dans le sud, qu'il a résidé Cité Falguière, rue de Seine, rue Norvins, quai des Grands Augustins, qu'il a fait son service militaire à Hyères, qu'il a été hospitalisé à Nice et qu'il est rentré régulièrement à Sète. Il n'a plus de « lieu à lui » et vit misérablement. Ces raisons matérielles expliquent en partie le recul de l'écriture diaristique pour celui qui a besoin de temps et d'isolement afin de s'y astreindre. Il faut se pencher sur la correspondance conservée de cette période pour connaître sa vie et ses projets. Les lettres envoyées à la famille Roederer-Darquet, au cours des années 1936-1940, décrivent la vie théâtrale qu'il continue d'explorer et les cercles qu'il fréquente. Vilar ne les avait pas conservées ni recopiées dans son journal qui n'en fait pas mention. Il a rencontré, chez Dullin, une autre élève : Simone Cazalis-Roederer. Sa grand-mère, qui se fait appeler « la duchesse », est la veuve du docteur et poète Henri Cazalis, ami de Mallarmé. Sa mère, Edmée Cazalis,

---

<sup>1</sup> Françoise Simonet-Tenant, *Journal personnel et correspondances (1785-1939) ou les affinités électives*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia, 2009, p. 148.

« comtesse Roederer », a un autre fils, Jean Darquet. Vilar se lie d'amitié avec les deux enfants et la comtesse qui lui apporte parfois une aide matérielle et l'initie aux usages des mondanités. La correspondance se compose de vingt-trois lettres rédigées entre 1936 et 1942 : neuf sont adressées à Edmée Cazalis, treize à Jean Darquet et une à Simone Roederer. À la « comtesse », qu'il vouvoie, il décrit ses projets auprès de Dullin, des répétitions et de ses premiers contacts avec la scène, il exerce son jugement sur les œuvres qu'il interprète – *La Camelot* de Roger Vitrac – et commente, dans un métadiscours prononcé, sa manière de lui écrire, justifiant les défauts ou les faiblesses de sa plume. Avec Jean Darquet, qu'il tutoie, le ton est celui de la camaraderie. Il est question de théâtre, de ses œuvres en cours et du travail acharné qu'il y consacre, de politique et de plaisanteries communes. S'ils s'écrivent régulièrement, c'est parce que la famille alterne entre sa demeure à Paris et de fréquents séjours à Vence. Lorsque la famille est à Paris, Vilar n'écrit pas de lettre mais enregistre dans le journal les nombreux disques de musique classique qu'il écoute « chez Jean » et commente l'interprétation des musiciens.

Vilar a désormais des lecteurs réguliers hors du cercle familial. Des indices montrent que les lettres qu'il envoie à l'un ou à l'autre peuvent être lues aux personnes présentes, Vilar s'adressant à elles par l'intermédiaire du destinataire : « Tout ce que j'écris dans ma lettre est aussi bien pour toi que pour eux, qu'ils ne pensent donc pas que mes baisers, en fin de lettre, sont pures politesses<sup>1</sup>. » Ce n'est pas un échange intime ou confidentiel qui se met en place mais un régime énonciatif proche de la double destination théâtrale, au sein duquel sa vocation d'écrivain peut se satisfaire et s'affirmer obliquement. Cette correspondance nous est d'autant plus précieuse qu'elle expose les conditions matérielles et les événements de sa vie : elle permet de périodiser ses travaux d'écriture et de découvrir ses premiers jugements esthétiques sur le théâtre. Comme dans son journal, Vilar s'y définit et s'évalue régulièrement en tant qu'artiste. « Je ne te demande pas de m'écrire<sup>2</sup> », affirme-t-il, en soulignant la phrase, à son ami Jean Darquet. L'épistolier a besoin de l'autre, pour légitimer l'écriture, et le fait disparaître de façon élocutoire et symbolique pour permettre l'émergence du sujet qui s'installe dans une scénographie épistolaire qu'il dirige – Brigitte Diaz le montre dans *L'Épistolaire ou la pensée nomade*<sup>3</sup>. Elle poursuit avec le constat que la lettre d'écrivain, ou d'aspirant à l'être, tout en convoquant l'autre dans la distance, permet de produire des images de soi sur mesure, où à la mesure de ce que l'épistolier attend de son échange. Dans les courriers de Jean Vilar, fils de

---

<sup>1</sup> Lettre de Jean Vilar à Jean Darquet, 30 septembre 1936, fonds Jean Vilar, Avignon, 4-AMn-1 à 4-AMn-7.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> Brigitte Diaz, *L'Épistolaire ou la pensée nomade*, Paris, PUF, 2002, p. 59.

petits commerçants provinciaux, sans relations parisiennes ni ressources financières importantes, à la famille Roederer-Darquet, il se joue quelque chose de l'ordre de la considération et de la reconnaissance. Il tient à se montrer digne des aides ponctuelles qu'il reçoit et des personnalités littéraires à qui on l'adresse.

Parmi ces aides, il en est des matérielles. Par exemple, Vilar s'excuse dans une lettre<sup>1</sup> à la comtesse de lui écrire au crayon car il n'a pas de porte-plume. On découvre, quelques jours plus tard, qu'elle lui en a fourni un : « j'écris sans plaisir parce que, tout d'abord, je n'ai pas le stylo de la Comtesse », confie-t-il à Jean Darquet. Elle lui envoie du tabac et lui permet de séjourner régulièrement à Vence pour écrire et passer du temps avec ses amis. Il en est d'autres, plus mondaines et sociales. La comtesse lui présente notamment le grand reporter et écrivaine Titaÿna<sup>2</sup> : « J'ai reçu cette après-midi une lettre de Titaÿna en réponse à la mienne. Je ne sais ce que vous avez bien pu lui raconter à mon sujet, mais sûrement des choses un peu drôles car elle m'écrit de "ne pas me décourager" [...]. » L'échange concerne des contes que Vilar doit écrire pour vivre de sa plume. « Croyez-vous que répondre à la lettre de Titaÿna serait une mauvaise tactique ? [...] Les leçons que vous m'avez données sur la vie et les façons de réussir ont porté, bien malgré moi. Peut-être qu'un jour, je ne serai pas indigne de mon maître. » La lettre participe d'une stratégie de reconnaissance sociale et artistique. Il s'agit de s'y présenter, par le contenu et le style, à la hauteur de sa vocation et de sa destinataire.

L'écriture, qu'elle soit littéraire, alimentaire ou épistolaire, constitue le thème central de cette correspondance. Vilar y mentionne systématiquement le travail en cours sans développer ni expliquer le contenu des œuvres qu'il compose. Il n'utilise pas la lettre comme le lieu d'un manifeste ou d'une réflexion artistique : support moral, elle accompagne et décrit les phases de rédaction. Le plus souvent, Vilar s'adonne à l'écriture épistolaire sur le mode déceptif, lorsqu'il n'avance pas : « À Vence, je travaillais peu et avec plaisir. Ici, je travaille peu et sans plaisir. Je voudrais que la pièce soit drôle, soit enjouée, et je suis triste comme un tableau sans couleur<sup>3</sup>. » Les phases de rédaction prolifique ne sont en revanche mentionnées qu'une fois achevées :

J'ai pas mal travaillé cet été [...]. Je voudrais faire éditer cela car j'ai un peu d'argent, mais où trouver un bon imprimeur à présent ? [...] Je travaille donc toujours, comme si ce que j'écris allait être édité à la fin du mois, comme si l'éditeur était là et attendait. N'est-ce pas la seule chose à faire pour un jeune scribouilleur à l'heure actuelle<sup>4</sup> ?

---

<sup>1</sup> Lettre du 25 septembre 1936. Fonds Jean Vilar, *loc. cit.*

<sup>2</sup> Pseudonyme d'Elisabeth Sauvy.

<sup>3</sup> *Ibid.*, lettre de Jean Vilar à Jean Darquet, 27 septembre 1936.

<sup>4</sup> *Ibid.*, lettre de Jean Vilar à Jean Darquet, 19 septembre 1940.

Lorsque Dullin engage Vilar comme aide-régisseur, il lui promet également de petits rôles dans la nouvelle pièce de Roger Vitrac, *Le Camelot*. Le temps passé aux répétitions l'empêche de travailler sur *L'Asinaria*<sup>1</sup>, une adaptation qu'il compose à partir de *La Comédie des ânes* de Plaute, mais cela lui permet de forger son jugement sur la pièce comique d'un auteur reconnu. À son ami Jean, il se plaint :

Je suis obligé, si je veux avoir un rôle, de rester dans la salle [...]. Tous les jours, je suis vautre dans un fauteuil du parterre. Plus de trois heures à s'ennuyer, à endurer le froid, car il fait froid à Paris et particulièrement à l'Atelier où l'on fait des réparations importantes<sup>2</sup>.

Auprès de la comtesse, en revanche, il se pose en critique :

La pièce est le plus beau navet des navets. J'en suis écœuré parce que j'aime Dullin et que je vois qu'il est en train de gaspiller la petite fortune qu'il possède à la rentrée d'octobre. Écœuré aussi parce que Georgius est un excellent chanteur de music-hall mais un mauvais acteur de comédie [...]. La pièce est creuse, froide et bête. Elle ne sera pas sauvée par l'acteur principal. [...] Écoutez, comtesse, je n'aime pas les grands mots ; mais me permettez-vous de dire que cette pièce n'a pas d'âme ?

Après quelques péripéties et la description détaillée de son premier trac, Vilar explique à la comtesse que la pièce a reçu un accueil chaleureux du public venu voir Georgius, mais mitigé des critiques qui ne sont pas restés jusqu'au bout ou se sont ostensiblement endormis. La lettre se termine par un double constat : « Tout ceci est navrant et réjouissant à la fois. Navrant de penser combien on peut tromper un public assez grossièrement. Réjouissant parce que si la pièce marche, l'administration payera les acteurs<sup>3</sup>. » Trahir et manger ou survivre et jouer honnêtement, la cruelle alternative témoigne des conditions précaires d'un petit théâtre privé, tout en exposant une vision de l'art en train de s'essayer à la question éthique de la qualité et de la sincérité de ce qu'on présente à un public. Vilar théorise à partir de son expérience : quelques mois plus tard, il réfléchit non plus à la manière de bien écrire mais à celle de bien diriger dans un texte intitulé « Un chef de troupe, des poètes et des comédiens nouveaux<sup>4</sup> » et rédigé sur des feuilles libres. Le court essai théorique ne présente aucune occurrence de « je » ni d'anecdote personnelle. Vilar y emploie, dès la première phrase, force tournures déontiques et généralisantes. Il y formule la nécessité d'un renouvellement des générations et l'impératif de s'éloigner de la technique et du cabotinage pour retrouver l'authenticité artistique :

Il vaut mieux donc commencer à travailler avec deux ouvriers, une dactylo et un bureaucrate qui ont la passion encore maladroite du théâtre [...]. Travailler tous les jours avec trois, quatre

---

<sup>1</sup> La pièce est ainsi nommée dans la correspondance, puis elle sera intitulée *Le Prix des ânes* sur le manuscrit final. Fonds Jean Vilar, Avignon, 4-JV-8,3.

<sup>2</sup> *Ibid.*, lettre de Jean Vilar à Jean Darquet, 30 septembre 1936.

<sup>3</sup> *Ibid.*, lettre de Jean Vilar à Edmée Cazalis, 13 octobre 1936.

<sup>4</sup> Jean Vilar, *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 17-20.

apprentis acteurs. [...] Quiconque ne se pliera pas pendant des semaines à la pratique des exercices d'assouplissement les plus insipides, les plus banals, les plus enfantins, n'a pas sa place dans cette troupe. [...] Le chef de troupe doit aussi bien prendre conscience que son art est le plus complexe qui soit. Il ne remue pas une matière inerte. [...] Il est un poète qui doit user des méthodes de l'instituteur. Il est un bourreau qui martyrise des êtres qu'il aime et qui le torturent de leur incompréhension. Il doit comprendre la pièce aussi bien et peut-être plus profondément que le poète lui-même et cependant l'expliquer aux interprètes avec les mots du langage le plus courant, le moins savant du monde<sup>1</sup>.

On aurait presque envie d'écrire que la pensée vilarienne du théâtre est déjà là, en germe, mais on observe surtout la permanence d'une conception de l'art, entre sa vocation littéraire et son programme théâtral, fondée sur la passion, la discipline, le labeur et l'expérimentation. L'élève s'émancipe, après l'observation fascinée du maître Dullin, comme il le fait dans le journal, lorsqu'il cherche sa voie parmi les modèles littéraires. L'écriture diaristique reste, pour le moment, associée à la littérature, la correspondance, à la sociabilité artistique, et les écrits théoriques, à la pratique théâtrale au sens large.

Pour gagner sa vie, le jeune artiste cherche aussi du travail auprès des agences de cinéma, de radio et des journaux : « La littérature, du moins la mienne, ne me nourrit pas encore, ne m'a pas nourri encore et ne me nourrira pas encore demain jeudi. » La répétition liturgique de l'adverbe suggère l'ironie de l'épistolier quant aux fruits inexistants de son travail, mais celle-ci ne porte pas sur la « littérature » elle-même. Vilar continue à vouloir vivre de sa plume et affirme sa détermination à plusieurs reprises. À la comtesse qui s'inquiète de le voir se décourager après le refus de *Paris Soir* de publier ses contes, il répond : « Je suis très courageux. Et quoique nonchalant, très persévérant. Et avoir de la persévérance, malgré les ennuis inhérents à la pauvreté, c'est avoir, selon moi, beaucoup de courage. » L'autoportrait se charge ici d'une dimension judiciaire, Vilar se défend face à ce qu'il prend pour de la crainte de le voir abandonner. Il termine *L'Asinaria* et fait dactylographier le texte, qu'il corrige à la main. Malgré l'absence de publication, Vilar continue d'écrire.

En octobre 1937, le voilà contraint de faire son service militaire à Hyères, affecté à la musique du régiment. Peu investi, plutôt réticent à ses obligations militaires qu'il moque dans ses lettres<sup>2</sup>, il entame l'écriture d'un argument de ballet. Structuré en deux parties et onze tableaux, *Bacchus* raconte la destruction de Thèbes provoquée par la vengeance du dieu après la mort de son protégé, le jeune Luccio, tué par le roi Penthée. La pièce sera dactylographiée en 1941 et Vilar la corrigera à plusieurs reprises. Il l'intégrera également dans le dossier génétique de *Chronique Romanesque*, une vingtaine d'années plus tard. Le service militaire se prolonge

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>2</sup> Lettre du 29 août 1938 à la comtesse, *loc. cit.*

jusqu'en octobre 1938. Vilar profite des repos pour entamer l'écriture d'une pièce de théâtre en trois actes, *Antigone*<sup>1</sup>, d'après *Les Phéniciennes* d'Euripide. Comme *Bacchus*, c'est une œuvre à laquelle il tient et qu'il va reprendre. La dernière page du premier manuscrit porte la mention « 18 décembre 1938 ». En 1954, il transforme le titre en *La Nuit tombe*, dernière réplique d'Antigone, et corrige la première version, mais la structure et le sens de l'œuvre ne sont pas modifiés. Il en allège le style, supprimant les redondances et réduisant les phrases trop longues ou alambiquées. Il précise les didascalies, nourri de son expérience de praticien depuis 1938, et réfléchit à une distribution. Pour la troisième version, annotée « Avignon, 1970 », il fait dactylographier la pièce en tenant compte des corrections précédentes. Il ajoute sur la page de recherche d'une distribution le nom de ses deux fils, l'un pour la conception des costumes, l'autre pour la musique. La trame est proche de la tragédie du dramaturge grec à quelques différences notables : le devin Tirésias disparaît, ainsi que Ménécée, le fils de Créon, et le chœur, divisé en deux, devient le symbole d'une cité clivée. Vilar crée Xilias, le vieux gouverneur d'Antigone, et Lias, un pacifiste, qui refuse de combattre pour le compte de deux ambitieux fratricides. Celui-ci se tient prêt à semer la révolte et à soulever le peuple contre la guerre : il demande à deux reprises l'aide d'Antigone, qui refuse de lutter contre ses frères et entend laisser le peuple thébain, qu'elle abhorre, décider de son propre sort. À la fin de la pièce, elle accompagne son père dans l'exil. Pendant cette période de rédaction, le journal n'enregistre aucune entrée et la correspondance – du moins celle qui nous est restée – est presque inexistante. Les notes de recherche enregistrent ses réflexions sur l'œuvre ainsi que des considérations qui les rapprochent de l'écriture diaristique, dont il est familier, et qui les ancrent dans le contexte du service militaire :

Il faudrait noter, en cette première page, la présence d'un individu qui, de l'autre côté de la table, regarde ma plume au-dessus de la page qui était blanche. Marquer l'illogisme de la vie courante, cette pensée me poursuit depuis plus d'un an. [...] Noter ce qui est bête soi-disant ; noter ce caporal miaulant pendant que j'attends l'idée ; noter aussi bien ce qui vient de soi, du plus profond de soi, et nous semble cependant étranger. Noter ces inattendus et se convaincre enfin qu'une méthode d'art pourrait naître<sup>2</sup>.

L'œuvre à composer, ou la « méthode » à élaborer, doit être le résultat d'une écriture de l'ordinaire, du quotidien et du personnel, ancrée dans la réalité qui l'entoure. L'histoire d'*Antigone* raconte le refus du destin commun des peuples entraînés vers la guerre, elle donne corps au rejet du patriotisme et à la désobéissance politique sans nier la part d'orgueil et d'égoïsme qui anime son personnage principal. Plus humaine qu'héroïne, Antigone dit à Lias :

---

<sup>1</sup> Le dossier de travail et les différentes versions se trouvent dans le fonds Jean Vilar, *loc. cit.*, 4-JV-9.

<sup>2</sup> « Recherche d'Antigone » dans *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 21.

« Vous qui savez que je hais ce patriotisme qui un jour fera mourir Étéocle et Polynice, vous, vous me proposez une vue logique de militant antipatriote, vous me proposez des mots d'ordre, une doctrine, un devoir. [...] Le devoir pour moi [...] est temporel, non abstrait, sanguin. Il est égoïste, il est mien<sup>1</sup>. » La réplique n'est pas conservée telle quelle dans la version finale, mais elle fait entendre, en 1938, ce qui apparaissait dans les entrées du journal les années précédentes : la politisation, la forme et les voies possibles de l'engagement et le refus du sacrifice. L'écriture dramatique se nourrit de l'exploration diaristique ; en retour, elle imprègne l'écriture de recherche qui se théâtralise. Alors qu'il réfléchit à la question de la trajectoire et de l'obstacle pour définir ses personnages, il compose un monologue pirandellien :

Bonshommes de mon théâtre, vous tiendrai-je jamais dans ma main, devant mes yeux ? ainsi vivants ? [...] Il faut que les personnages concourent au mouvement d'un sujet par des mobiles aussi vrais et aussi courants. Aussi petits. Mais est-ce là le travail de l'écrivain ou celui de l'acteur ? J'éprouve comme un plaisir à sentir que c'est là et le travail de l'acteur et celui de l'écrivain. [...] Qu'une exclamation de Racine est à la fois l'infiniment petit du créateur-acteur et du créateur-écrivain. Le « où suis-je » et « qu'ai-je fait ? » des personnages de Racine. Si simples. Si difficiles. (Non ! pas difficiles !) Si infiniment petits<sup>2</sup>.

L'indétermination suggérée par les parallélismes lie, dans un même geste de création, l'écrivain et l'acteur. Comme dans le journal, les questions existentielles émergent du « vrai », du « courant » et du « petit ». La matière de l'écrivain rejoint celle de l'acteur pour un homme qui s'est formé à l'écriture diaristique et épistolaire : l'humain, l'ordinaire et l'expérience.

Libéré de son service en octobre 1938, il rentre à Paris. Charles Dullin ne peut pas l'héberger ni lui fournir un travail. Il vit dans la misère, hébergé où il peut, jusqu'à mars 1939 où il se trouve rappelé sous les drapeaux. Peu d'écrits présents dans ses archives permettent de suivre sa trace : on ne sait pas vraiment où ni comment il vit. Une lettre d'avril 1940 à Jean Darquet<sup>3</sup> nous éclaire *a posteriori*. Vilar donne des nouvelles à celui qu'il semble n'avoir pas vu depuis longtemps et revient sur les derniers mois. Il a vécu auprès du peintre Jean Gatién, qu'il décrit comme instable, roublard et alcoolique, mais passionné de théâtre, doué pour obtenir des places aux générales et investi dans le groupe qu'il fonde : l'Équipe. Les membres de cette association informelle organisent deux représentations<sup>4</sup> en janvier et février 1939 sous forme de récitals poétiques, avec lecture de textes de Maïakovski, Brecht, Dos Passos, Langston Hughes et Georges Chennevière. Des chants révolutionnaires et traditionnels ainsi qu'un exposé de Vilar,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>3</sup> Lettre de Jean Vilar à Jean Darquet, 24 avril 1940, fond Jean Vilar, *loc. cit.*

<sup>4</sup> Les informations concernant ces représentations et L'Équipe se trouvent développées dans la thèse de Louis Montillet, « Jean Vilar, de la tradition théâtrale à l'utopie nécessaire : contribution à l'étude de la pensée de Vilar conduite à la lumière de ses textes », Art et histoire de l'art, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2014, p. 99-100. Disponible sur HAL (dernière consultation le 04/07/2024).

« Les devoirs d'une troupe de jeunes comédiens », concluent ces manifestations placées sous l'égide d'Henri Poulaille, théoricien de la littérature prolétarienne et journaliste à *L'Humanité*, et inscrites dans le Mouvement « Paix et Liberté » du comité du 15<sup>e</sup> arrondissement. Il s'agit de la première initiative théâtrale personnelle de Vilar, qui n'est plus l'élève de Charles Dullin. Le répertoire choisi est marqué du sceau de l'engagement contre le fascisme et la guerre. L'expérience s'arrête en mars 1939, lorsqu'il doit rejoindre Hyères puis Marseille, affecté au service de l'intendance. Comme le suggère la lettre mentionnée plus haut, Vilar semble continuer de travailler sur *Bacchus* et *Antigone*, jusqu'au moment où son frère cadet, Lucien Vilar, meurt à dix-neuf ans des suites d'une opération chirurgicale.

## 2) *Le journal de deuil et l'engagement moral (1939-1941)*

Dans « L'invention de soi après une crise : le journal de deuil<sup>1</sup> », Françoise Simonet-Tenant montre comment l'écriture suscitée par la perte d'un proche peut relever de l'invention de soi ou bien – c'est le cas de Vilar – de la réaffirmation solennelle d'une ambition, désormais perçue comme un sacerdoce. Le retour à la pratique diaristique éclipse pour un temps les autres écrits. Vilar ne reprend pas son journal personnel, dans lequel il reste pourtant de nombreuses pages blanches ; il choisit un support différent et unique. La vocation se charge ici d'une dimension morale. On le découvre parfois en train de lutter contre la pente mélancolique et l'idée du suicide, qui affleuraient déjà dans ses écrits. La mort de son frère engendre dans le *Carnet de la mort* un pacte avec lui-même : renouer avec l'élan vital et la création ; mais cet événement teintera également chaque succès d'un sentiment ambivalent de joie et de vague à l'âme, telle la goutte de lait qui trouble le verre d'eau. Il existe une mélancolie de la réussite chez Vilar, sur laquelle nous reviendrons. Notre postulat est qu'elle s'exprime ici, pour la première fois.

Un soir, tard dans la nuit, assis à la table de la maison familiale de Sète, il ouvre un cahier intitulé : « Cahier d'anglais de Lucien Vilar, classe de 6<sup>e</sup>A<sup>2</sup> » Après avoir découpé les premières pages, sans doute utilisées, il inscrit le titre, *Carnets de la mort*, suivi de l'exergue : « Toute âme, dit Platon, est privée involontairement de la vérité. (Cité par Marc-Aurèle) » Sur la page suivante, il note la date – samedi 28 mai 1939 – et décrit le silence régnant dans la pièce, la toile cirée familière aux deux frères, et son propre corps, alourdi par le deuil. Il cherche la présence

---

<sup>1</sup> Françoise Simonet-Tenant, « L'invention de soi après une crise : le journal de deuil » dans *Les intermittences du sujet : Écritures de soi et discontinu*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

<sup>2</sup> « Carnet de la mort », fonds Jean Vilar, *loc.cit.*, 4-JV-3,2.

de son frère dans les objets qui l'entourent. Commencent alors, insatiables et tenaces, le besoin de comprendre ce que c'est que la mort et la nécessité de justifier son désir de vivre. Lui qui vit à vingt-sept ans son premier drame intègre à deux reprises sur cette même page un vers de Victor Hugo : « Ma vie entre déjà dans l'ombre de la mort<sup>1</sup> ». C'est le seul auteur capable, pour lui, de donner « le plus vrai et le plus sincère appui à l'homme devant la mort des êtres chers<sup>2</sup> ». Du 28 mai 1939 au 23 avril 1940, débordement émotionnel et travail de deuil sont endigués par une écriture cathartique, soignée et sans rature, entrecoupée de textes recopiés, puisés chez Épictète, Épicure, Lucrèce, Marc-Aurèle, Montaigne, Hugo, Pascal et Proust. Comme dans ses autres carnets, Vilar a besoin de comprendre l'événement qu'il traverse grâce aux écrits des auteurs qu'il relit.

Le choix du cahier d'anglais est peut-être circonstanciel – Vilar a besoin d'écrire et c'est le support le plus adéquat qu'il trouve ou qui lui tombe sous la main. Peut-être est-ce également une sorte de relique, un objet transitionnel qui maintient quelque chose de celui dont il doit se séparer ; un cahier dans lequel Lucien avait appris une langue étrangère et où Jean allait découvrir l'étrangeté douloureuse de la perte. L'importance accordée à l'acte d'écrire touche rejaillit sur le support, d'autant plus précieux qu'il est unique. Le disparu est omniprésent dans chacune des entrées, mais Vilar ne se sert pas du journal pour maintenir un lien, par l'adresse ou la deuxième personne. Dès la première page, deux mois après la mort de Lucien, il parle de son frère à la troisième personne. L'écriture lui permet, de nouveau, d'apprendre et de comprendre : elle est au service d'une tentative de rationalisation, davantage que l'expression des émotions. Diariste dans l'âme, sensible au symbolique et au besoin d'enregistrer les dates et les étapes de la vie, Vilar fait du seuil du journal celui d'une nouvelle ère :

Maintenant je suis attaché à quelque chose qui n'appartient pas au monde des vivants. Maintenant j'ai ma destinée d'homme marquée dans le temps et ma sensibilité d'existence accrochée à l'éternité, qui est la mort ; accrochée, rivée à ma future fin, qui est celle depuis deux mois de mon frère. Sans peur d'ailleurs de la mort, et bien qu'aimant la vie, et voulant, avant de m'en aller, faire mon œuvre<sup>3</sup>.

L'originalité de ce carnet de deuil réside dans son adresse : non pas au frère, ni à Dieu, comme peuvent le faire journaux, élégies ou oraisons funèbres, mais à lui-même. La conscience aiguë d'une œuvre à accomplir et la volonté de donner, par celle-ci, un sens à sa vie se manifestent désormais avec plus d'acuité. Lecteur de Malraux, Vilar s'identifie à ses personnages, animés par un sentiment fort de responsabilité. La confrontation à la perte

---

<sup>1</sup> C'est le premier vers extrait du poème « Ma vie entre déjà dans l'ombre de la mort », dans *Les Quatre vents de l'esprit*, 1881.

<sup>2</sup> « Carnet de la mort », *loc. cit.*

<sup>3</sup> *Id.*

insensée de son trop jeune frère éveille chez lui une préoccupation malrucienne formulée dans *L'Espoir* : « La tragédie de la mort est en ceci qu'elle transforme la vie en destin. » L'isotopie de la destinée apparaît pour la première fois dans ses écrits personnels et parcourt le *Carnet de la mort*. Elle exprime un impératif moral : se rendre digne du disparu.

Que cet événement, quelque douloureux qu'il soit, ne change en rien le cheminement de ton œuvre ! Si c'est la joie que tu t'étais proposé de chanter, chante la joie, écris *Bacchus*.

Prends modèle sur l'artisan et sur l'ouvrier car tu n'es qu'artisan et tu n'es qu'ouvrier. Est-ce que l'ébéniste se mettrait, s'il était plein de la peine que tu éprouves, à sculpter sur un buffet commandé quelque cavalcade macabre ou quelque croix ? [...]

Tu as, pour deux ou trois raisons, choisi de vivre. Vis donc. Et plus profondément que jamais. Tant qu'il te sera possible. Que cette vie ait un sens, celui que ton œuvre lui donnera !

Sois implacable dans ta volonté de mener à bien cette œuvre. Si tu as accepté de vivre, une des raisons était et est que tu espères apporter, dans l'autre côté de la vie, ton œuvre d'artisan à celui qui t'attend, une œuvre belle et pour l'édification de laquelle il avait fallu vivre<sup>1</sup>.

L'engagement intense, sans compromission, et le modèle ouvrier ou artisanal, qui seront jusqu'au bout les principes éthiques et pragmatiques de l'homme de théâtre, sont formulés, à l'aube de sa carrière, dans ce serment à soi-même. Les premières semaines, il ouvre presque quotidiennement son journal et explore les différentes philosophies liées à la mort. L'éthique diaristique qu'il a toujours observée se prolonge car il est de nouveau question d'écrire pour l'avenir et de ne rien changer à sa plume. L'impératif d'authenticité qu'il s'imposait dans ses premiers carnets, en s'interdisant de corriger les erreurs ou les lourdeurs de style, porte aussi sur le contenu. Vilar tâtonne, il se contredit mais il n'efface rien : « Et quand, plus tard, tu reliras ce cahier, ne le juge pas à la lettre, tu te souviendras de l'effort de vérité que tu t'es imposé. Ne joue jamais au philosophe avec lui<sup>2</sup>. »

Il n'y touche plus entre juin 1939 et janvier 1940. Entre temps, il a lui-même « frôlé » la mort et la France est entrée en guerre. Opéré d'urgence le 25 novembre 1939 d'un ulcère perforé à l'estomac, il est ensuite envoyé deux mois en convalescence dans sa famille. À l'hôpital, il correspond avec Jean Darquet, lui faisant part de son état, de ses phases d'écriture et de la reprise de ses pièces. Puisqu'ils ne peuvent pas se voir, Vilar partage avec son ami sa vision des événements et la guerre s'invite dans les échanges : « Mais il y a encore la guerre, cette putain de guerre. Cette guerre dont on ne sait pas ce qu'elle durera. Peut-être tout ce qui nous reste encore de jeunesse<sup>3</sup> ! », « Il y a déjà six mois que je n'ai pas tâté du moindre travail sérieux

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> Lettre de Jean Vilar à Jean Darquet, 7 décembre 1939, *loc. cit.*

et de longue haleine, genre *Antigone* 1938<sup>1</sup> ! », « trahison de Herr Stalin<sup>2</sup> » ou « Merde à Hitler<sup>3</sup> ! »

Le sentiment vif du sursis – physique, politique – et le retour à la maison familiale provoquent la reprise de l'écriture diaristique le 1<sup>er</sup> janvier 1940 : « Suis-je passé si près de la mort ? Est-ce parce que je suis passé près de la mort que j'en éprouve cette forte sensation physique de répulsion ; et parce que j'aime tellement la vie<sup>4</sup> ? » Puis, il n'ouvre son carnet qu'à trois reprises, pour de brèves entrées : le jour de l'anniversaire de la mort de son frère, il note la date « 3-4 avril » et dessine une croix ; le jour suivant, il copie quelques vers en latin ; puis, le 23 avril 1940, le carnet se termine par le court récit d'une balade dans les cimetières de Paris, sans formule de clôture.

### 3) *La lettre comme lieu d'élaboration d'une identité et d'une conception artistique*

Est-ce la fin du deuil ? La fin du besoin d'écrire pour comprendre ou prendre engagement ? Il gardera le cahier et le photocopiera pour l'intégrer, vingt ans plus tard, au dossier génétique de *Chronique Romanesque*. Témoignages du temps écoulé ou de la promesse tenue, ces gestes de conservation et de reproduction révèlent la permanence des valeurs attachées au *Carnet de la mort* : l'engagement d'une vie tournée vers la création, pour la légitimer et lui donner un sens. Peut-être l'arrêt est-il aussi lié à une autre forme d'écriture qui aurait pris le relais. Parallèlement à sa correspondance amicale et régulière, Vilar entreprend la rédaction d'une longue lettre de dix-neuf pages pour Jean Darquet. La rédaction commence lors de sa mobilisation à L'Escarène, dans le sud de la France, juste avant son hospitalisation, le 28 septembre 1939. Elle s'étend sur plusieurs mois, jusqu'en juillet 1940 : « Que cette lettre te distraie, chère carpe. Mais si elle est trop revêche à tes cellules intelligentielles [*sic*], abandonne-la ou, du moins, ne la relis pas puisque c'est la fin, et “fay c'est qué té plaraï” ! » Vilar emporte avec lui cette lettre-journal à l'hôpital, à Sète puis à Collias, dans le Gard. Il l'envoie à son camarade en septembre 1941, sur demande de celui-ci :

Dans ta dernière lettre, tu me réclames un volume. Le voici. Ce cahier était écrit entièrement en septembre 40. Je te l'envoie à présent. Puisse-t-il te distraire ! Ma pensée et mon cœur ne sont

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> Lettre de Jean Vilar à Jean Darquet, 5 décembre 1939, *loc. cit.*

<sup>3</sup> Lettre de Jean Vilar à Jean Darquet, 20 mai 1940, *loc. cit.*

<sup>4</sup> « Carnet de la mort », *loc. cit.*

plus d'accord avec bien des pages de ce cahier, mais cela fut écrit un jour avec sincérité. Donc ce n'est pas « à brûler ».

Si nous pouvons aujourd'hui la lire, ce n'est pas parce qu'il en a conservé un double ou un brouillon, mais grâce à un don<sup>1</sup>. Pendant plus d'un an, sans dater précisément les différentes entrées, mais en les séparant par une ligne, Vilar s'adresse à l'ami dont il est séparé par la mobilisation et la maladie, dans le même type de cahier (vierge, cette fois-ci) qu'il avait utilisé pour s'adresser au frère disparu. Parallèlement à leur correspondance régulière, cette longue méditation intermittente prend la forme d'un autoportrait en mouvement. Son ami lui sert de miroir en tant qu'apprenti peintre : Vilar projette sur lui ses réflexions, ses appréhensions et ses ambitions, et met en œuvre son désir de fonder une « véritable camaraderie artistique ». Il s'y entretient surtout avec lui-même, malgré la présence constante de l'autre dans le dispositif discursif, à travers les adresses, les pronoms employés, les surnoms et les questions qu'il lui pose. C'est dans la durée et l'adresse régulière à un destinataire – disparu ou éloigné – que Vilar élabore et formule son identité. La lettre-journal développe les fonctions méditative, prospective et poétique, puisqu'il y écrit en tant « qu'artiste », tandis que la lettre brève et immédiatement transmise se caractérise davantage par les fonctions informative et phatique.

Que vont devenir leurs rêves et leurs œuvres avec la guerre ? La peur de la disparition déclenche l'écriture : « Je réponds à ta dernière lettre, d'hier ou d'avant-hier. Tu es inquiet, toi aussi, de ce qui peut matériellement advenir aux feuilles sur lesquelles tu as dessiné et moi écrit, s'il arrivait à l'un ou à l'autre quelque malheureuse et définitive aventure. » Une fois de plus, l'écriture régulière permet de repousser, voire conjurer la mort (de l'œuvre comme de soi). Il répond en quelques lignes à cette question concrète, conseillant à son ami de ranger dans un endroit précis, avec son nom au dos, les toiles qu'il lui demande de les conserver. Quant à l'avenir « historique » de celles-ci, il s'excuse avec ironie : « il ne m'appartient pas et ne m'appartiendra hélas jamais, même si je finis Immortel ou ministre de l'Éducation Nationale<sup>2</sup> ». La plume glisse vers une méditation sur la notoriété avant d'en venir aux nouvelles. Il décrit ensuite ses activités soldatesques, sans les dater, comme si les jours étaient tous semblables : attendre, faire du sport, distribuer des légumes verts et échanger avec les autres mobilisés. Arrière-plan gênant, la guerre sépare les deux amis et l'empêche d'écrire comme il aimerait. Il décrit la vie de caserne comme réglée, sans heurts, sans tourments, mais

---

<sup>1</sup> Don de Gérard Giraudin, en 1991, au fonds Jean Vilar, *loc. cit.*, 4-JV-7,1.

<sup>2</sup> *Id.*

éloignée de ses désirs : « Elle est tout de même le contraire de ce que j'aime : la liberté totale et la camaraderie sans discipline<sup>1</sup>. »

La description du quotidien évolue vers l'autoportrait : « Allons, allons, laissons encore filer la barque et disons : je suis vraiment un artiste, Jean. Non pas parce que mon œuvre déjà écrite est forte et de bonne composition, mais parce que [...] si je voulais m'abandonner pour toujours à une occupation strictement active, il me manquerait quelque chose. » À travers le modalisateur « vraiment », Vilar s'adresse-t-il à lui-même plutôt qu'à son ami ? Il a peut-être renoncé à lui transmettre cette lettre-journal, puisque les deux amis se sont vus chez Jean Darquet sans qu'il la lui donne : « Tout ce qui précède a été écrit avant mon passage à Vence. Belle journée passée là-bas, et trop courte. » Après cette neuvième page de rédaction, il en écrit dix autres supplémentaires, toutes consacrées à la question artistique. Il réfléchit à la notion de troupe, sans la nommer, employant les termes de « camaraderie », de « cénacle » ou de « milieu restreint et fraternel » qu'il voudrait former avec lui : « Toi, ta toile, moi, un papier et deux interprètes<sup>2</sup>. » Son ambition reste littéraire. Si Vilar peut s'en soucier, c'est parce qu'il a été réformé temporairement, en mars 1940, à la suite de son intervention chirurgicale.

Il écarte la possibilité d'une union amoureuse et artistique, après y avoir songé : « J'ai cru que cela pouvait être, vraiment. Et au moins pendant quelques mois. Avec elle<sup>3</sup>. » La référentialité du pronom personnel n'est pas nécessaire. Que l'écrit soit destiné à son ami ou à lui-même, le lecteur sait qu'il s'agit de Catherine Leccia, surnommée Paulette, qui avait aussi suivi les cours de Charles Dullin. Vilar avait déjà informé son ami du projet par courrier : « Je vais me marier très prochainement. La date n'est pas encore fixée. Dans le courant de cette semaine ou de la semaine prochaine. Je me marie avec Paulette Leccia. Il ne s'agit pas d'amour ou de tendresse ou d'autres clowneries. Il s'agit simplement d'une association d'artistes<sup>4</sup>. » Il avait écrit en même temps à la concernée :

Je ne vois pas pourquoi, si nous saurons par la suite expliquer à tes parents et aux miens le but commun qui fait que nous allons nous marier, c'est-à-dire pratiquer bellement et sainement l'art du théâtre, nous ne réussirons pas. [...] Plus j'y pense, et plus je suis sûr de ne pas m'être trompé en te choisissant pour compagne. Je suis très exigeant, tu sais. Et une fois le local trouvé, prends garde à tes pauvres méninges. Si tu meurs d'ici deux ans, ça ne pourra jamais être que d'avoir trop travaillé<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> Lettre de Jean Vilar à Jean Darquet, 20 mai 1940, *loc. cit.*

<sup>5</sup> Lettre n° 1, Jean Vilar à Catherine Leccia, 24 mai 1940.

On imagine mal la future mariée résister à une telle déclaration. Au début de l'été 1940, l'armée française est vaincue et disloquée par la débâcle, de nombreux Français partent en exil, l'administration et les services publics et privés sont en déroute. Vilar perd son poste de contrôleur adjoint à l'Office des blés à Paris, qui lui servait de gagne-pain, et doit retourner à Sète. Il écrit le 4 juillet à Catherine Leccia pour renforcer et préciser ses conditions :

Nous nous engageons pour un minimum de trois ans à faire de la sauvegarde, de la défense contre autrui et de l'enrichissement artistique de notre couple notre but primordial. Nulle aventure ou liaison ou amitié de l'un des deux partenaires ne doit, en aucun cas, porter atteinte au travail poursuivi en commun. Je suis très exigeant quant à cela. [...] Nous nous marierons à Lyon, je n'y vois pas d'inconvénient. C'est à toi de choisir la date. [...] Avant de rejoindre Paris, il me faudra très certainement passer à Manosque chez Jean Giono. J'ai reçu de lui au début de la semaine une lettre au sujet de ma pièce *Antigone*. Il l'a beaucoup aimée et me propose de conserver encore le manuscrit afin de pouvoir le faire lire aux personnes qui pourraient s'y intéresser. Mais, comme il dit, où et comment toucher les gens à présent<sup>1</sup> ?

Nous ne savons pas pourquoi mais l'union n'a pas eu lieu, les raisons de leur séparation demeurant inconnues. Au-delà de leur aridité, ces lettres sont un témoignage de la solennité de l'engagement artistique que Vilar concrétise et propose de partager après l'avoir formulé à l'état de serment à soi-même dans le *Carnet de la mort*. Elles révèlent aussi les conditions de vie des artistes au cours de la débâcle et de l'Occupation<sup>2</sup>, cherchant à sortir de l'isolement et de la précarité grâce au fameux « système D » ou aux réseaux d'entraide. Ainsi, dans cette correspondance affective, il est principalement question d'union financière, d'aides familiales, d'objectifs et de répartition du temps entre travail artistique et alimentaire.

Au cours de cette période, Vilar tente à plusieurs reprises de former une sociabilité artistique par la camaraderie, le mariage ou la diffusion de manuscrits. Giono, qui vit à Manosque – à cent-vingt kilomètres de Collias où se trouve Vilar – reçoit celui d'*Antigone*. La lettre de remerciement que Vilar envoie<sup>3</sup> à l'écrivain qui l'encourage à poursuivre nous renseigne sur sa manière d'écrire, mais non sur les conditions de leur rencontre. Ses récits poétiques, autobiographiques et ses journaux s'inspirent de la réalité qui l'entoure et des personnes qu'il côtoie. Cette pratique se prolonge dans l'écriture dramatique : Vilar observe et compose à partir des corps, des caractères, des réactions :

J'avais l'habitude de composer mes scènes au contact de mes camarades acteurs, la plupart apprentis en ce métier. [...] Je puis dire que certains « événements » scéniques, certaines entrées

---

<sup>1</sup> Lettre n° 3, Jean Vilar à Catherine Leccia, 4 juillet 1940.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Rioux (dir.), *La Vie culturelle sous Vichy*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1990 et Jeanyves Guérin (éd.), *Le Théâtre français des années noires*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.

<sup>3</sup> Lettre n° 2, Jean Vilar à Jean Giono, 4 juillet 1940.

en scène de personnages dans *Antigone* ne m'appartiennent pas, mais sont nés de certains gestes plus ou moins bien exprimés, plus ou moins entièrement « sortis » d'un camarade acteur<sup>1</sup>.

Une autre lettre<sup>2</sup> à Jean Darquet fait état de ses travaux lors de ce séjour : la création de plusieurs poèmes dont il se dit satisfait, l'achèvement, après des heures de correction, du récit autobiographique *Hilda la Morte*, et la composition d'une pièce, *La Réponse est pour demain*<sup>3</sup>, dont il n'est « pas extrêmement fier<sup>4</sup> » mais qui est « facile à monter pour des jeunes gens sans argent et sans troupe importante<sup>5</sup> ». Il ne mentionne pas *Aimer sans savoir qui*<sup>6</sup>, une autre pièce datée de mai 1940. Isolé de tous, Vilar, qui rédige principalement à partir du vécu, se contente désormais de la correction de travaux anciens et de l'adaptation théâtrale. Bien qu'il ne tienne plus son journal de deuil, achevé en avril, la mort reste présente dans les lettres et les pièces qu'il écrit à Sète :

Je vis d'autres moments ici. Des moments sans tristesse bien qu'ils soient baignés dans l'atmosphère de la Mort. Est-il possible, est-il juste de dire : je me familiarise avec la Mort ? [...] Ce qui m'effraie, mon bon Jeanjean, dans la mort, dans ces moments de la mort qui part des dernières heures du mourant à l'immobilité définitive, ce sont les derniers quarts d'heure. Peut-être est-ce le souvenir imagé des derniers moments de mon frère qui m'impose cette crainte. Derniers moments horribles. [...] Je m'arrête là. Que la destinée me garde encore longtemps sur cette terre, histoire de pouvoir y laisser quelque chose que j'aurai mûrement construit.

On observe de nouveau le processus d'élaboration d'une identité par l'écriture mis en lumière précédemment : la pensée naît dans le journal, adressé à soi-même, avant de s'affirmer dans la correspondance, sous le regard de l'autre. Ici, la superposition de la question existentielle, de la création artistique et de l'impératif moral glisse du *Carnet de la mort* à la lettre, avant de se transformer en action.

Vilar retourne à Paris à l'automne 1940 et entame un intense travail de rencontres pour former une troupe et publier ou faire jouer *Antigone*. Le mariage, comme union d'artistes, n'aura pas lieu. Le jeune homme a rencontré Andrée Schlegel, dont il est très amoureux, et les deux amants entament une correspondance puisqu'elle est restée à Sète. Il ouvre de nouveau son journal personnel, vierge depuis près de trois ans. Après avoir laissé une page blanche pour matérialiser la césure temporelle et thématique, il se fixe un nouvel engagement :

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> Lettre de Jean Vilar à Jean Darquet, 19 septembre 1940, *loc. cit.*

<sup>3</sup> Fonds Jean Vilar, *loc. cit.*, 4-JV-15.

<sup>4</sup> Lettre de Jean Vilar à Jean Darquet, *ibid.*

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> Il s'agit de l'adaptation libre d'une pièce de Lope de Vega. Le manuscrit est consultable dans le fonds Jean Vilar, Maison Jean Vilar, cote 4-JV-11. La pièce apparaît une fois, dans la lettre n° 6, non datée, à Catherine Leccia, lorsque Vilar, de retour à Paris, tente de former un groupe de théâtre amateur : « Nous ne montons plus *Aimer sans savoir qui*. Les jeunes interprètes sur lesquels je comptais et qui appartenaient à l'École du Rouleau se sont récusés, étant pris par ce dernier pour monter je ne sais plus quelle pièce. Partir à la recherche de jeunes et bons interprètes inconnus et avec qui il faut toujours plus ou moins de temps pour bien se connaître nous mènerait trop loin. Il me faut monter quelque chose et tout de suite poursuivre. »

Lundi 30 septembre 1940. Je noterai ici au jour le jour les différentes allées et venues que j'ai faites pour présenter ou retirer un manuscrit, chercher un rôle ou une place de régisseur, trouver des camarades jeunes pour former une Équipe théâtrale, ou tout simplement rendre visite à un homme ou une femme plus ou moins solidement établi dans ce que d'autres ont appelé la « jungle littéraire »<sup>1</sup>.

Il décrit sa visite à Henry Poulaille pour lui transmettre *Antigone*, un passage chez Grasset, la difficulté de récupérer le manuscrit auprès de Dullin, qui ne l'a pas lu, sa rencontre avec Desnos qui lui conseille de voir Roger Blin et ses échanges avec Pax et Duchemin, probablement deux directeurs de théâtre que nous n'avons pas identifiés, qui lui refusent la pièce en raison de son sujet « trop connu<sup>2</sup> ». Vilar cesse ensuite d'écrire dans le journal pendant un an, avant d'y revenir en mai 1941, lorsqu'il rejoint l'association Jeune France<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> « Cahier IV », *loc. cit.*

<sup>2</sup> *Id.*, septembre 1940.

<sup>3</sup> Véronique Chabrol, « L'ambition de "Jeune France" », dans Jean-Pierre Rioux (dir.), *La Vie culturelle sous Vichy, op. cit.*, p. 161-178.

## C) La bifurcation vers le théâtre (1941-1942)

### 1) *La reconnaissance au sein de Jeune France*

Vilar – on l’a vu – n’a pas attendu 1941 pour composer des pièces de théâtre, mais c’est la première fois qu’il cherche à être reconnu comme dramaturge par ses pairs et qu’il y parvient. À l’image de l’éternel étudiant pauvre qui hante le théâtre de Tchekhov, son retour à Paris est d’abord synonyme de débrouille et de misère. Il tente de se loger et de se nourrir convenablement, de vivre de petits rôles et travaux de régisseur tout en lisant et en écrivant sans cesse. De grand maigre, il devient famélique, mais la volonté farouche de s’entourer d’un groupe ne le quitte pas. Il se rend souvent chez Dullin ou auprès de Raymond Rouleau pour convaincre d’autres élèves de le rejoindre et de travailler à son côté.

Au même moment, un jeune polytechnicien de vingt-neuf ans, ingénieur des PTT, adepte du scoutisme catholique et futur inventeur de la musique concrète, Pierre Schaeffer, fonde l’association Jeune France le 22 novembre 1940. Après la débâcle, il avait cherché à aider de jeunes artistes au chômage en se rendant à Vichy et en proposant d’animer une émission radiophonique pour informer les jeunes isolés, ainsi que des veillées – idée issue des « feux de camps » scouts. Rejoint et aidé par Claude Roy, Emmanuel Mounier, Pierre Seghers et Roger Leenhardt, il avait élaboré un programme d’envergure avec la création de Jeune France pour donner aux artistes (poètes, écrivains, plasticiens, cinéastes, comédiens, éditeurs et graphistes) les moyens matériels et moraux de créer. Leur ambition consistait à promouvoir une régénération culturelle fondée sur la mise en avant de la jeunesse, le dialogue entre les arts et leur diffusion et implantation dans tout le territoire, libre et occupé. Bien que l’idée de décentralisation ne soit pas tout à fait nouvelle et que l’expérience de l’association fût brève (dix-sept mois), Véronique Chabrol en souligne la portée :

Elle fut, de fait, une sorte de creuset sans cesse en ébullition où se révélèrent et travaillèrent ensemble des femmes et des hommes qui, après la Libération, se retrouveront l’un à la tête du festival d’Avignon et du TNP (Jean Vilar), l’autre à ses côtés pour façonner ses décors (Léon Gischia), l’un directeur de l’École artistique Camondo (Henri Malvaux), les autres, pêle-mêle, à l’origine d’entreprises comme Travail et Culture, les Éditions du Seuil, l’IDHEC, le service de la recherche de l’ORTF et un certain nombre de centres dramatiques et de théâtres populaires. Si Jeune France joua un rôle capital dans la formation et l’évolution de chacun de ses protagonistes, elle fut également sans conteste une étape décisive dans l’histoire de la création artistique et de la diffusion culturelle en France<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 162.

La France scindée, l'association se compose de deux organisations : Paul Flamand, futur dirigeant du Seuil, administre la section nord et Pierre Schaeffer, la section sud. Le cinéaste Roger Leenhardt dirige la zone d'Afrique du Nord. De part et d'autre de la ligne de démarcation, le bureau d'études insuffle les tendances fondamentales aux sept sections artistiques englobant la littérature, le théâtre, la musique, les arts plastiques, l'art populaire et l'artisanat, la danse, l'architecture, la radio et le cinéma. Jeune France est avant tout un mouvement de cadres : l'action de ses Maîtrises, sous la direction d'André Clavé pour la zone occupée, consiste à former des animateurs en quelques mois, qui initieront à leur tour la jeunesse aux arts, et à diffuser une culture de qualité sur l'ensemble du territoire. Le théâtre, grâce à son large spectre d'intervention, en devient le pilier : il permet de renouer le lien entre l'art et le peuple par la formation de troupes, la promotion d'un jeune théâtre artisanal plus que commercial, l'élaboration de centres dramatiques décentralisés et l'organisation de tournées dans les campagnes françaises. L'exigence artistique de Jeune France, qui l'oppose à l'esthétique boulevardière, rencontre alors la condamnation idéologique que les cercles pétainistes portent sur ce type de théâtre réputé immoral ; c'est principalement sur ce critère que l'association obtient l'aide de Vichy, avant de se dissoudre en 1942, lorsque l'État tente d'en faire un appareil d'encadrement à son service. Paul Flamand l'avait d'ailleurs pressenti : « Jeune France était condamnée au départ, et [Pierre] Schaeffer et moi en avons très vivement le sentiment. Mais on voulait aller au bout de nos possibilités [...]. Jeune France a été une ligne de départ. Cela n'a pas été une réalisation aboutie mais cela a posé un grand nombre de problèmes qui n'ont toujours pas trouvé de solutions<sup>1</sup>. »

Un « départ », le mot est juste pour Vilar, qui rejoint l'association grâce au metteur en scène, comédien et directeur de la compagnie La Roulotte, André Clavé. Pierre Schaeffer l'avait rencontré dans l'entourage de la revue *Esprit*<sup>2</sup>, en 1940. Il lui avait confié la charge des Maîtrises de Jeune France et lui ayant demandé de regrouper de jeunes artistes et écrivains que la débâcle avait plongés dans la misère ou le désarroi, afin de « sillonner toute la France pour y déverser le théâtre<sup>3</sup> ». André Clavé, se rapprochant d'anciens élèves de Charles Dullin, rencontre Vilar et le présente à Paul Flamand qui l'engage parmi les responsables de la section théâtre, aux côtés de Pierre Fresnay, Raymond Rouleau, Maurice Jacquemont et Pierre Renoir. Vilar découvre Maurice Blanchot, chargé de la section littéraire, ainsi que ses œuvres,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>2</sup> Emmanuel Mounier, philosophe français à l'origine du courant personneliste, fonde la revue *Esprit* en 1932.

<sup>3</sup> Francine Galliard-Risler, *André Clavé. Théâtre et résistances, utopies et réalités, 1916-1981*, Paris, Association des amis d'André Clavé, 1998, p. 59.

qu'il lira assidûment, comme il le pressent dans cette lettre à Andrée Schlegel à propos de *Thomas l'obscur* : « Je lis le premier livre du camarade Maurice Blanchot [...]. Je n'en suis qu'à la quarante-cinquième page, je trouve tout ce que j'ai déjà lu remarquable, étrange, tout plein d'une poésie en dehors du logique, du quotidien. C'est pour moi une œuvre qui va désormais compter dans mes pensées<sup>1</sup>. »

Il doit également organiser les lectures pour les « veillées » et former les Maîtrises au théâtre en composant des parodies, des farces et des adaptations en tous genres. Cette écriture alimentaire l'éloigne de son ambition initiale. Il s'en explique dans ses lettres à Andrée Schlegel : « Je travaille certes à des occupations intéressantes et qui touchent directement à mon métier. Mais ces travaux ne sont pas écritures, recherches de la forme, [...] composition dramatique. Dieu veuille que je puisse, par quelque moyen encore inconnu de moi, pouvoir un jour ne faire que ça<sup>2</sup>. » Il le déplore aussi dans son journal : « Il ne faudrait jamais sortir du chemin que l'on s'est assigné et l'on en sort tous les jours ou vingt fois dans le mois, mais on en sort si souvent pour gagner sa vie et ne pas crever que l'on se rappelle qu'on est machine humaine et que l'on se pardonne<sup>3</sup>. »

Parallèlement à ces tâches pour Jeune France, Vilar est engagé par André Clavé comme auteur en 1941 au sein de La Roulotte. Les parodies qu'il doit composer lui laissent le goût amer de la dispersion causée par des écritures concurrentielles : « Je me suis entêté [à corriger un texte] parce que je me suis aperçu que mon style, ma prose courante, tout au moins, étaient devenus très défectueux et que je désirais m'astreindre à ce travail pointilleux des corrections. Depuis des mois et des mois, mes travaux de Jeune France ou de la scène m'empêchent de me consacrer aux quotidiennes heures d'étude sur le style. J'ai besoin de revoir mes grands classiques, mes auteurs latins<sup>4</sup>. » Après *Antigone*, *Bacchus*, *La Réponse est pour demain* et *Aimer sans savoir qui*, Vilar compose une autre adaptation du poème d'Hésiode, *Les Travaux et les jours* ; il en donne plusieurs représentations à Melun. L'adaptation consiste en une mise en dialogue du poème entrecoupée de chants, de musiques et de jeux mimés<sup>5</sup> (« jeux de construction de la charrue », « jeux de la moisson », « jeux du battage »). Le dialogue développe ainsi un véritable hymne bucolique à la gloire du travail de la terre dans le respect

---

<sup>1</sup> *Vilar ou la ligne droite*, correspondance inédite de Jean Vilar avec son épouse, texte établi par Jacques Téphany, *Cahiers Jean Vilar*, n° 112-113, Avignon, Association Jean Vilar, 2012.

<sup>2</sup> *Vilar ou la ligne droite*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>3</sup> « Carnet IV », 24 mai, *loc. cit.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>5</sup> Indications présentes sur le manuscrit, fonds Jean Vilar, *loc. cit.*, 4-JV-8.

parfait du rythme des saisons. Dans l'introduction, Vilar précise que les passages à la ligne ne sont pas des vers mais des moments où l'interprète doit respirer, marquer un temps d'arrêt.

Il crée une courte pièce pour les Maîtrises, dont il n'est pas particulièrement fier, *Marc l'Aventure et les magiciens*. Il la mentionne dans son journal, mais pas dans ses lettres : « Me dis souvent que j'ai tort d'écrire tant et aussi rapidement les pièces. Mais me répète encore plus souvent que c'est le seul moyen d'arriver à trouver ses propres sujets, ses propres personnages et indirectement sa propre morale et sa logique<sup>1</sup>. » L'adaptation, l'innutrition des mots de l'autre pour nourrir sa propre création : ces gestes caractérisent sa manière d'écrire et de se légitimer, mais ils rappellent et annoncent également ceux de la mise en scène et du jeu théâtral.

Parallèlement aux adaptations de commande, Vilar cultive toujours l'espoir d'être édité et fait lire *Aimer sans savoir qui* à Maurice Blanchot. L'écrivain hésite :

Jouer une pièce d'un jeune auteur, même si elle est imparfaite, c'est lui donner une chance d'approfondir son expérience et de réfléchir sur lui-même. Éditer cette pièce, c'est lui donner une satisfaction imprudente d'amour-propre et l'amener à croire que ses premiers travaux constituent autre chose que de simples et nécessaires exercices. J'aimerais beaucoup avoir sur ce projet l'avis du secrétariat d'études et sur cette pièce le jugement de la section théâtre<sup>2</sup>.

En réponse, Pierre Fresnay souligne les défauts de la pièce mais considère qu'elle « mérite l'appui de Jeune France<sup>3</sup> ». Xavier de Lignac, également au bureau d'études, approuve : « La carence d'œuvres vraiment exemplaires en vertu de leur caractère de création constitue une tentation constante de favoriser la publication d'œuvres de talent comme celle de Vilar<sup>4</sup>. » La pièce ne sera pourtant pas éditée ni montée. Aucune mention de regret, d'espoir ni de déception n'apparaît dans la correspondance ou le journal de Vilar, mais on observe l'intériorisation de ces remarques sous sa plume : « J'ai ici mon travail, difficile, de longue haleine et qui ne portera ses fruits, glorieux ou non, que dans quelques années. Je me refuse à certains succès prématurés. Je ne propose de présenter une pièce de moi à Paris (dernier juge et souverain) que lorsque je pourrai moi, et non pas un autre, monter cette pièce et avec toutes les chances, sinon de réussite publique, du moins artistique<sup>5</sup>. » Nous avons déjà observé, depuis ses premières lignes de diariste adolescent, que le travail – au sens d'un perfectionnement constant – est une notion fondamentale chez Vilar. Les remarques d'un écrivain qu'il admire ont pu résonner avec cette corde sensible d'un artiste obstiné, pour qui la réussite et la satisfaction ne peuvent advenir sans effort ni patience. « Hâtez-vous lentement ; et, sans perdre courage, / Vingt fois sur le métier

---

<sup>1</sup> « Carnet IV », 19 mai, *loc. cit.*

<sup>2</sup> Note de Maurice Blanchot, non datée, fonds Jean Vilar, *loc. cit.*, 4-JV-29.

<sup>3</sup> *Ibid.*, note du 14 mars 1941.

<sup>4</sup> *Ibid.*, note non datée.

<sup>5</sup> *Vilar ou la ligne droite*, *op. cit.*, p. 4 (lettre du 30 octobre).

remettez votre ouvrage<sup>1</sup> », écrivait Boileau, qu'il admirait. Il n'a pas encore pu lire *L'Espace littéraire* de Maurice Blanchot, qui ne publiera l'essai qu'en 1955. Il se serait reconnu dans sa conception de l'écriture comme « travail sans fin<sup>2</sup> ».

Les « succès prématurés » dont il est question sont ceux d'une tournée théâtrale en Anjou, du 25 août au 7 septembre 1941. De retour, il avait écrit à Andrée : « Succès public assez gros, et même trop net pour certains qui croient que le succès ou les applaudissements du public sont le fin du fin. Ma *Farce des jeunes filles à marier* a bien marché<sup>3</sup>. » À son ami Jean Darquet, il confiait : « Suis parti en tournée théâtrale en Anjou avec *George Dandin* et une farce mienne. Gros succès. » Tout en s'acquittant de ses tâches administratives pour Jeune France, Vilar avait été engagé par André Clavé comme auteur dans sa compagnie La Roulotte, soutenue par l'association. Celui-ci, s'étonnant de ne pas le voir jouer dans ses pièces alors qu'il avait aussi en charge la formation artistique des comédiens, explique avoir poussé l'auteur à monter un soir sur scène pour remplacer l'interprète de Monsieur de Sottenville dans *George Dandin* de Molière :

Il avait été d'une énorme drôlerie, mais cela ne l'avait pas décidé à remonter sur les planches. Il était seulement un peu ébranlé. Pour arriver à mes fins, je lui proposais d'écrire une farce de lever de rideau, à condition qu'il y joue un rôle important. En quelques jours, il inventa *La Farce des jeunes filles à marier* : un notaire, vieux, cacochyme, veuf, aux prises avec trois filles. Les répétitions furent longues, difficiles : puis il fallut affronter le public, en plein air, avec une centaine de gens : ce fut un triomphe<sup>4</sup>.

Le hasard d'une occasion se transformera peu à peu en un parcours obstiné et passionné, mais ni le journal ni les lettres n'en font encore état – ce qui invalide l'analyse de son parcours sous l'angle de la révélation ou de la vocation. Cependant, une attention fondamentale apparaît dans son journal personnel puis dans son journal de tournée : la composition du public.

Au printemps 1941, juste avant la tournée sur laquelle nous allons revenir, ce n'est pas encore le public des spectacles mais celui des veillées littéraires qu'il organise, à Neuilly ou aux Lilas, qui le préoccupe. Nous avons observé que Vilar se tourne de nouveau vers l'écriture diaristique pour consigner ses recherches de rôles et d'opportunités de publier ses œuvres. Il ouvre son journal plus fréquemment encore lorsqu'il prend en charge ses responsabilités au sein de Jeune France :

---

<sup>1</sup> *L'Art poétique*. Vilar le citera notamment dans une lettre à Gide, à propos du personnage d'Œdipe, expliquant que « cet intuitif se hâte lentement à penser », lettre n° 56, non datée.

<sup>2</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

<sup>3</sup> *Vilar ou la ligne droite*, *op. cit.*, p. 3. La lettre est datée par les éditeurs du 8 août à Angers, or elle commence par « Rentré ce soir à Paris après une tournée de 15 jours en Anjou. » Il est possible que ce soit une erreur, ou que la lettre ait été rédigée sur plusieurs jours, comme il lui était fréquent de le faire, ou bien commencée le 8 août et terminée à son retour de tournée.

<sup>4</sup> Entretien pour *Les Lettres françaises*, 9-15 juin 1971, cité dans *Jean Vilar par lui-même*, *op. cit.*, p. 27.

Samedi 15 juin 1941. Moins de mépris, ce soir, pour le genre « journal ». Depuis au moins cinq ans, je considérais ce « couchage de son âme » sur le papier comme une préoccupation de sentimental besogneux. Après tout, c'est peut-être le seul raisonnable moyen de recueillir et se retrouver. Le danger est de faire du journal un carnet quotidien. Je ne devrais reprendre ce cahier que lorsque les mille ennuis de la vie sans grandeur, ou du moins sans intérêt, m'abattent et me distraient de la partie la plus authentique de moi-même. Par le journal, retrouver son harmonie perdue<sup>1</sup>.

L'harmonie perdue, en juin 1941, doit renaître l'exigence d'une œuvre de qualité – la sienne comme celle des auteurs qu'il fait lire aux veillées. Dès le début, il affirme sa volonté de remplacer les textes habituellement choisis par « un répertoire moins bêta, moins facile<sup>2</sup> ». Il faut, selon lui, former les moniteurs car « ils manquent d'âme », « ils ignorent la plus simple des disciplines des tréteaux » et « ils n'ont absolument aucun respect de l'œuvre, quelle qu'elle soit<sup>3</sup> ». Tout l'été, le journal enregistre les réflexions d'un Vilar apprenti formateur et programmateur aux mains liées, car ce sont d'abord par les chefs de centre qui sélectionnent les textes. Il découvre par exemple avec stupeur que le *Horace* de Corneille a été adapté en parodie par le chef de centre des Lilas :

Essai de le convaincre que Corneille est le seul grand auteur dramatique français qui ait chanté les sentiments patriotiques et qu'il est surprenant et odieux qu'un moniteur Jeune France et un répertoire scout aient été donnés en pâture à des gars naïfs, et que l'on doit soi-disant élever, un des plus beaux chants patriotiques qui existe. Et qu'enfin, que la plus belle œuvre d'art oblige déjà, au moins, au respect. Aucune peine à le convaincre. Mais lui ai-je inculqué, en un si court instant, l'intransigeance vis-à-vis des œuvres sublimes et le respect<sup>4</sup> ?

S'il prête une attention importante aux œuvres, c'est parce qu'il se pose la question du public : à qui ces lectures-veillées sont-elles destinées et pourquoi ? Ce n'est pas seulement l'amour du chef-d'œuvre mais la volonté de transmettre et de rassembler autour de textes fédérateurs qui guide son action. Dans un texte réflexif, intitulé « Bassesse du théâtre français<sup>5</sup> », revenant sur son adaptation du poème d'Hésiode, *Les Travaux et les jours*, il condamne la « paresse intellectuelle<sup>6</sup> » des théâtres parisiens et prône la nécessité de trouver un nouveau public à travers de nouvelles œuvres : « Il fallait écrire un texte qui ait suffisamment d'ampleur pour tenir sur une immense estrade en plein air. Il fallait intéresser un public jeune et sans culture à un sujet qui ne soit pas de clownerie ou de vulgaire propagande. » Au fil des dernières pages du journal, la notion de « public » apparaît plus fréquemment. Cette préoccupation, c'est aussi celle de Jeune France et, avant elle, du Front Populaire. Plusieurs

---

<sup>1</sup> « Carnet IV », *loc. cit.*

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> « Bassesse du théâtre français », dans Jean Vilar, *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 28-30.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 28.

animateurs avaient déjà œuvré en ce sens, des Comédiens Routiers de Léon Chancerel aux Copiaus de Jacques Copeau ou aux interventions du Groupe Octobre dans les usines. Par ses considérations sur le public, la réflexion qui s'élabore dans son journal et ses engagements au sein de l'association, Vilar s'insère dans une pratique et une histoire du théâtre populaire en France. En tant que responsable de la section théâtrale, il développe et affine un programme qu'il estime nécessaire pour libérer le théâtre du système lucratif et « des marchés irréguliers de la toile, du bois et du tissu<sup>1</sup> » par l'intervention pérenne des « organisations officielles<sup>2</sup> ». S'affirme ainsi chez lui, comme chez d'autres à cette période, l'idée d'une mission de service public à accomplir grâce au théâtre.

Dans cette aventure solitaire où la misère se pare des oripeaux les plus invraisemblables de l'ambition, je découvris un jour, au hasard des rencontres, sur le boulevard Saint-Michel, le responsable d'une troupe d'amateurs. Qu'André Clavé, jeune patron de La Roulotte, m'ait par sa gentillesse (et ses camarades par leur attitude saine et réaliste) tiré de l'Acropole dorée et illusoire où je cogitais, n'a pas été sans changer absolument ma façon de voir la scène, n'a pas été sans m'incliner et violemment, cruellement, à une vue plus simple, plus réaliste du problème posé<sup>3</sup> [du sens de la mise en scène].

Ses années de travail au sein de Jeune France sont fondamentales pour comprendre sa conception de l'engagement. Si l'écriture d'une œuvre devait le rendre digne du frère disparu, elle se charge peu à peu d'une éthique qui se rapproche du service public. Il est moins question d'une démarche individuelle – écrire son œuvre – que collective, en cherchant les moyens de la rendre accessible au plus grand nombre. Les formes d'écritures de soi qu'il pratiquait témoignaient déjà d'une inclination pour la forme adressée (à un moi futur, au disparu, à un destinataire) ; l'écriture et la pratique théâtrales la concrétisent désormais. C'est également à partir de ce moment-là qu'on observe dans le journal personnel la présence de plus en plus importante de tirets à la place des points. Cet usage s'inspire de l'annotation des manuscrits de travail de scène, où les pauses et les respirations sont indiquées par ce signe. L'écriture de soi glisse vers l'écriture du travail, quotidienne, factuelle et projective.

## 2) *Le journal de tournée avec La Roulotte*

Vilar rédige une dernière entrée dans son journal personnel, après l'avoir entièrement relu : « Ce journal est dans son ensemble très mal écrit, très mal rédigé. Les “méridionalismes”

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> Francine Galliard-Riesler, *André Clavé, op. cit.*, p. 66.

abondent. Les sottises foisonnent. Ne rien changer donc, ou brûler tout<sup>1</sup>. » Il choisit de le conserver et d'entamer un nouveau carnet. C'est donc avec sa pièce – *La Farce des jeunes filles à marier* –, deux rôles (l'un dans *La Farce*, l'autre dans *George Dandin*) et un journal de bord qu'il part avec La Roulotte parcourir l'Anjou, la Sarthe, la Mayenne et le Morvan, embrassant une tradition foraine dont l'Illustre Théâtre est le modèle. Quitter la capitale, c'est ainsi partir à la rencontre de différents publics et vivre la vie de troupe sur la route, mais c'est aussi, en période de disette, le moyen de se nourrir un peu plus facilement qu'à Paris, où il faut passer des heures à faire la queue, à se déplacer en bicyclette dans les campagnes proches ou faire jouer ses relations. D'où les notes qu'écrira Vilar à propos des omelettes, du pain, du cidre, du sel ou du sucre que les habitants, contents du spectacle, partageront avec les comédiens.

La première entrée du journal est consacrée au départ :

Rien ne me paraît intéressant à noter sinon les cris et les algarades, les joies et les sourires d'une jeune troupe théâtrale partant pour la première fois en tournée provinciale. On sent tous les garçons et les filles animés d'une bonne honnêteté (je ne dirai pas "foi" car le mot ne convient pas. Il a été galvaudé de telle sorte depuis quelques mois par des théâtres infâmes et parisiens que je ne voudrais pas qu'un lecteur averti me rangeât et nous rangeât parmi eux). Une grande joie de jeunes artisans<sup>2</sup>.

D'emblée, le « nous » redouble le « je » : il s'agit d'une écriture de soi et de troupe. Pour autant, Vilar adopte le point de vue de l'observateur, à la fois intégré et extérieur. Il anticipe immédiatement la possibilité d'« un lecteur averti », soit par manque d'intimité ou d'un lieu à soi au cours de la tournée, soit par anticipation d'une future utilité de l'écrit qui l'amènerait à être lu par un tiers. Le journal enregistre l'alternance des départs et des arrivées, la description des bourgades et des villes où la troupe fait étape, l'observation attentive des lieux pour jouer (cinéma, bistrot, salle commune, place publique, chapiteau de cirque), la liste du matériel disponible sur place et les conditions météorologiques. Les recettes et les dépenses sont consignées, ainsi que les visites des « officiels » : le maire, l'abbé ou le curé, parfois le sous-préfet, le commissaire de police et des personnalités municipales. Les conditions de représentation et la réception du public sont systématiquement inscrites avec précision.

Par son registre descriptif et son empan chronologique, du début à la fin de la tournée, le journal de bord obéit aux règles du genre en tant qu'outil de travail et aide-mémoire, mais au fil des pages et des étapes, Vilar se livre à des remarques plus personnelles sur les villes parcourues, le jeu des comédiens, la vie de troupe et la composition des publics rencontrés, qu'il compare en fonction de paramètres élaborés au fil des représentations : son nombre, ses

---

<sup>1</sup> « Carnet IV », *loc. cit.*

<sup>2</sup> Jean Vilar, *La Farce des jeunes filles à marier*, *op. cit.*, p. 31.

origines sociale et géographique, les recettes et les dépenses engendrées, ses réactions à la parade et pendant les représentations. Ce n'est plus un public projeté, rêvé, théorisé ou imaginé mais un public présent, observable et divers auquel la troupe se confronte et que Vilar décrit, tel un ethnographe. Son journal devient celui d'un spectateur des spectateurs. Il commence par décrire la ville ou la bourgade de l'étape, le lieu de la représentation, les conditions de la parade, les différentes réactions du public en fonction des scènes et des personnages. Par exemple, à propos de *George Dandin*, il remarque que le public du poulailler à Château-Gontier est plus spontané qu'à Baret et qu'il intervient, tant il est impliqué dans la pièce : « Le public était pour Angélique au cours de la fameuse scène du III (balcon), alors qu'avant-hier, à Segré, il était pour Dandin<sup>1</sup>. » À Durtal, la troupe joue en plein air, sur la place du château, sans décor : « La scène du III de *George Dandin* se fera par-dessus le mur avec utilisation d'échelles. Et comme déjà fait, on demande au public, avant le troisième acte, de bien vouloir croire qu'il fait nuit. Les passages de Molière faisant allusion à la nuit sont soulignés de rires. Comme déjà remarqué, cette illusion scénique porte toujours. » Il découvre également au cours de la tournée le principe de la parade pour se faire connaître. À chaque étape, la troupe dispose des affiches et sillonne les rues pour annoncer le spectacle du soir. Vilar saisit rapidement l'importance décisive de la musique et de l'accueil festif pour la promotion. Après le violon, il apprend donc le tambour : « Un tambour de ville, très rubicond comme il sied, fait la moue quand nous lui demandons de nous précéder et de "rouler". Finalement, je prends tambour, ceinturon et baguettes et je fais du bruit<sup>2</sup>. » Cette découverte de l'influence d'une parade dans l'organisation de la relation au public préfigure l'accueil en musique au TNP et le rituel sonore des trompettes de Maurice Jarre, annonçant le début des représentations dans la cour d'honneur du palais des Papes : « Poulailler plein au contraire du parterre et du balcon où, çà et là, des sièges sont restés vides. Il est évident que la parade, moyen "saltimbanque" d'attirer les gens, fait venir à notre spectacle plus le public "peuple" que le public bourgeois<sup>3</sup>. »

Aux considérations sur le public, se mêlent celles portant sur le jeu et la troupe. La pensée théâtrale de Vilar est inductive – elle naît de l'expérience – et rétrospective, en ce qu'elle a besoin du recul de l'écriture pour se former. Le journal est l'outil qui lui permet de passer de l'observation à la réflexion, d'alterner le « je » et le « nous », l'examen de soi et la prescription générale. Cette logique est posée dès les le début : « Ces notes pour le jeu des acteurs doivent

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>2</sup> Jean Vilar, *La Farce des jeunes à marier*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 37.

être le thermomètre du progrès et de l'apprentissage<sup>1</sup>. » Brèves et discrètes, quelques remarques personnelles ponctuent le journal. Lassitude, parfois : « Hier, tristesse poignante, noire, ce matin aussi. Cafard. Inexplicable<sup>2</sup>. » À l'inverse, il note après avoir joué en plein air : « Quel plaisir de pouvoir jouer “large” et de jouer avec le ciel comme profondeur<sup>3</sup>. » Ailleurs, il livre une considération plus politique : «

Algarade personnelle à la sortie du spectacle avec quelques moniteurs de centres qui ont plus ou moins gêné les interprètes au cours du spectacle. Ils trouvent le spectacle immoral. [...] Noter la différence entre les curés et les abbés des villages où nous passons et les chefs de centres de jeunesse de la région. Me sens une fois de plus d'accord avec n'importe quel ecclésiastique qu'avec certains de ces “jeunes” timidement sectaires, qui veulent refaire la France en cachant les vérités morales qui ne sont pas toujours belles<sup>4</sup>.

Il fait part de ses expérimentations et des connaissances qu'il en tire, comme lorsque la troupe doit jouer, un soir, à Chemillé, dans un cirque :

En jouant, nous serons parfois à moins d'un mètre du public. Pas de rampe, le projecteur de côté et c'est tout. Tapis pour la scène à l'endroit où nous jouons. Me demande avant la représentation s'il faut jouer « cirque ». J'essaie dans *La Farce* (le prétendant) mais c'est rapidement inutile. Comme toujours et comme partout, il s'agit de jouer « juste » son personnage<sup>5</sup>.

Une autre fois, il s'insurge après un cafouillage sur scène, à la fin de *La Farce*, entre les entrées et les sorties, lié à l'exiguïté du plateau et aux libertés prises par les comédiens avec la mise en scène :

On ne s'improvise pas improvisateurs. La première loi de l'improvisation, sans laquelle on ne fait que mauvaise interprétation, est le sens de l'ordre scénique, celui de l'économie. On ne bouge pas, on ne parle pas dans la réplique d'un autre. Tout cela était fait innocemment. Me dispute avec mes camarades. Une réponse à noter : “Je joue la comédie pour m'amuser.” Réponse d'assassin<sup>6</sup>.

À l'image de cette entrée, on observe régulièrement Vilar passer de la notation factuelle à la réflexion généralisante, voire prescriptive. Au fil du journal, le mot « danger » apparaît de plus en plus fréquemment sous sa plume : « mille dangers menacent le comédien jeune qui joue tous les soirs un rôle important en tournée, dangers que je conterai ailleurs<sup>7</sup> », « le danger du trop bon public, c'est d'attirer le jeu de l'acteur vers une sorte de “tout cuit”<sup>8</sup> », « danger d'être en tournée officielle pour de jeunes comédiens dont certains ont encore beaucoup à apprendre<sup>9</sup> », « le trop d'assurance n'est-il pas un danger pour certains jeunes acteurs qui ne savent pas encore

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>8</sup> *Id.*

<sup>9</sup> *Id.*

ce que c'est que de "vivre" un personnage<sup>1</sup> ? » ou bien « ces applaudissements que l'artiste reçoit et dans lesquels il a plaisir à se baigner sont le pire danger de l'art théâtral<sup>2</sup> ». L'ethnographe se double du moraliste qui condamne tout ce qui porte atteinte à la qualité du spectacle et au fonctionnement de la troupe.

Vilar n'est pas directeur mais le doyen de la troupe, avec la comédienne Héléne Gerber qu'il a fait venir ; il s'exerce néanmoins au ton et à la posture liés à cette responsabilité par l'écriture. Entre le début et la fin de la tournée, sa pensée a évolué au contact de la scène (réelle ou abstraite) : il s'agit moins de servir la forme que le public, le détail que le lâcher-prise nécessaire à un jeu sincère. La dernière entrée ne raconte pas, contrairement au début, le retour à Paris ou l'arrivée en gare. Elle nous présente un artiste glissant de l'observation extérieure aux tournures déontiques, générales puis adressées, jusqu'à l'impératif final dont on ne sait s'il s'adresse à un élève hypothétique ou à lui-même, dans un dédoublement de soi comme maître et apprenti :

Fin de la tournée. [...] L'interprétation scénique, la recherche d'un personnage sur scène avec l'aide ou sans l'aide du metteur en scène se passe de raisonnements verbaux. Ne pas penser ou dire : « Et si je faisais ainsi », [...] mais se laisser aller à faire. En silence et sans raison. Il faut trouver la pente. Mais avant, silence, silence, silence. N'argumentez jamais sur votre rôle. Soyez muet le plus possible. Mais que votre corps parle à l'amateur ou au metteur en scène qui est dans la salle de répétition. [...] Avant toute grande formule d'école ou toute grande formule de grand acteur, il y a vous. Et cela seul. Trouve ta formule sinon tes formules, mais trouve d'abord et sache ton corps<sup>3</sup>.

La pratique diaristique rejoint ici la pratique théâtrale : toutes deux se fondent sur le principe de sincérité, de connaissance et d'acceptation de soi. L'art de l'acteur, comme la tenue du journal, s'ancre dans le corps et le silence par le biais d'une discipline du retour à soi. Nous émettons l'hypothèse que cet impératif, artistique autant que moral, se comprend à la fois par la personnalité de Vilar et le contexte du « théâtre français des années noires<sup>4</sup> », pour reprendre le titre de Jeanyves Guérin – la sincérité relevant d'un discours esthétique, moral et stratégique contre le Boulevard ou les compromissions avec le gouvernement de Vichy au début des années 1940 – bien que Vilar, contrairement à André Clavé, ne soit pas entré en résistance active. L'écriture professionnelle, l'écriture dramatique et le travail scénique convergent vers une recherche artistique fondée sur cette « solitude de l'œuvre<sup>5</sup> », dont parle Maurice Blanchot : « Il est peut-être frappant qu'à partir du moment où l'œuvre devient recherche de l'art, devient littérature, l'écrivain éprouve toujours davantage le besoin de garder un rapport avec soi<sup>6</sup>. » Ce

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 47.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>4</sup> Jeanyves Guérin (éd.), *Le Théâtre français des années noires*, *op. cit.*

<sup>5</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 13-14.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 24.

rapport à soi prend la forme du journal, qui permet de se souvenir « de celui qu'il est quand il n'écrit pas, quand il vit la vie quotidienne<sup>1</sup> ». Ce que le critique observe pour l'écrivain se vérifie également pour l'apprenti comédien au sein de la troupe. Le journal, comme la correspondance régulière avec un destinataire privilégié, permet de ne pas se perdre dans l'intermittence des rôles.

### 3) *Des adaptations à la création*

De retour à Paris, Vilar continue ses activités au sein de Jeune France et de La Roulotte. Fin 1941, la compagnie répète pour créer *La Dama Boba*<sup>2</sup>, aussi titrée *La Petite Niaise* (le choix ne fut pas arrêté). Cette adaptation fidèle de la pièce de Lope de Vega par Vilar respecte et suit le déroulement des scènes et la structure de la pièce. L'intrigue se déroule dans une auberge près de Tolède, puis dans la demeure du seigneur Octave à Madrid. La leçon proposée par Loge de Vega est conservée – l'amour peut provoquer des prodiges comme la métamorphose de Finée, devenue intelligente grâce à ses bienfaits –, mais Vilar préfère, dans son introduction, le terme de « changement » à celui de miracle. Selon lui, le cœur de la pièce est « ce constant mouvement qui fait que tous les êtres changent de désirs sinon de caractère<sup>3</sup> ». La dynamique de la pièce repose en effet sur des chassés-croisés amoureux entre les quatre jeunes protagonistes, ce qui n'est pas sans rappeler *Dans le plus beau pays du monde*, l'autre pièce qu'il est en train de créer. *La Dama Boba* doit être mise en scène par Vilar à la Comédie des Champs-Élysées. Les costumes sont en partie réalisés, les décors d'Alfred Manessier bien avancés et les répétitions engagées. La correspondance avec Andrée remplace l'écriture diaristique : Vilar lui écrit quotidiennement, parfois à multiples reprises dans la journée ou plusieurs jours de suite dans la même lettre, recouvrant entièrement la surface de la feuille. Est-ce pour combler le vide laissé par l'éloignement ? Par économie de papier<sup>4</sup> ? Quelle qu'en soit la raison, il se sent seul et les nombreux envois – nous n'avons que les lettres de Vilar – sont l'occasion de partager ce qu'il

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> Fonds Jean Vilar, *loc. cit.*, 4-JV-8,4 (154 feuillets manuscrits et dactylographiés). Il manque le dernier acte du manuscrit de conduite, largement annoté par Vilar (déplacements, distribution, décors, jeu).

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> Voir par exemple la reproduction d'une lettre manuscrite de Jean Vilar à Andrée Schlegel dans *Vilar ou la ligne droite*, *op. cit.*, p. 5. Il la commence à Senlis le 31 octobre 1941, avant d'en reprendre l'écriture le 1<sup>er</sup> novembre le matin, puis le soir. L'écriture est serrée et fine, elle occupe toute la surface de la page.

vit, espère et ressent au fil des jours sous la forme d'un journal épistolaire amoureux et douloureux, qui devient aussi celui de la création et de ses affres :

Les seuls mots que j'avais écrits aujourd'hui l'ont été sur cette carte. Pour toi. Quand je sens que, par quelques mauvaises raisons, je suis prêt à me disperser (et j'ai horreur de la dispersion, surtout intellectuelle), je m'accroche à ton souvenir. [...] Quand nous reverrons-nous<sup>1</sup> ?

Des occasions multiples (celles que je viens de t'énumérer) me sont ainsi offertes de travailler et bien travailler, et plus ou moins réussir dans des tâches excellentes et que j'aime. Mais quel danger que la dispersion ! Et quel danger d'être seul<sup>2</sup> !

Je me demande si je suis né, si j'ai suffisamment de calme sagesse, de maîtrise de soi pour pouvoir être un bon responsable de la scène, un bon metteur en scène. C'est un métier terrible. Qui, par certains côtés, par ce fait même qu'il faut répéter dix et dix fois, qu'il répète dix et dix fois les mêmes choses, est un métier proche de celui de l'instituteur. Je regrette alors ma plume, ma table, mes papiers noirs et blancs et une pièce que j'écrirais mal ou bien<sup>3</sup>.

Andrée Schlegel et Jean Vilar se fréquentent depuis plus d'un an. Ils vont se marier le 30 juin 1942 au siège de La Roulotte, 326 rue Saint-Jacques à Paris. Elle est poète, peintre, dessinatrice ; elle apprendra la gravure, la céramique et la poterie. Elle partage avec Vilar le goût de la littérature et de la musique, mais l'Occupation, la ligne de démarcation et le travail de Vilar à Paris les éloignent. Pour un jeune couple séparé, la lettre devient le moyen d'apprendre à se connaître, de se raconter, de se rassurer et de se séduire. L'échange avec Andrée lui permet de sortir de la solitude paralysante ou de la fièvre disséminatrice : « Sache que de telles phrases, une telle confiance, m'aident beaucoup. Elles m'aident et doivent m'aider à trouver ou retrouver cette maîtrise de moi, nécessaire dans mon travail<sup>4</sup>. » Vilar lui écrit en tant qu'écrivain, c'est toujours ainsi qu'il est perçu dans ses cercles de sociabilité et c'est ainsi qu'il se définit lui-même. Les commentaires métadiscursifs sur sa propre expression, ici maladroite, là, peu claire, abondent autant que les autoportraits de soi en train d'écrire :

Les silences sans charme dans lesquels je me trouve parfois enfermé (et comme involontairement), ce corps tassé, insensible à l'extérieur, cette fixité comme idiote du regard, cela ne pourra jamais te plaire, ma petite Andrée ! Et pourtant c'est moi. Et sinon le moi le plus authentique, du moins le plus fréquent<sup>5</sup>.

Ce soir, il est une heure du matin et je vais relire avant de me coucher Dans le plus beau pays du monde, corrigé et tapé à la machine. La lampe éclaire un garçon, les pieds sur l'appareil électrique de chauffage, le corps tassé dans un fauteuil de travail, environné d'images photo représentant Andrée, que l'on aime comme toujours, comme jamais. Viens<sup>6</sup>.

Je me regarde dans la glace, je me vois les pieds sur le réchaud électrique, le corps tassé dans le fauteuil, les mains gantées, plume en main. Je vois un corps démesurément grand, solitaire, je sens ma poitrine oppressée d'être seule et de ne pas partager ton souffle<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, lettre du 2 novembre 1941, p. 4.

<sup>2</sup> *Ibid.*, lettre du 4 novembre 1941.

<sup>3</sup> *Ibid.*, lettre du 19 novembre 1941, p. 7.

<sup>4</sup> *Ibid.*, lettre du 11 novembre 1941, p. 6.

<sup>5</sup> *Ibid.*, lettre du 4 janvier 1942, p. 11.

<sup>6</sup> *Ibid.*, lettre du 5 février 1942, p. 12.

<sup>7</sup> *Id.*, lettre du 7 février 1942.

Il s'agit d'être rassuré, de s'entendre dire « je t'aime », tout en rappelant et faisant accepter les contraintes liées à sa vocation. Dans le journal, il était peu question du corps. La découverte de la scène, du rythme de tournée, des représentations dans des conditions parfois difficiles, de l'itinérance, de la fatigue de la parade précédant le spectacle, l'expérience de la faim à Paris et d'une nourriture plus abondante en province, celle de la mort du frère et de l'opération, tous ces événements participent d'une prise de conscience qui se déploie désormais dans les lettres. Devenu outil de travail, exposé au regard des spectateurs, le corps prend désormais une dimension plus importante dans ses écrits. Il existe néanmoins une véritable continuité formelle et thématique entre sa pratique diaristique, tournée vers la création et la reconnaissance de soi comme artiste, et cette correspondance qui s'avère plus professionnelle qu'intime. Le contexte politique explique en partie le peu de licence dans les lettres de ces jeunes amants. Entamée pendant la guerre, sous l'Occupation, leur correspondance s'est construite sous l'œil intrusif des services de la censure vichyste. Sur les premières cartes interzones qu'ils s'échangent, les règles sont explicites et laissent peu de place à la sensualité : « Il est permis d'écrire ci-dessous une correspondance de caractère familial de sept lignes. [...] Il est indispensable d'écrire très lisiblement pour faciliter le contrôle des autorités allemandes. Toute carte irrégulière dans la forme ou dans le fond ne sera pas acheminée, sa valeur d'achat ne sera pas remboursée<sup>1</sup>. » Voilà la lettre réduite au factuel et à la décence vichyste. Par ailleurs, il s'agit de faire découvrir à distance le milieu du théâtre parisien à Andrée et d'appréhender, lui-même, ses nouvelles tâches de metteur en scène. La correspondance prend donc en charge les fonctions descriptives, projectives, poétiques et professionnellement introspectives précédemment attribuées au journal. Elle documente le travail de mise en scène et d'écriture ; elle légitime et permet de s'appropriier une image de soi en tant qu'homme de lettres et homme de scène ; elle regorge de références littéraires et propose une réflexion sur la création qu'elle accompagne ; elle mélange le réel et l'artistique, selon une habitude vilarienne, en associant Andrée à un personnage de sa pièce ; enfin, elle permet de suivre Vilar dans les différentes tournées et de rassurer sa fiancée sur le fait qu'il passe son temps libre seul, au travail, « tassé » dans son fauteuil.

C'est au sein d'une autre forme d'écriture que se déploie un univers hors-contexte et sensuel, d'abord favorisé par un cadre d'écriture privilégié. Vilar compose une première version de la pièce *Dans le plus beau pays du monde* à Collias, dans la maison d'un ami, l'été qui précède la tournée de La Roulotte en Anjou. C'est un endroit qu'il aime, encore en zone libre, et dans lequel il se sent plus détaché des contraintes financières et matérielles de Paris. *Dans le plus*

---

<sup>1</sup> Reproduction d'une carte postale interzone de Vilar à Andrée Schlegel, *ibid.*, p. 2.

*beau pays du monde* relève de la comédie des erreurs, de la comédie de caractère, d'une inspiration mussetienne avec le jeu cruel des sentiments d'amour et de trahison, d'un esprit baroque par la reprise du topos du *theatrum mundi*, d'une atmosphère shakespearienne liée à la fête centrale et aux jeux de masques et de déguisements, et d'une influence tchékhovienne, par le lieu scénique de la villégiature<sup>1</sup>. Dans cette pièce, il n'est question ni de guerre, ni d'occupation, mais de couples qui se font et se défont. D'autres titres avaient d'ailleurs été envisagés par Vilar, comme *Des personnes inutiles*, soulignant s'il le fallait l'absence de contextualisation de son écriture. En trois actes, la pièce obéit à la stricte unité de temps, débutant le soir d'une « belle fin d'été<sup>2</sup> » pour se terminer à l'aube, « triste et souillée<sup>3</sup> », après une nuit de fête et de trahisons qui se soldent par le suicide d'un jeune personnage encore adolescent – le seul qui n'ait pas encore été gagné par le cynisme des adultes qui l'entourent et qui en paie les frais. La didascalie initiale précise l'unité de lieu : « L'action se passe, bien entendu, dans le plus beau pays du monde<sup>4</sup>. » En revanche, et c'est là une caractéristique de l'écriture vilarienne lorsqu'elle s'attache à composer une forme cohérente et fictionnelle, l'absence d'ancrage référentiel entraîne une prolifération de situations dramatiques parallèles, parfois non abouties, entraînant une dissociation entre action et langage. Les personnages parlent souvent moins pour s'adresser à l'autre ou faire avancer l'action que pour peaufiner leur propre portrait ou se livrer à des tirades procédant par sentences, maximes, questions existentielles et paradoxes. La liste des vingt-cinq titres envisagés, dactylographiée et volontairement conservée avec le reste de la pièce, témoigne de son caractère composite. « Le difficile est dans le choix<sup>5</sup> », écrit-il à Andrée. « L'intrigue de cette pièce est très compliquée. Il me faudra faire plus sobre la prochaine fois. [...] J'ai travaillé ma terre et l'ai ensemencée sans parcimonie. Les épis poussent en trop grand nombre et encore sans ordre. Mais bah ! La prochaine pièce sera plus pauvre<sup>6</sup>. »

Si Vilar ne cesse de travailler et d'élaguer la pièce, c'est aussi par espoir de la voir publiée et montée :

Cette après-midi, bien qu'ayant été pris par mes camarades et mon travail retrouvés, je n'ai cessé, lorsque je me retrouvais seul, de penser à Lhô. [...] Je rêve plus que jamais de voir Lhô ici. Ou ailleurs. J'ai rencontré par hasard ce matin Pierre Fresnay dans la rue, qui me demande de déposer *Dans le plus beau pays du monde* au théâtre Comédie des Champs-Élysées (dont il est un des

---

<sup>1</sup> Florence Naugrette étudie le personnel dramatique de la pièce dans « Souvenirs et promesses », dans Jean Vilar, *Dans le plus beau pays du monde*, op. cit., p. 84-87.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>5</sup> *Vilar ou la ligne droite*, op. cit., p. 10.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 12.

directeurs et des lecteurs). J'hésite. Les metteurs en scène de ce théâtre ne me plaisent guère. Écrivez-moi longuement<sup>1</sup>.

Il est en train d'y créer, avec La Roulotte, *La Dama Boba*. En janvier 1942, Paul Flamand, qui assiste à une répétition, avertit André Clavé que Jeune France est disposée à faire des avances pour la création et la promotion du spectacle ; mais la dissolution de l'association par le gouvernement vichyste, en mars 1942, bloque le financement des tutelles à la compagnie. Le projet de mettre en scène *La Dama Boba* et *Dans le plus beau pays du monde* est abandonné. La dernière réplique de la seconde pièce, qu'il ne cesse de travailler malgré l'absence de financement et d'aboutissement scénique, résonne avec la clôture de son journal personnel qu'il entreprend au même moment, fin février 1942 : « tu ne pourras plus me jouer la comédie<sup>2</sup> », conclut le personnage de Rougecœur, « le reste est comédie<sup>3</sup> », écrit Vilar. La syllepse finale laisse ouvert un champ des possibles, la comédie relevant autant de l'écriture dramatique que du jeu et du mensonge. Cette porosité entre la pièce et le journal témoigne de l'influence réciproque des écritures et des pratiques gémellaires. Les responsabilités administratives et financières qu'il s'apprête à prendre en charge vont alors favoriser un type d'écriture auquel il s'est jusqu'alors peu essayé : l'écriture théorique et le manifeste.

#### 4) Vilar co-directeur de troupe : l'affirmation d'une conception propre de l'art théâtral

Après la dissolution de Jeune France, la Roulotte doit poursuivre sans aides publiques. André Clavé et Jean Vilar décident de s'unir et de partager la direction de la troupe : les aspects administratifs et financiers incombent à André Clavé, la dimension artistique et la formation des comédiens reviennent à Vilar, comme il le souhaitait. Celui-ci rédige un contrat précisant les obligations de chacun et l'esprit de la troupe. Le ton y est plus moral ou romantique que bureaucratique. On lit ainsi, en introduction :

Association complète du point de vue moral : Responsabilité vis-à-vis de l'extérieur partagée. Partage des dettes et des bénéfices. Il y faut une grande amitié et une confiance l'un envers l'autre. Tendresse tacite. Le partage des responsabilités à 50% nous engage de telle sorte l'un et l'autre que nous n'avons qu'intérêt à nous sacrifier à l'œuvre commune.

---

<sup>1</sup> Lettre de Vilar à Andrée Schlegel, 16 octobre 1941, dans *Dans le plus beau pays du monde*, *op. cit.*, p. 95. « Lhò », orthographié « Llô » dans la pièce, désigne à la fois Andrée et le personnage de la pièce. Par ailleurs, une note du « secrétariat d'études » de Jeune France, datée du 31 juillet 1941, montre que Jeune France avait envisagé de publier la pièce. Voir fonds Jean Vilar, Avignon, 4-JV-29,14.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>3</sup> Dernière page du « carnet IV », *loc. cit.*

Travail artistique : La mise en scène peut être faite par l'un ou l'autre. Celui qui met en scène est alors le maître absolu de la réalisation théâtrale. L'autre n'a qu'un rôle consultatif. [...] Mais celui qui met en scène peut, pour des raisons mystérieuses d'inspiration ou de création, réclamer l'abstention totale de l'autre. [...] Il décide de tout et de tous (musicien, régisseur, décorateur)<sup>1</sup>.

Le contrat mentionne par ailleurs la création d'une école du comédien obligatoire pour les membres de la troupe, qui doivent jouer et se former sans cesse. Les remarques observées dans le journal de tournée en Anjou se trouvent reprises sous forme injonctive :

Apprentissage en province avec :

- discipline stricte vis-à-vis des mises en scène réglées, où que ce soit, sur quelque plateau que ce soit, et quelques difficultés que l'acteur peut rencontrer,

- décision, après un spectacle mal rendu vis-à-vis d'un acteur, prise par Clavé et Vilar réunis.

Nous pensons que jouer tous les soirs est un danger grave pour l'acteur jeune ; que jouer devant le public bien disposé de la province est un avantage mais aussi un gros danger<sup>2</sup>.

Les dangers des débutants, l'attention au public, la discipline stricte, le sacrifice de soi au profit de la troupe et de l'œuvre : tous les éléments du journal et de la correspondance se cristallisent dans l'écriture lapidaire du contrat – qui restera à l'état d'ébauche, invalidé par le notaire<sup>3</sup>. Vilar y prend en charge la direction artistique et sa fonction d'auteur apparaît obliquement, dans la mention suivante : « Il est interdit de choisir deux spectacles écrits par [Vilar] à la suite, à moins d'un accord avec Clavé<sup>4</sup>. » Il n'abandonne pas l'ambition de composer des pièces en endossant ces nouvelles responsabilités théâtrales, mais les archives révèlent que celles-ci l'éloignèrent un temps de l'écriture dramatique – hormis les corrections de *Dans le plus beau pays du monde* – et diaristique – la correspondance avec Andrée ayant endossé cette fonction.

La troupe travaille désormais sous un double patronage et prépare une tournée en Bretagne avec *Il ne faut jurer de rien* de Musset et *La Fontaine aux saints* de John Millington Synge, un dramaturge irlandais. Le périple dure plus longtemps que prévu, du 2 juillet au 31 octobre 1942 : fort de son succès en pays celte, la troupe décide de repartir en Mayenne, dans la Sarthe et l'Anjou. La compagnie déchante et rencontre de nombreux obstacles liés à l'Occupation, au contexte de pénuries et au manque d'intérêt pour la pièce de Synge. Le répertoire est modifié avec la reprise de *George Dandin*, précédé des *Aventures de Trébuchard* de Labiche en lever de rideau. Vilar ne tient pas de journal de bord mais un livre des comptes. La dimension narrative, l'analyse attentive des réactions du public et le relevé du nombre de spectateurs

---

<sup>1</sup> Contrat reproduite dans Francine Galliard-Risler, *André Clavé. Théâtre et résistances, utopies et réalités, 1916-1981*, op. cit., p. 90-92.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 91.

apparaissent dans les lettres quotidiennes à Andrée à partir de septembre. Elle avait accompagné La Roulotte en Bretagne au début de l'été avant de rentrer à Sète. Sa compagne connaissant désormais le vocabulaire technique, les enjeux d'une mise en scène ou d'une tournée, Vilar partage avec elle plus longuement et plus spontanément les histoires de vie de troupe. Le journal se chargeait d'une dimension provisionnelle, l'écriture régulière permettant de concentrer en un lieu la mémoire des événements et leur analyse. Le nombre et la fréquence des lettres échangées prolonge cette fonction : Vilar sait qu'Andrée les conserve, ce qui pallie l'angoisse, propre à la correspondance, de la dispersion ou de la perte des écrits. En les lui adressant, il la consulte, partage avec elle son quotidien et transforme le monologue en tirade : les questions fréquentes et les nombreuses formules de gratitude montrent combien le regard d'Andrée est important.

Une idée point de plus en plus souvent sous la plume du co-directeur, témoignant d'un caractère peu flexible et d'une ambition qui s'oriente vers la scène : « Je crois que je n'arriverai à réaliser pleinement ce que je veux faire que lorsque je serai chef de troupe. Seul. Pour le moment, je crois qu'il me vaut mieux attendre. Un jour viendra<sup>1</sup> ! », « Une troupe ne peut être dirigée par deux individus, il faut qu'un seul soit le responsable, sinon l'un ou l'autre s'endort<sup>2</sup> », ou bien « [La troupe] changera ou alors je m'en irai<sup>3</sup>. » Vilar incarne alors, dans la pièce de Synge, le rôle de Martin Doul, un mendiant aveugle qui recouvre la vue pour s'apercevoir qu'il a vécu dans un monde d'illusions et que la vie est horrible. Lorsque la cécité revient, il refuse un nouveau miracle et jette l'eau bénite, essentielle à celui-ci. Son jeu maîtrisé, lent et silencieux, force l'admiration de la critique lorsque la troupe, de retour à Paris en novembre 1942, reprend la pièce dans la salle Pleyel-Chopin en mars 1943 puis au théâtre Lancry à partir d'avril, avec l'adaptation par Jean-Pierre grenier d'une nouvelle de Giono, *Jofroi*, en lever de rideau. La pièce est un four, la troupe en sort endettée, mais l'expérience se révèle profitable pour Vilar, remarqué par la critique et les cercles littéraires – le théâtre de Synge avait été publié en 1942 à la NRF. Dans un hommage à Vilar, près de trente ans plus tard, André Clavé affirme : « C'est avec *La Fontaine aux saints* que Vilar se convainquit qu'il était vraiment un acteur. [...] C'est là que tout s'est amorcé : sa présence, sa voix grave, monocorde, pathétique, avec de temps en temps des ruptures, des silences qui se prolongeaient, l'émotion, la situation, jusqu'à une tension presque insupportable<sup>4</sup>. »

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> Les Lettres françaises, 9 juin 1971. Cité dans André Clavé. *Théâtre et résistances, utopies et réalités, 1916-1981*, op. cit., p. 95.

Ce lent processus, catalysé par l'épiphanie d'un rôle, s'observe-t-il dans ses écrits ? D'abord, Vilar ne fait plus seulement part à Andrée de sa volonté de fonder sa propre compagnie, mais également à ses amis, dont Antoine di Rosa, qui le soutient ponctuellement par des aides financières :

À présent que je suis bien établi dans les "bicoques théâtres", je voudrais avoir ma bicoque à moi, mon petit théâtre, mon petit magasin. [...] J'ai de très belles pièces à monter (Milosz, Balzac, Bjørnson). Et des artistes. De quoi faire une excellente troupe. Il faudrait que je trouve le théâtre, le petit théâtre exploitable. Il y a tant de mauvais spectacles à Paris actuellement. Jovet est parti. Dullin et Baty ont vieilli. Pitoëff est mort. Barrault est au Français. Il y aurait une grande bataille à mener. En s'accouplant d'une grande famille d'amis, de poètes, de peintres. Vois-tu cela, cher Antoine ? Une salle, même non aménagée, grouperait tous ces gens. Tous d'esprit nouveau<sup>1</sup>.

Depuis novembre 1942, le territoire français est entièrement occupé. Le Boulevard continue pourtant à attirer un public considérable et le théâtre d'art conforte ses positions à la Comédie-Française comme dans les établissements privés. Malgré les pénuries, les couvre-feux et la censure, c'est une période faste pour le théâtre parisien, comme le montre Jeanyves Guérin<sup>2</sup>. Les perdants sont les artistes et artisans victimes des lois antijuives. Dans le même temps, une « nouvelle génération d'acteurs et de metteurs en scène se fait une place<sup>3</sup> », les « années noires [ayant] favorisé la relève<sup>4</sup> ». La lettre de Vilar entérine ce constat : les opportunités existent, l'horizon d'attente change, le théâtre littéraire s'affirme et la peinture, qui deviendra une donnée essentielle de ses spectacles, prend davantage de place sur scène. Les métaphores commerciales désignant le théâtre à diriger (« bicoque », « magasin », « épicerie<sup>5</sup> ») relèvent d'une modestie ironique et participent d'une stratégie de persuasion. Vilar doit présenter un projet solide et cohérent à son ami de longue date, sétois lui aussi et proche de sa famille, pour le convaincre de l'aider. La lettre montre enfin que le contexte favorise la direction des théâtres comme des entreprises, les aides d'État ayant été supprimées. Les lettres à Andrée révèlent par ailleurs que la décision de quitter La Roulotte précède de plusieurs mois son exécution. Vilar la mentionne dès le mois d'octobre 1942 tandis que la création de sa compagnie a lieu en juillet 1943, parce qu'il est question de retrouver « [sa] liberté d'action sans [se] séparer de cet acquis matériel qu'est la troupe<sup>6</sup> » et « sans lui nuire<sup>7</sup> » ; mais cette « liberté » n'est pas seulement celle du jeu ou de l'écriture, c'est celle de la responsabilité entière de la direction et de la création. Fort des expériences de troupe et de tournées, conforté par un rôle dans lequel il se retrouve et qui le fait

---

<sup>1</sup> Jean Vilar par lui-même, *op. cit.*, p. 34-35.

<sup>2</sup> Jeanyves Guérin (éd.), *Le Théâtre français des années noires*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> Lettre du 23 octobre 1942, *Vilar ou la ligne droite*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>7</sup> *Id.*

connaître, responsable d'une famille (le couple Vilar vient d'avoir son premier enfant), il cherche désormais à se distinguer et mettre en œuvre sa propre conception de l'art et du jeu.

Il rédige à la même période un texte qui met en scène cette émancipation, intitulé « Notes sur la formation du comédien<sup>1</sup> », dans un cahier d'écolier. Celui-ci commence par une introduction, suivie de diverses remarques non datées, séparées par des sauts de lignes :

Il y a près de dix ans que je n'ai pas tenu un cahier de notes journalières. Un journal. Ces jours derniers, la lecture d'un vieux cahier de travail où sont notés des exercices d'apprenti comédien m'ont perversément incité à tenir, pour quelques jours, un journal où seraient inscrits les « ceci et cela » du comédien répétant. L'attrait actuel de la chose est que les répétitions de Synge me laissent l'esprit libre, car j'ai déjà trouvé et joué plus de cinquante fois mon personnage, et donc que le travail présent n'est pas troublé en moi par l'inquiétude et le doute de pouvoir réaliser ce que l'on voudrait et ce que l'on sent. Dieu veuille que ces notes soient claires<sup>2</sup>.

La première phrase rejoint notre constat selon lequel, depuis ses débuts au théâtre, Vilar écrit par périodes ponctuelles, souvent liées à des projets, plus que de façon suivie et quotidienne. Après le journal de formation, le journal de tournée, c'est désormais vers le journal de réflexion monothématique qu'il se tourne. Les entrées, non datées, proposent une variation autour de la nécessité de « croire » pour interpréter. Il condamne la révélation du « truc », les exercices mécaniques des écoles d'interprétation et valorise une recherche naïve et enfantine, fondée sur « l'assouplissement du corps et de la pensée<sup>3</sup> », le laisser aller et l'absence de raisonnement. Puis les notes éparses se transforment en un long dialogue entre un professeur et son disciple, sous forme de tirets alternés, entrecoupés de rares incises jouant le rôle de didascalies : « ici le professeur sourit<sup>4</sup> », « il ajoute, très calme en apparence<sup>5</sup> », « tout en me poussant dans le vestibule<sup>6</sup> ». À travers l'usage de la première personne, on observe l'élève Vilar débattre avec un ancien professeur, qui lui demande : « Crois-tu que mon enseignement ait été nécessaire<sup>7</sup> ? » Sous la forme d'un dialogue mi-vaudevillesque – par les métaphores maritales et la pointe finale – mi-platonicien – par la recherche d'une vérité du jeu à travers l'échange et les questions –, Vilar explore une nouvelle forme d'écriture de soi, plus théâtralisée, moins ancrée dans une temporalité et un contexte précis. Le journal d'exercices n'explore ainsi pas une identité qui s'est déjà affirmée ailleurs ; il permet de théoriser une pratique et d'en instituer les fondements. Le cahier s'arrête à la fin de ce dialogue. La trajectoire observée par Vilar dans le domaine théâtral rejoint celle de la vocation littéraire : l'apprentissage auprès des maîtres (les

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, op. cit., p. 285-291.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>7</sup> *Id.*

auteurs admirés, Charles Dullin), l'imitation (les cahiers d'exercices poétiques, ceux du comédien et les adaptations) avant la recherche de distinction et d'émancipation (soumettre ses propres œuvres aux éditeurs, créer sa propre compagnie). L'ouverture de ce journal précède une autre expérience : la création d'une école de comédiens, entièrement gratuite, liée à sa nouvelle troupe.

L'appartenance passagère à Jeune France, les stages de metteur en ondes à la Radiodiffusion Nationale, les enregistrements de pièces qu'il y réalise et le succès d'estime dont il jouit lui ont ouvert les portes du milieu intellectuel parisien. Il quitte ainsi La Roulotte en juillet 1943, suivi de trois autres membres, et crée la compagnie des Sept, devenant l'unique chef d'une troupe composée de Louis Arbessier, Hélène Gerber, Maurice Coussonneau à la régie et lui-même, qui rêve toujours d'avoir son propre théâtre.

## D) La confirmation de soi comme homme de théâtre (1943-1947)

### 1) Les premières mises en scène

Vilar crée *La Danse de Mort* de Strindberg au Théâtre Vaneau, dans le sillage d'Antoine et Lugné-Poe, qui avaient contribué à faire découvrir l'auteur suédois en France. L'approche épurée et stylisée de la pièce, les silences et les gestes retenus des comédiens, l'anxiété sourde du Capitaine interprété par Vilar, tout rapprochait la pièce des drames existentialistes contemporains de Sartre, Camus, Montherlant, Anouilh ou Claudel. Après trois représentations, du 15 au 17 juillet, un huissier les interpelle : la Compagnie doit régler les droits d'auteur pour jouer la pièce, mais elle n'en a pas les moyens. Deux aides importantes – financière et relationnelle – vont permettre à la compagnie de reprendre rapidement le chemin des planches.

Il fait appel à son ami sétois, Antoine di Rosa, dont la situation financière confortable lui permet de soutenir la « demande d'autorisation d'entreprise de spectacle » de la compagnie auprès de la chambre de commerce de Paris. Les lettres à Andrée permettent par ailleurs de suivre son établissement dans le champ théâtral de l'Occupation. Malgré le déficit causé par l'interruption des représentations, la compagnie des Sept étoffe son réseau : « dans la salle [Henri-René] Lenormand, [Jean] Schlumberger, Marius Groult et de jeunes poètes et romanciers en passe d'être plus connus<sup>1</sup> », ou bien : « J'ai reçu ce matin des lettres d'inconnus enthousiastes, j'ai un mot de [Jean] Schlumberger, un mot de recommandation auprès de Stock, éditeur de Strindberg, où il traite mon spectacle de remarquable<sup>2</sup>. » Les archives indiquent qu'une correspondance s'engage avec Jean Paulhan dès février 1943, mais il est difficile de contextualiser la rencontre des deux hommes. Les liens établis avec Maurice Blanchot au sein de Jeune France ont pu favoriser l'introduction de Vilar auprès de l'écrivain. Figure centrale de la vie littéraire, il va aider l'homme de théâtre en lui ouvrant son carnet d'adresses et en le conseillant. Deux lettres révèlent que, malgré l'ambition théâtrale désormais affirmée de Vilar, il ne soumet pas de pièce à l'appréciation de Paulhan mais un récit, *Hilda la Morte*, qu'il a fait dactylographier. Le jugement de l'éditeur vaut prescription : « Je ne crois pas que le récit poétique soit votre expression. [...] Il me semble que vous devez écrire, dans un autre ordre, des choses admirables<sup>3</sup> ». Cette remarque semble avoir convaincu Vilar, qui abandonne pendant

---

<sup>1</sup> Lettre non datée, *ibid.*, p. 18.

<sup>2</sup> Lettre du 19 juillet 1943, *Vilar ou la ligne droite*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>3</sup> Lettre n° 7, 3 février 1943.

près de vingt ans l'écriture autobiographique et fictionnelle pour l'écriture ancrée, quotidienne et factuelle des lettres, des notes de service et du journal.

Forte de ses soutiens, la compagnie des Sept met en scène *Orage* de Strindberg et *Césaire* de Jean Schlumberger au Théâtre de Poche. Cet ancien café, devenu un petit théâtre de soixante places, inauguré par Vilar, vient d'ouvrir dans l'impasse Robiquet, à Paris, où il se trouve encore. Il accueillera ensuite le Nouveau Théâtre et l'avant-garde, tels Dubillard, Audiberti, Duras ou Ionesco. Vilar se distribue dans les deux pièces. *Césaire* analyse la manière insidieuse par laquelle le personnage éponyme manipule les esprits et prend sa revanche sur son rival en l'opposant à sa fiancée. Dans ce drame brutal entre trois personnages, dans un décor minimal, l'intensité de jeu se fonde notamment sur de lourds silences. *Orage* dresse le portrait d'un homme qui s'était voué à la solitude après une vie conjugale tourmentée. Son passé ressurgit brusquement et menace son repos, tel un orage. La troupe n'utilise que deux meubles et une ampoule rouge. L'atmosphère étouffante est accentuée par un jeu introverti. La première a lieu le 29 septembre, le succès est tel que la compagnie migre ensuite au Théâtre du Vieux Colombier jusqu'en décembre.

Les lettres envoyées et reçues de toutes parts soulignent sa réussite. Vilar écrit à son ami Antoine di Rosa : « Le milieu de la NRF, Jean Paulhan en tête, est, puis-je dire le mot, médusé : Toesca, Marcel Arland, *Comœdia*<sup>1</sup>... » Jean Paulhan avait en effet écrit, enthousiaste : « Ou je me trompe fort, ou c'est le théâtre tout entier qui recommence avec le Théâtre de Poche ! Tenez bon. Quand vous aurez vos auteurs, ce que je dis là sera évident à tous<sup>2</sup>. » Jean Schlumberger loue quant à lui la « pureté intransigeante<sup>3</sup> » du travail de la troupe qui consacre ses efforts à « l'essentiel, qui n'est pas la mise en scène, mais les œuvres<sup>4</sup> ». Le champ lexical du théâtre d'art et de son chemin de croix se déploie sous sa plume, entre « passion », « abnégation » et « pureté intransigeante » – termes caractéristiques des années 1940, qui rejoignent ceux des cercles pétaïnistes<sup>5</sup>. Dans son journal, le dramaturge note d'ailleurs à propos de Vilar : « Impression d'un type sincèrement dévoué à son art<sup>6</sup>. » C'est le début de la reconnaissance en tant qu'acteur, et non auteur, qu'il partage avec Andrée :

De partout des lettres de félicitations ou des coups de téléphone enthousiastes. Je suis très content de la troupe, très confiant en moi et très calme. Après tant d'années passées à souffrir, à attendre

---

<sup>1</sup> Lettre du 4 octobre 1943, *Jean Vilar par lui-même*, op. cit., p. 41.

<sup>2</sup> Lettre n° 9, 28 septembre 1943.

<sup>3</sup> Lettre n° 12, 14 octobre 1943.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> Parallèle n'est pas équivalence, nous n'affirmons pas qu'ils partageaient pour autant les mêmes valeurs, ni la même idéologie. Nous établissons cette remarque à partir des analyses de Jeanyves Guérin (éd.), *Le Théâtre français des années noires*, op. cit., 156.

<sup>6</sup> Jean Schlumberger, *Notes sur la vie littéraire, 1902-1968*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 1999, p. 251.

l'heure où l'on pourra, sûr de soi, réaliser enfin l'œuvre ! Que d'échecs, d'avortements, de non-réussites ! Et maintenant, c'est fait, j'ai réussi l'œuvre : de deux pièces belles mais dangereusement peu dramatiques, j'ai fait deux œuvres belles et dramatiques<sup>1</sup>.

Derrière « l'œuvre » réussie, est-il aussi question de celle qu'il entendait accomplir pour donner un sens à ce qui n'en a pas<sup>2</sup> ? Quoi qu'il en soit, le cercle des soutiens et du public s'élargit sans cesse : « D'une lettre que [Schlumberger] m'a fait lire et qu'il envoie avec deux invitations à la vicomtesse de Noailles, j'extraie ces passages<sup>3</sup> », « [la reprise au Vieux Colombier] nous a permis de toucher beaucoup plus de gens : au lieu de quatre-vingt-dix par soir (le maximum au Théâtre de Poche), nous avons près ou plus de deux cents personnes par soir<sup>4</sup> ».

## 2) *La reconnaissance au sein du champ théâtral*

La correspondance de Vilar s'élargit à mesure que la troupe gagne en notoriété : de l'échange continu à deux voix, elle devient échange en réseau, où le moi se diffracte dans de nouvelles identités – l'acteur, le débiteur, le metteur en scène, le directeur d'école dramatique et le chef de troupe. Les nouvelles responsabilités prennent du temps : on lit en creux les reproches concernant ses silences dans ses réponses. Il se justifie auprès d'Andrée : « Oui, depuis environ le 15 juin, et chaque jour de plus en plus, j'ai été pris et par le temps et par la réflexion et par l'argent pour réaliser Strindberg. Mais crois-tu que je t'aie oubliée<sup>5</sup> ? » ; il s'excuse auprès d'Antoine di Rosa : « J'ai, moi aussi, la maladie du silence épistolaire. [...] Pardonne-moi et mets cette faute au compte du manque de secrétaire et de comptable à moi seul attachés<sup>6</sup>. » Il se consacre parallèlement à l'écriture de brefs textes théoriques qui inspirent les notes de services adressées à la régie et aux comédiens, les conférences qu'il donne pour présenter sa compagnie et les lettres officielles de demande de subventions au secrétaire général des Beaux-Arts<sup>7</sup>. Les thèmes et les expressions circulent d'un genre à l'autre. Reviennent ainsi de façon récurrente l'intransigeance morale et artistique, le refus de céder à la facilité en reprogrammant les pièces qui fonctionnent, la discipline sévère et nécessaire au sein de la troupe, une

---

<sup>1</sup> *Jean Vilar ou la ligne droite, op. cit.*, p. 19.

<sup>2</sup> Pour rappel, dans le « Carnet de la mort » : « Si tu as accepté de vivre, une des raisons était et est que tu espères apporter, dans l'autre côté de la vie, ton œuvre d'artisan à celui qui t'attend, une œuvre belle et pour l'édification de laquelle il avait fallu vivre. »

<sup>3</sup> *Jean Vilar ou la ligne droite, op. cit.*, p. 19.

<sup>4</sup> *Jean Vilar par lui-même, op. cit.*, p. 44.

<sup>5</sup> Lettre de juillet 1943, *Jean Vilar ou la ligne droite, op. cit.*, p. 15.

<sup>6</sup> *Jean Vilar par lui-même, op. cit.*, p. 44.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 47-48.

conception artisanale du métier de comédien, qui doit être exercé avec « sincérité » ou « croyance », et le regret que « le rôle d'un chef de troupe [soit] aussi, dans les conditions actuelles, celui d'un commerçant<sup>1</sup> ». La guerre n'est jamais mentionnée, sinon de manière oblique – « les conditions actuelles » –, pas plus qu'il n'est question de résistance ni de collaboration, mais sa conception artistique ne peut s'appréhender en dehors du contexte de l'Occupation. Le théâtre y apparaît comme un lieu de réflexion, un rempart contre le mensonge, l'hypocrisie, le double discours, le désordre général et les compromissions. Les pièces montées représentent la brutalité latente des relations à huis-clos et la dangerosité du langage dévoyé, qui détruit les liens et conduit au pire. *La Danse de mort* se déroule dans une citadelle perdue. Alors qu'une tempête fait rage à l'extérieur, un vieux couple se déchire sous le regard d'un ami impuissant. Dans *Césaire*, deux matelots pêcheurs, Lazare et Benoît, vivent sous une tente, sur une île éloignée. L'arrivée de Césaire, animé d'un désir de vengeance amoureuse, bouleverse cette harmonie. Ses insinuations sur le passé, proférées afin de perturber son rival Benoît, sont si intelligemment menées que celui-ci se trouve dépossédé de sa mémoire et de sa force spirituelle. Dans un accès de désespoir, il tue Césaire. Par son titre, *Orage* évoque la menace que représente l'extérieur et l'arrivée de nouveaux locataires, à l'étage supérieur, pour un homme qui a trouvé au terme de sa vie la paix dans la solitude de son appartement. Ce théâtre métaphysique, où la métaphore du chaos météorologique concrétise la menace d'effondrement moral permanente, n'est pas sans rappeler le contexte de suspicion et de délation généralisées.

Vilar a conservé de son apprentissage chez Dullin la volonté de permettre une rencontre directe, presque sacrée, entre les textes et le public, grâce à un lent et rigoureux travail de composition du rôle. Il faut d'abord lire le texte à de multiples reprises, lors d'italiennes – ces répétitions à la table, manuscrit de travail et crayon en main, sans incarnation. L'acteur, dévoué au texte, se voit gratifié d'une responsabilité morale à la hauteur de son rôle et des devoirs envers son art. Le chef de troupe ne doit, quant à lui, « jamais trahir la cause souvent impossible pour laquelle [il] a déjà travaillé<sup>2</sup> » et doit « assouplir son âme à ce don de croyance<sup>3</sup> ». La présentation du *Don Juan*<sup>4</sup> de Molière, que Vilar monte en 1944 au Théâtre La Bruyère, résume sa démarche : « Éliminer les moyens d'expression extérieurs aux lois pures et spartiates de la scène, qui exigent uniquement l'interprétation d'un texte par le truchement du corps et de l'âme de l'acteur<sup>5</sup>. » Celle-ci résonne avec sa conception de l'œuvre à écrire et témoigne d'une

---

<sup>1</sup> « La compagnie des Sept » dans Jean Vilar, *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 293.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>4</sup> La graphie correspond à celle choisie par Jean Vilar.

<sup>5</sup> *Jean Vilar par lui-même, op. cit.*, p. 47.

continuité entre pratique littéraire et pratique théâtrale : « La parfaite œuvre d'art est celle où tout ce qui est écrit ou tracé ou peint est nécessaire, est complémentaire de l'ensemble. [...] Pas de remplissage. Une logique nue. Que le nécessaire<sup>1</sup> ! » En revanche, dans les notes de recherche théorique, sa plume se laisse aller à la répétition, la périphrase, l'épanorthose et le métadiscours pour trouver « le mot juste<sup>2</sup> » que lui réclamait Paulhan. La forme dialoguée, déjà observée, lui permet de coucher par écrit les questions qu'il se pose et d'y répondre de différentes manières<sup>3</sup> en donnant forme à ses indécisions et ses tâtonnements.

Le dialogue comico-théorique fonde d'ailleurs la relation du maître, qu'il incarne, et du valet Sganarelle, interprété par Jean Daguerre, dans *Don Juan*. Le livre des comptes de la Compagnie témoigne d'un relatif échec, n'enregistrant qu'une quarantaine de représentations et un déficit. La critique regrette un Don Juan cavalier seul et la guerre fait peser ses contraintes sur les représentations : lors des coupures d'électricité, les comédiens jouent à la lumière du jour en soulevant la coupole du théâtre, les représentations sont parfois interrompues par les alertes et tout décor est impossible en raison du prix exorbitant du matériel. La compagnie survit grâce au mécénat et aux aides ponctuelles de ses proches, des Beaux-Arts et de Gallimard. Pour rester « libre » et ne pas céder au théâtre marchand, Vilar multiplie les sources financières. Aidé par le réseau de Jean Paulhan, il instaure en 1944 le principe de l'abonnement – qu'il reprendra au TNP – et propose des conférences prononcées par Jean-Paul Sartre sur le style dramatique, Albert Camus sur la mise en scène vue par les auteurs, et Thierry Maulnier sur le théâtre et la critique. Le prospectus de la compagnie justifie les raisons de l'abonnement :

Nous sommes ambitieux de satisfaire le public sans le flatter. Il est clair, public, que nous dépendons de toi et toi de nous. C'est pourquoi nous nous engageons dès à présent dans le dialogue. Nous sommes trop jaloux de la continuité de notre effort pour risquer de tomber dans les chausse-trappes de la finance. Si nous ne comptons que sur des représentations données en public, avec toutes les charges que cela comporte, il suffirait que tu te montrasses une fois d'humeur boudeuse pour que notre œuvre s'en trouvât compromise. Enfin, le succès même a ses dangers, qui nous ferait appesantir sur un spectacle et négliger le rythme et la diversité de notre programme<sup>4</sup>.

Le prospectus annonce également, pour les spectacles à venir, des pièces « choisies parmi les œuvres<sup>5</sup> » de Büchner, Manzoni, Nerval, Bjørnson, Audiberti, Camus et une adaptation de *Joie dans le ciel* de Ramuz. Il n'y a aucune trace, dans les archives de Vilar, d'une telle adaptation. On y découvre, en revanche, qu'il se consacre depuis 1943 à l'adaptation théâtrale

---

<sup>1</sup> *Jean Vilar ou la ligne droite*, op. cit., p. 10.

<sup>2</sup> Lettre n° 7, loc. cit.

<sup>3</sup> C'est le cas de « Notes sur la formation du comédien » (1942), « La compagnie des Sept » (1944) et « Dialogue sur le metteur en scène » (1944) dans Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, op. cit., p. 285-297.

<sup>4</sup> Prospectus reproduit dans *Jean Vilar par lui-même*, op. cit., p. 44.

<sup>5</sup> *Id.*

de *La Condition humaine* de Malraux. Les personnages, animés par un sentiment fort de responsabilité, dont certains se dévouent à leur idéal jusqu'au sacrifice de soi, sont plongés dans un contexte d'insurrection et de répression brutale, de trahison et de division intérieure qui l'inspire. Ce n'est pas le seul, ni le premier à s'y atteler : avant lui, Vsevolod Meyerhold s'y est penché dès 1933, ainsi que Georges Pitoëff<sup>1</sup> ou la Fédération du Théâtre Ouvrier de France<sup>2</sup>, avant que Thierry Maulnier, avec la collaboration de l'auteur, ne parvienne à la porter à la scène en 1954, au théâtre Hébertot. Il existe également deux adaptations radiophoniques : la première, intitulée *Les Prisonniers*<sup>3</sup>, est diffusée le 11 janvier 1945, la seconde, de Luc Decaune<sup>4</sup>, est enregistrée le 16 mars 1947 avec les voix d'Alain Cuny, Jean Vilar, Marcel Herrand et Lucienne Le Marchand. De 1943 à 1947, Vilar travaille son texte. Il entame à cette occasion une correspondance avec Malraux, qui durera toute sa vie. Comédien, chef de troupe et metteur en scène, Vilar n'a pas abandonné l'écriture dramatique : revenu à l'adaptation, il le fait savoir dans la presse. Ses archives<sup>5</sup> contiennent les notes, le texte non achevé, dont une partie est dactylographiée, des croquis de mise en scène et quelques lettres échangées avec André Malraux et Luc Decaunes. On y trouve également un article de presse découpé, non daté, difficilement identifiable, rédigé par « Pierre Berger » et titré « Jean Vilar songe à porter à la scène *La Condition humaine* d'André Malraux ». Les mentions de son succès au cinéma dans *Les Portes de la nuit* de Marcel Carné et de *Roméo et Jeannette* d'Anouilh indiquent que l'entretien paraît entre décembre 1946 et mars 1947. Celui-ci met en scène un dialogue entre le journaliste et le comédien, en train de se maquiller dans sa modeste loge. Interrogé sur son prochain spectacle, Vilar aurait répondu : « Je ne ferai plus de mise en scène tant que je n'aurai pas un théâtre à moi. En principe, Barsacq m'a proposé de monter une pièce si j'en ai une<sup>6</sup>. » Il poursuit en faisant part de ses autres projets : « Je tente une adaptation de *La Condition humaine* de Malraux. [...] Je ne sais pas si j'y réussirai. D'ailleurs, Malraux a accepté de superviser ma tentative<sup>7</sup>. » L'échange de lettres entre l'homme de théâtre et l'écrivain<sup>8</sup>, entamé en 1945, confirme cette assertion.

---

<sup>1</sup> Voir lettre du 11 décembre 1933 d'André Malraux à Georges Pitoëff, BnF, Arts du spectacle, 4-COL-17 (280). Je dois ces informations à la générosité de Jean-Louis Jeannelle, qui m'a transmis ses notes pour un article intitulé « Pour l'écran, sur les ondes ou à la scène : une dynamique intermédiaire ».

<sup>2</sup> *Le Monde*, n° 331, 12/04/1935, p. 13.

<sup>3</sup> Jacques Lecour, *Les Prisonniers*, BnF, Arts du spectacle, 4-YARAD-3156.

<sup>4</sup> Luc Decaunes (orthographié par erreur Luc de Caunes), *La Condition humaine*, musique Louis Aubert, production PRD-Radiodiffusion française, 1947, 1h43min, consultable dans les archives de l'INA.

<sup>5</sup> Fonds Jean Vilar, *loc. cit.*, 4-JV-8.

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> *Id.*

<sup>8</sup> Fonds André Malraux, Bibliothèque Jacques Doucet, Paris.

Les premières parties rédigées révèlent que Vilar travaille l'adaptation du roman dans son ensemble, sous forme de tableaux expressionnistes. Le parallèle avec le cinéma est d'ailleurs explicite sous sa plume : « note pour les trois tableaux qui [...] s'enchaînent comme des séquences sur l'écran<sup>1</sup> », ou bien, « Il faut le minimum de temps de tableau à tableau. Il s'agit de ne pas dépasser dix secondes<sup>2</sup>. » Vilar accorde aux bruitages et aux éclairages une importance particulière, les intégrant pleinement à la dramaturgie : les didascalies décrivant les bruits avec précision, et indiquant les silences ou les passages au « noir complet<sup>3</sup> » sont les plus fréquentes. Les personnages de Malraux peuvent être perçus, dans le contexte de l'Occupation, comme les frères des Résistants français ; mais, Vilar l'affirme dans une lettre à l'auteur, l'arrière-plan doit rester métaphysique : « Ni de près, ni de loin, il ne faut à mon avis faire de *La Condition humaine* une œuvre scénique qui s'apparente, même en plus humain, aux *Morts sans sépultures*<sup>4</sup>. » Un personnage aux traits non identifiables – « l'Ombre<sup>5</sup> » – prend ainsi en charge le récit de la scène d'exposition, décrivant les gestes et les pensées de Tchen et reprenant les mots du roman. Les analepses ne sont pas jouées mais suggérées en « voix-off par pick-up<sup>6</sup> » (tourne-disque). Certaines didascalies, notamment celles décrivant les personnages, reprennent mot à mot le texte original : Vilar l'indique par les guillemets et la parenthèse « (A.M.) » clôturant chaque citation. En revanche, les répliques mêlent les mots de l'auteur et du dramaturge. Leur rédaction sous forme de vers libres témoigne d'un travail du rythme qui accentue la tension dramatique et d'une recherche de poéticité, écartant l'ancrage référentiel et le réalisme historique. Il s'agit également de redonner à la parole théâtrale sa capacité à générer des actions et des situations – c'est là l'enjeu de l'adaptation –, tandis que cette fonction est principalement prise en charge dans le roman par le récit, quand les dialogues relèvent davantage du commentaire des événements ou de l'introspection. Vilar n'alla pas au bout de son projet. Dans un article paru à l'occasion de l'adaptation de Thierry Maulnier, il commenta, avec une once de mauvaise foi :

J'ai commis, il y a sept ans, une adaptation de *La Condition humaine*. Je n'ai jamais osé la montrer à Malraux. Son amitié m'était trop chère. J'ai frissonné à chaque fois que j'entamais un chapitre. Tête, je continuais. Bien heureusement, le dernier chapitre m'a laissé « *out of joints* ». Le dernier chapitre, la conclusion romanesque de l'œuvre rejetait tout mon travail scénique. Le vieux Gisors n'aurait plus été sur la scène qu'un fumeur de pipe. Honte<sup>7</sup> !

---

<sup>1</sup> Fonds Jean Vilar, *loc. cit.*, 4-JV-8.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> Lettre n° 23, 22 février 1948.

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> Jean Vilar, *L'Express*, n° 87, 22/01/1955, p. 3.

Les raisons de l'inachèvement sont probablement plus prosaïques que poétiques : l'absence de débouchés rapides et certains<sup>1</sup>, et le manque de temps, à partir de l'été 1947, lorsqu'il se consacre à ce qui deviendra le festival d'Avignon.

### 3) *L'affirmation d'une esthétique*

Pour retrouver le fil de sa pensée théâtrale en formation, revenons à l'automne 1944, lorsque la compagnie poursuit l'exploration d'un théâtre métaphysique contemporain, après la parenthèse Molière, et crée *Un voyage dans la nuit*, de Sigurd Christiansen – un auteur norvégien contemporain peu connu, édité chez Stock. La présentation<sup>2</sup> « devant le rideau » qu'en donne Vilar face au public des membres du cercle « Culture par l'initiation dramatique » s'ouvre par une citation de Malraux : « On ne peut pas dissocier la pensée du drame et de la farce. Ainsi, le vieux Gisors, dans *La Condition humaine*, dit : “Tous souffrent et chacun souffre parce qu'il pense.” Ainsi, tous les monstres de la scène<sup>3</sup>. » L'écriture dramatique et la pratique théâtrale s'entremêlent – la première phrase en est révélatrice. De même, la réflexion artistique glisse de la correspondance aux écrits publics de présentation et inversement : c'est notamment le cas de la réflexion sur l'abonnement, nourrie de l'échange avec Paulhan<sup>4</sup> avant d'être formalisée dans un prospectus et sur scène.

La pièce de Christiansen explore le sentiment de culpabilité et le conflit entre la justice absolue et la justice humaine. Elle est présentée par Vilar comme une réponse à ceux pour qui le théâtre est un « plaisir douloureux de l'intelligence et du cœur<sup>5</sup> ». Le livre des comptes souligne un déficit important et la réception critique est plutôt nuancée, mais les grands journaux en rendent compte : Vilar fait désormais partie du paysage théâtral parisien en tant qu'acteur et metteur en scène reconnu. Malgré les dettes, la compagnie peut reprendre, début 1945, *La Danse de mort* de Strindberg, au Théâtre des Noctambules. C'est un succès : les trente représentations prévues dépassent les cent cinquante. La mise en scène est aussi dépouillée que les critiques dithyrambiques et les commandes affluent : « le directeur de l'Odéon m'a demandé de lui téléphoner<sup>6</sup> », « Badel, directeur du Vieux-Colombier, m'a proposé de monter dans le

---

<sup>1</sup> « Et c'est pourquoi, encore que Touchard soit très favorable, s'il me faut attendre deux ans avant que la pièce soit jouée à l'Odéon, cela représente pour moi trop de discussions, de rendez-vous, de parlottes, d'ennuis. » dans la lettre à Malraux du 22 février 1946, fonds André Malraux, Paris, Bibliothèque Jacques Doucet.

<sup>2</sup> Le texte de l'allocution est publié dans *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 403-406.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>4</sup> Lettre n° 19, 14 mars 1944.

<sup>5</sup> Jean Vilar, *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 406.

<sup>6</sup> Lettre à Andrée Vilar, mars 1945, *Jean Vilar ou la ligne droite, op. cit.*, p. 24.

courant de l'année prochaine *Meurtre dans la cathédrale*, le chef-d'œuvre d'Eliot<sup>1</sup> », « la télévision me réclame<sup>2</sup> », « je vois demain Maria Casarès<sup>3</sup> », « on m'a proposé ce matin par téléphone la direction du théâtre municipal de Grenoble<sup>4</sup> », « Bêteille, le directeur du théâtre Édouard VII, me propose de monter *Richard II*<sup>5</sup> », « il me propose aussi la direction d'une grande école d'art dramatique où je ferais ce que je voudrais<sup>6</sup> ».

Au printemps 1945, Vilar accepte la proposition de Paul Anet-Badel, directeur du théâtre du Vieux-Colombier et monte *Meurtre dans la Cathédrale* de T.S. Eliot. Il pose d'abord ses conditions : jouer, mettre en scène et laisser son ami le peintre Léon Gischia créer les décors et les costumes. Les deux hommes s'étaient rencontrés au sein de Jeune France, Léon Gischia faisant partie de la section réservée aux arts plastiques, dirigée par Jean Bazaine. Il avait participé en 1941 à l'exposition « Vingt jeunes peintres de tradition française » à Paris où il exposait ses tableaux abstraits, aux côtés notamment d'Alfred Manessier, Édouard Pignon, Gustave Singier, Pierre Tal Coat ou Maurice Estève<sup>7</sup> qui seraient ensuite sollicités par le TNP ou le festival d'Avignon.

Passant de solliciteur à pourvoyeur, Vilar peut désormais négocier pour imposer ses choix esthétiques. Tous concourent à accorder le primat au texte : décor épuré, absence de manteau d'Arlequin (supprimé par Copeau au Vieux-Colombier en 1920), économie des gestes et des jeux de scène. Créée en 1935 en Angleterre, la pièce n'a jamais été jouée en France. Dans ce drame poétique et spirituel, qui s'éloigne des pièces intimes précédentes, il incarne le rôle principal de Thomas Becket, l'archevêque de Cantorbéry, qui entre en conflit avec le roi d'Angleterre Henri II Plantagenêt, au XII<sup>e</sup> siècle, avant d'être assassiné par ses partisans 1170. La pièce explore les thèmes de l'orgueil, de la soumission à la volonté de Dieu et des impératifs contradictoires des pouvoirs temporel et spirituel sous la forme d'une construction symétrique en deux parties. Un chœur joue le rôle de médiateur entre le public et l'action. Léon Gischia s'inspire de la période romane pour composer un décor simple de quelques colonnades rappelant l'intérieur de la cathédrale de Cantorbéry. Les costumes sobres, rouges et noirs, soulignent la chorégraphie des quatre tentateurs spirituels de la première partie et des quatre chevaliers temporels de la seconde. En écartant le faste et le spectaculaire, la mise en scène porte moins sur la question du problème théologique et moral de la sainteté que sur celui des

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> Lettre à Andrée Vilar, avril 1945, *ibid.*, p. 24.

<sup>5</sup> Lettre à Andrée Vilar, juin 1945, *ibid.*, p. 25.

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> Il fit partie du catalogue mais il n'exposa pas.

combats intérieurs qui animent un homme. Les deux adresses au public, lors du sermon de l'interlude et du discours au public des chevaliers assassins de la seconde partie, incarnent le projet recherché d'une rencontre directe entre un public et un texte par le truchement du comédien. C'est un franc succès, avec plus de deux cents représentations. La Compagnie des Sept se voit décerner par la critique le Grand Prix du Théâtre. C'est la reprise de cette pièce qui sera demandée à Vilar en 1947 à Avignon.

Carrière lancée et reconnaissance critique ne détournent pourtant pas Vilar de l'écriture. Il détaille ainsi ses journées à Andrée :

Ici, vie de l'artiste en représentation. Spectacle à 20h30, donc présence au théâtre à 19h30. Sortie à 23h10. Rentrée à la maison, casse-croûte debout, puis très tard dans la nuit, travaux d'écriture (articles à rédiger, corrections et larges retouches à *L'Amour passe, la danse reste*, ex *Dans le plus beau pays du monde*, lectures, documentations), lettres à l'aimée. Je me couche vers 2 heures, 3 heures du matin, après avoir en général assez bien travaillé, du moins au cours de ces dix derniers soirs<sup>1</sup>.

L'écriture se confirme comme activité nocturne : elle glisse aux marges de la journée, tel un refuge solitaire après la vie collective de la troupe, de la représentation théâtrale et des impératifs sociaux. Déjà, les premières versions de la pièce – dont l'intrigue se déploie la nuit – avaient été composées les soirs de tournée avec La Roulotte, après le jeu.

Les responsabilités théâtrales ne le détournent pas de la vocation littéraire : « Je finirai par croire que j'ai beaucoup de talent dans l'ordonnement de ma vie. Je suis tout de même une ligne droite<sup>2</sup>. » Sous la plume de Vilar, la métaphore explicite l'idée en tirant l'abstrait vers le concret, le conceptuel vers le sensible. C'est peut-être une habitude du comédien, expliquant qu'« il faut d'abord comprendre avec la peau<sup>3</sup> ». La ligne droite symbolise la certitude de sa vocation, mais les lettres et les journaux qu'il va continuer de noircir complexifieront l'autoportrait unidirectionnel. Dans le sillage de sa réussite au Vieux-Colombier, il crée *Les Voix* de Marc Bernard, en décembre 1945, dirigeant Gaby Silvia et Pierre Viala. C'est un four : la pièce, qui venait de paraître à la NRF, n'est jouée qu'une dizaine de fois. Il monte ensuite *Le Bar du Crépuscule* d'Arthur Koestler, au Théâtre Moncey, mais la réception est aussi mitigée et la pièce ne tient pas l'affiche longtemps. Cela ne l'empêche pas d'écrire à Andrée, avec l'orgueil de la grenouille face au bœuf : « Dans dix ans, Jovet assure qu'on me demandera de diriger le Français. J'espère bien, d'ici là, avoir fait de telles choses qu'on n'osera pas me proposer une prison<sup>4</sup>. » L'histoire, jamais à court d'ironie, lui proposera un immense sous-sol,

---

<sup>1</sup> Lettre à Andrée Vilar, février 1945, *ibid.*, p. 24.

<sup>2</sup> Lettre à Andrée Vilar, mai 1943, *ibid.*, p. 15.

<sup>3</sup> Jean Vilar, « *Les Portes de la nuit* », dans *Le Théâtre, service public*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>4</sup> *Vilar ou la ligne droite*, *op. cit.*, lettre à Andrée Vilar, juillet 1946, p. 25.

qu'il surnommait le « sous-marin », place du Trocadéro : le futur Théâtre national populaire. En attendant, il joue au cinéma ou sur les scènes privées. Il faut tenir l'équilibre entre les prises de risque d'un théâtre d'avant-garde, la responsabilité financière d'une Compagnie, sans lieu ni réserves solides, et une famille qui s'est agrandie. Son charisme inquiétant et sa grande silhouette maigre, auréolée de silence, lui permettent ainsi de composer le rôle énigmatique du Destin dans *Les Portes de la nuit* de Marcel Carné et Jacques Prévert, tourné de janvier à septembre 1946. Clochard providentiel, l'amoureux des textes ne s'exprime à l'écran qu'à travers l'expressivité de ses regards et de son harmonica. En fin d'année, il compose au pied-levé le rôle de Frédéric-Roméo, dans *Roméo et Jeannette*. Il partage les planches avec Maria Casarès et Michel Bouquet. Encore tout jeune, presque inconnu, l'acteur allait bientôt rejoindre la troupe de Vilar pour la « Semaine d'art » en Avignon avec, entre autres, Silvia Monfort, Jeanne Moreau, Germaine Montero, Jean Leuvrais et Alain Cuny.

C'est une lettre décisive de René Char à Vilar qui fait naître en lui l'idée de jouer en plein air à Avignon<sup>1</sup>. Le poète avait applaudi le comédien dans *Meurtre dans la cathédrale* et l'avait admiré à l'écran dans son rôle du Destin. Lorsque Christian et Yvonne Zervos, éditeurs des *Cahiers d'art*, organisent une exposition d'art contemporain au palais des Papes d'Avignon, ils invitent Char à y présenter une adaptation cinématographique de son texte *Le Soleil des eaux*. Voulant confier un rôle à Vilar, René Char lui fait rencontrer le couple Zervos. Admirateurs de son travail, ils lui proposent de donner une représentation de *Meurtre dans la cathédrale* dans l'une des salles du palais des Papes. Vilar commence par refuser puis propose, quelques jours plus tard, trois créations, dont l'une dans la cour d'honneur, où tout est à construire alors que tout manque. Le couple accepte, la municipalité d'Avignon également : la « Semaine d'art d'Avignon » de 1947 devient alors la première édition du festival, qui le charge de nouvelles responsabilités.

---

<sup>1</sup> Lettre n° 33, 12 décembre 1946.

Dans ce chapitre, la contextualisation chronologique des écrits de Vilar nous a permis d'observer plusieurs points fondamentaux pour saisir son parcours : la permanence de la volonté d'écrire et de publier malgré la reconnaissance théâtrale, le maillage serré d'une éthique et d'une esthétique – littéraire comme scénique – ancrées dans les années 1930 et l'Occupation, et fondées sur une économie de moyens – stylistiques ou matériels – pour accentuer l'effet recherché. Par ailleurs, le sentiment profond et formulé d'avoir une œuvre à accomplir, d'être redevable à la vie, semble le prédisposer aux missions d'ordre public. Son éthique théâtrale relève ainsi d'une lente sédimentation d'expériences et de renoncements.

Après avoir formulé dans son journal personnel la volonté de devenir écrivain, ses échanges épistolaires confirment auprès d'autrui cette vocation. D'abord reconnu comme dramaturge par ses pairs, Vilar ne parvient à faire jouer qu'une de ses créations – *La Farce des jeunes filles à marier* –, le reste des pièces relevant de l'adaptation. Bien que celle-ci ne conduise pas à la publication de texte assumé en tant qu'œuvre théâtrale autonome, on mesure l'importance sentimentale ou littéraire qu'elles représentent pour Vilar qui fit soigneusement relier, des années plus tard, *Bacchus* et *Antigone* avec d'autres manuscrits de travail<sup>1</sup>. Vilar adaptateur n'est pas devenu dramaturge mais metteur en scène et interprète, prolongeant le geste d'écriture par le geste d'incarnation.

La continuité de la pratique littéraire à la pratique théâtrale s'observe particulièrement dans les deux formes d'écriture de soi qu'il pratique depuis ses années de formation : la tenue d'un journal et la correspondance assidue. On y observe des habitudes se mettre en place, qu'il n'abandonnera pas : la formation de sa pensée et de son art par l'observation des modèles, le compte-rendu des lectures, l'introspection professionnelle, la consignation de la pratique et la tenue de journaux de bord.

Ce qui change, à partir de 1947, c'est son statut d'artiste, désormais figure publique en charge d'un festival puis d'un théâtre national. L'habitude de la représentation (théâtrale et sociale) influencera-t-elle sa pratique diaristique et épistolaire ?

---

<sup>1</sup> Au cours de sa vie, Vilar a fait relier au même format, avec une couverture épaisse et rouge, de nombreux manuscrits personnels et des manuscrits de mise en scène. Ils sont consultables dans le fonds Jean Vilar, *loc. cit.*

### Chapitre 3. Le théâtre épistolaire de Jean Vilar

Je n'ose pas vous demander de m'écrire, encore que je le souhaite, car je ne sais que trop bien que vous n'êtes pas un épistolier<sup>1</sup>.

La déclaration d'Arthur Adamov a de quoi surprendre au regard du nombre de lettres écrites et reçues par Jean Vilar. Qui s'y penche n'a pas fini d'en exhumer de nouvelles dans les fonds de la Maison Jean Vilar, de la Bibliothèque nationale de France, des personnalités côtoyées ou des ventes d'autographes. Bien que volumineuse, sa correspondance ne permet pas de satisfaire complètement la curiosité cherchant l'homme derrière l'artiste ou une intimité échappant à la posture publique et relevant de l'intériorité d'un individu et de sa conscience<sup>2</sup>. Vilar s'épanche peu. On ne trouve aucune lettre d'amour ni d'amitié en dehors du cadre professionnel : ou bien elles n'ont pas existé, ou bien elles ont été écartées des archives consultables. De 1947 à 1971, Vilar est avant tout un homme de troupe et d'action aux responsabilités multiples. Sa correspondance, qui tisse un vaste réseau de relations et de situations, présente un triple intérêt : biographique, historique et littéraire. Elle ne se contente pas d'accompagner son œuvre : elle la construit, la réfléchit et la défend.

Instruments de création et de combat, les lettres sont celles d'un comédien et d'un directeur qui agit simultanément sur plusieurs fronts. Elles jalonnent sa vie d'artiste en dévoilant la formation, l'évolution et les contradictions de sa pensée. Comme lui, sa correspondance connaît des étapes et des tournants : elle est rythmée par les saisons, les créations, les maladies, le repos, les lectures et les contraintes de la direction. Derrière la figure publique, s'esquisse une présence *sotto-voce* – terme cher au mélomane qu'il est aussi – grave ou légère, inquiète ou autoritaire, naïve ou amère.

De *La Condition humaine*, qu'il cherche à mettre en scène, à la comédie humaine qu'il condamne dans sa dernière lettre à Malraux, ses échanges ancrent son parcours dans l'histoire politique et culturelle française de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Témoin ou acteur du passage d'une République à l'autre, de l'avènement du ministère des Affaires culturelles, de la guerre d'Algérie et des événements de mai 1968, Vilar utilise ses lettres pour défendre son institution

---

<sup>1</sup> Lettre n° 68, 7 août 1950.

<sup>2</sup> Françoise Simonet-Tenant, « À la recherche des prémices d'une culture de l'intime » dans *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Anne Coudreuse et Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Itinéraires. Littératures, textes, culture*, Paris, L'Harmattan, 2009, 4, p. 39-62.

et sa troupe : matérialisent les rapports entre l'artiste et le pouvoir et lui permettent d'exister sur les scènes sociales, médiatiques et politiques. Enfin, des lettres de jeunesse à celles de la maturité, sa plume variée donne à entendre les modulations d'une voix marquée du sceau de la théâtralité. Qu'on suive l'ordre chronologique de celles-ci et l'on suivra l'histoire d'une carrière théâtrale qui s'écrit progressivement, par à-coups ou par piétinement. Qu'on y plonge au hasard et l'on entendra la polyphonie des voix politiques, intellectuelles et artistiques de l'époque : tout un théâtre s'y déploie, qui parle de celui de la société.

Que la scène soit de planches ou de papier, Vilar y joue un *rôle*, *adresse* son texte et l'*envoie*. Au théâtre comme dans la lettre, la parole du comédien-directeur doit être pragmatique et agir sur l'autre à distance. Pratiques épistolaire et théâtrale sont ainsi mises au service de la création. Dans les coulisses du théâtre, la lettre est un instrument de gestion qui informe des résultats et des programmes, qui loue ou condamne une performance, qui reprend un comportement, suggère ou donne des conseils. Non pas miroir de l'âme, mais reflet de l'activité incessante de Vilar, ses lettres permettent de repenser un aspect de l'histoire du théâtre dans ses jeux d'interactions, de l'opposition à la collaboration, tout en se posant la question de leur particularité littéraire.

Nous commencerons par définir les contours d'une correspondance caractérisée par une grande dispersion des interlocuteurs et une forte unité thématique, transposant, comme le suggère Françoise Simonet-Tenant<sup>1</sup>, l'art musical de la variation au domaine épistolaire. Poursuivant notre entreprise de contextualisation des écrits, nous observerons comment l'écriture épistolaire accompagne et construit une vie de théâtre. Enfin, parce que la lettre relève d'un genre social en tant que discours situé et adressé, nous étudierons la pragmatique de ces écrits et les différentes représentations de soi qu'engage Vilar, plus ou moins consciemment. Comme le texte de théâtre, qui s'adresse à un public derrière le personnage, il a peut-être envisagé que ses lettres puissent être un jour lues par d'autres que lui.

---

<sup>1</sup> Françoise Simonet-Tenant, *Journal personnel et correspondances (1785-1939) ou les affinités électives*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2009, p. 137.

## A) Une correspondance dispersée

Le discontinu signifie autant que le continu. Comme la mémoire, la réflexion n'est-elle pas un miroir brisé, aux morceaux à jamais épars ? Tâchons de la surprendre et, faisant mine de l'abandonner à elle-même, d'en extraire les plus vifs éclats<sup>1</sup>.

« En extraire les plus vifs éclats » : c'est ce qui a guidé notre volonté de constituer un corpus épistolaire complet, sans prétendre à l'exhaustivité, et cohérent, malgré la diversité des situations et des destinataires. Vilar, à travers son double littéraire, interrogeait déjà le sens d'une telle entreprise dans *Chronique romanesque* : « Si j'en juge d'après mon métier, alors même que je joue un rôle, suis-je donc une sensibilité permanente, continue, constante ? [...] Je tente certes de relier les morceaux, d'unir les instants. Je ne les assemble jamais. Je ne l'ai jamais pu<sup>2</sup>. » Ces « morceaux » peuvent être lus comme la métaphore de l'identité kaléidoscopique du comédien, ou comme l'image des lettres qu'il collecte auprès de ses collaborateurs dans les dernières années de sa vie. Une partie d'entre elles reste introuvable, une autre fut destinée aux Archives de France, une dernière a été conservée, relue et classée dans ses archives personnelles, d'abord par lui-même puis par ses proches. Bien qu'il n'ait pas explicitement formulé la volonté de les publier, ce geste de collecte et d'archivage suggère l'espoir d'en contrôler et d'en faciliter la transmission. Sa mort prématurée l'a empêché de mener à terme son projet, mais le procédé révèle combien la correspondance constitue un matériau propice à nourrir une histoire de soi – par soi-même et par autrui.

### 1) L'immersion nécessaire

S'approprier une correspondance pour en donner une lecture cohérente implique de se départir d'habitudes de lecture (l'attente d'une progression, l'utilité de tous les éléments ou l'absence de répétitions), surtout lorsqu'elle est éparse et discontinue. Outre le déchiffrement parfois épineux de certains manuscrits, le processus de familiarisation avec l'univers référentiel propre à chaque interlocuteur complexifie la lecture d'un texte qui ne nous est pas initialement destiné<sup>3</sup>. En effet, surnoms, marques de complicité, allusions aux échanges précédents – écrits ou oraux – ne nécessitent pour les interlocuteurs aucune explicitation. Il faut donc s'immerger

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, *Chronique romanesque*, Paris, Grasset, 1971, p. 77.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> Voir Françoise Simonet-Tenant, *Journal personnel et correspondances (1785-1939) ou les affinités électives*, op. cit., p. 140-143.

dans les fonds pour saisir progressivement le rythme, la logique idiosyncrasique d'une correspondance et renoncer à lui imposer un horizon d'attente. L'émergence de nouvelles lettres au cours des recherches et du temps complique parfois une lecture déjà « piétinante<sup>1</sup> ». C'est le cas de la correspondance de Vilar, qui englobe trente années de travail théâtral, et dont le corpus défini est moins stable que représentatif de sa carrière, de son style et de sa pensée. Son étude doit échapper à deux écueils : celle du trop-plein (en voulant tout inclure, on diluerait le sens et l'intérêt des lettres) et celle de la transparence de la lettre dégagée de son contexte, qui ne signifierait pas plus que ce qui y est écrit. Pour les éviter, nous avons inclus les lettres de et à l'artiste qui révèlent la multiplicité des registres de langues, des postures et des stratégies d'adresses employées en les replaçant dans un ensemble cohérent.

Le fonds Jean Vilar, à Avignon, abrite un ensemble indépendant intitulé « Correspondance générale », coté 4-JV-195 et composé d'environ quatre cents lettres reçues ou envoyées à plus de cent-trente destinataires. La majorité de celles-ci relève de la correspondance dite passive – ce sont les lettres que Vilar a reçues en tant que responsable et artiste – et circonstancielle – prises de rendez-vous, mondanités, requêtes, lecture de manuscrits, *etc.* Pour la sélection et la transcription, nous avons privilégié le contenu, ne retenant que celles qui présentent un éclairage ou un intérêt historique, littéraire ou artistique au sens large. Parfois, le nom d'une personnalité reconnue apparaît, tels Jean Dasté, Jacques Prévert ou Alain Resnais, mais l'échange se réduisant à une simple demande d'appel téléphonique, nous ne les avons pas retenues. S'ajoutent à ce dossier de nombreux sous-ensembles de correspondances liées à une période ou un événement : Jeune France, La Roulotte, la Compagnie des Sept, les différentes éditions du festival et les saisons du TNP, une conférence, un article, une publication de préface ou la préparation d'une tournée et d'une création. L'estimation précise du nombre de ces lettres – plus d'un millier – est compliquée par leurs multiples reproductions – dactylographiées ou photocopiées – et leur classement par d'autres mains que celles de Vilar dans divers dossiers. Il n'est pas rare de trouver la même lettre dans plusieurs cartons, voire plusieurs fonds, comme ceux de Jean Rouvet, de Jean Vilar, de Sonia Debeauvais, de Jeanne Laurent et des Archives de France. La métaphore aquatique de l'immersion cède alors à celle, végétale, du rhizome : Vilar est à la fois présent et invisible. Si les pratiques éditoriales ont tendance à reléguer la correspondance passive au second plan, l'attention se focalisant sur la figure d'un épistolier, la correspondance générale conservée dans le fonds Jean Vilar présente une surabondance de celle-ci – les lettres envoyées étant, par définition, dispersées. Loin d'être auxiliaire, la

---

<sup>1</sup> *Ibid*, p. 141

correspondance reçue nous éclaire sur la manière dont les sphères politiques, artistiques et médiatiques percevaient l'œuvre de Vilar. Il ne conservait pas systématiquement les lettres qu'il écrivait. C'est grâce aux dons ultérieurs et au travail colossal de son administrateur Jean Rouvet, qui reproduisait et conservait systématiquement chaque lettre, télégramme et billet envoyés ou reçus dans de grands cahiers rouges, que nous pouvons compléter la correspondance dite active de Jean Vilar. Le courrier officiel lié à la direction du TNP y est sur-représenté par rapport aux autres périodes de sa vie puisqu'il disposait d'un service administratif pour le dactylographe et l'archiver. Le courrier intime ou personnel est, à l'inverse, inexistant.

En plus de s'imposer par sa masse documentaire, la correspondance passive offre des indices pour traquer les lettres de Vilar dans d'autres fonds : le nom d'un interlocuteur, une date, un événement mentionné sont autant de pistes pour s'orienter dans la cartographie des fonds de ses collaborateurs. Retrouver sa voix consiste alors à suivre des rhizomes souterrains pour rétablir des bribes de « conversations entre des absents<sup>1</sup> ».

## 2) Sources et fonds consultés

La publication des lettres de Vilar commence avec les ouvrages posthumes, sous forme d'anthologies partielles ou d'hommages. Certaines lettres apparaissent dans le recueil de textes élaboré par Armand Delcampe, *Le Théâtre, service public*<sup>2</sup>. Elles relèvent de la rhétorique et de la pratique de la lettre ouverte : « Lettre aux associations populaires<sup>3</sup> », « Lettre aux directeurs d'école<sup>4</sup> », « Lettre ouverte au Sénateur Jacques Debû-Bridel<sup>5</sup> », « Mémoire pour le directeur général des Arts et des Lettres<sup>6</sup> » et le « projet de lettre à André Malraux<sup>7</sup> ». Chacune d'elles présente un registre solennel ou polémique : celui d'un directeur (en service ou retraité) qui s'adresse à ses tutelles ou ses partenaires. La correspondance publiée reste celle d'une figure publique. Un ouvrage ultérieur, le journal *Mémento*<sup>8</sup>, intègre en annexes d'autres lettres adressées à Vilar. S'y trouvent celles de Gérard Philipe, lui proposant de tourner dans *Till l'Espiègle*<sup>9</sup>, et de Jacques Jaujard, insinuant qu'il serait bon de renoncer à *La Mort de Danton*<sup>10</sup>

---

<sup>1</sup> Brigitte Diaz, *L'Épistolaire ou la pensée nomade*, Paris, PUF, 2002, p. 57.

<sup>2</sup> Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1975.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 355-359 et p. 364-374.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 360-363.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 505-509.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 510-515.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 541-544.

<sup>8</sup> Jean Vilar, *Mémento du 29 novembre 1952 au 1<sup>er</sup> septembre 1955*, Paris, Gallimard, 1981.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 16. Lettre n° 173, janvier 1956.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 24. Lettre n° 114, 10 septembre 1952.

ou le rappelant à l'ordre à propos d'une tournée à Rouen<sup>1</sup>, une déclaration d'amitié de Louis Aragon<sup>2</sup>, un encouragement de Marcel Pagnol<sup>3</sup>, la demande de René Char<sup>4</sup> à l'origine du festival, la lettre ouverte au Sénateur Debû-Bridel, une autre à *Paris-Presse*<sup>5</sup>, ainsi qu'une lettre de Jeanne Laurent<sup>6</sup>, de Benno Besson<sup>7</sup> et de Jean Anouilh<sup>8</sup>. L'empan chronologique restreint épouse celui du journal et chacune d'entre elles sert à corroborer ou illustrer certaines entrées, se chargeant ainsi d'une valeur probatoire ou documentaire. À la correspondance publique et administrative, s'ajoutent quelques lettres échangées avec des personnalités littéraires et théâtrales, qui élargissent l'horizon des thèmes abordés. Il faut attendre la publication de l'anthologie *Jean Vilar par lui-même* pour découvrir une correspondance exprimant ses idées littéraires ou théâtrales, de sa jeunesse à sa mort. Y apparaissent sa vocation initiale d'écrire et des lettres en tant que directeur, régisseur, metteur en scène et comédien. Dans *Les Cahiers de l'Herne – Jean Vilar*, la publication d'une lettre inédite<sup>9</sup> envoyée à Léon Gischia renforce l'image d'un metteur en scène attentif au moindre détail et directif envers le peintre. La première édition d'une correspondance artistique suivie unit Jean Vilar et Gérard Philipe dans *J'imagine mal la victoire sans toi*<sup>10</sup>, d'abord publié en 2004 puis en 2019, à l'occasion d'une lecture publique dans le cadre du festival de la correspondance de Grignan. Par souci de lisibilité et pour théâtraliser l'échange, des lettres ont été réduites et quelques passages modifiés, mais la publication reste globalement fidèle aux manuscrits. D'autres, déposées ultérieurement dans le fonds Jean Vilar, peuvent désormais compléter ce dialogue<sup>11</sup>. À l'occasion du centenaire de l'artiste, Jacques Téphany, directeur de la Maison Jean Vilar, publie une partie de la correspondance personnelle de Vilar à sa femme (les lettres de celle-ci n'apparaissent pas), de 1941 à 1971, intitulée *Vilar ou la ligne droite, correspondance inédite de Jean Vilar avec son épouse*<sup>12</sup>. Seuls les passages en lien – plus ou moins étroit – avec le théâtre et le travail de Vilar ont été retenus, le reste des lettres étant conservées par sa famille. Deux ans plus tard, Frédérique Debril et Jacques Téphany poursuivaient leur volonté de publier les inédits du fonds Jean Vilar

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 46. Lettre n° 135, 18 décembre 1953.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 38. Lettre n° 94, 20 novembre 1951.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 124. Lettre n° 164, 12 juin 1955.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 250. Lettre n° 33, 12 décembre 1946.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 281-282. Lettre n° 110, 8 juin 1952.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 283-284. Lettre n° 115, 18 septembre 1952.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 303-304. Lettre n° 87, 2 octobre 1951.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 309-310. Lettre n° 120, 6 février 1953.

<sup>9</sup> Jacques Téphany (dir.), *Les Cahiers de l'herne – Jean Vilar*, Paris, Éditions de l'Herne, 1995. Lettre de 1955 à Léon Gischia.

<sup>10</sup> *J'imagine mal la victoire sans toi : lettres, notes et propos, 1951-1959*, Avignon, Association Jean Vilar, 2004. Réédition : *Jean Vilar / Gérard Philipe, « J'imagine mal la victoire sans toi »*, adaptation des lettres, notes et propos par Virginie Berling, Maison Jean Vilar et Festival de la correspondance de Grignan, Paris, Triartis, 2019.

<sup>11</sup> Voir le tableau chronologique de la correspondance en deuxième partie.

<sup>12</sup> *Vilar ou la ligne droite, correspondance inédite de Jean Vilar avec son épouse*, texte établi par Jacques Téphany, *Cahiers Jean Vilar*, n° 112 et n° 113, Avignon, Association Jean Vilar, 2012.

en proposant chez Actes Sud une nouvelle édition augmentée des *Notes de services*<sup>1</sup>, publiées en 1985 par Melly Puaux dans les *Cahiers théâtre de Louvain*, offrant à ces textes une visibilité nouvelle. Les lettres y sont plus nombreuses mais ne sont pas toujours publiées dans leur intégralité. Enfin, en 2017, Lenka Bokova et Joël Huthwohl, respectivement conservatrice et directeur du département des Arts du spectacle de la BnF, ont préparé l'édition des vingt-trois lettres de jeunesse de Jean Vilar à Edmée Cazalis, à son fils Jean Darquet et à sa fille, Simone Roederer, achetées en 2015, mais le projet n'aboutit pas.

La mosaïque des responsabilités et des rôles de Vilar se dévoile progressivement au fil de ces publications. Parmi la masse de correspondances passives conservées dans le fonds d'Avignon et le fonds du Théâtre national populaire-direction Jean Vilar aux Archives nationales, on trouve également de nombreuses lettres de spectateurs et de spectatrices, admirateurs ou critiques, reconnaissants ou hostiles, qui témoignent de la façon donc un public est suffisamment en confiance ou proche d'une institution pour lui transmettre librement son point de vue, ses reproches, son amour ou ses requêtes. Cette masse épistolaire relevant davantage de la sociologie du spectacle et de l'histoire culturelle, nous ne l'avons pas intégrée à notre corpus ; mais, accompagnées des questionnaires proposés par le TNP au public, assidûment remplis par celui-ci et précieusement conservés par les services administratifs du théâtre, ces lettres constitueraient un objet de recherche à part entière<sup>2</sup>, tant il s'en dégage une rhétorique de l'admiration et de la reconnaissance, une constellation de micro-autobiographies et d'autoportraits témoignant de la place et du rôle qu'occupe un théâtre dans l'histoire d'une vie, et particulièrement celle de femmes spectatrices<sup>3</sup>, nombreuses à prendre la plume.

Pour établir notre corpus inédit, nous avons eu besoin de collecter la correspondance active de Vilar dans les fonds de ses collaborateurs. Certains n'existent pas encore, d'autres ne sont pas précisément inventoriés ou ne contiennent pas de lettres de sa part. C'est le cas des archives de Jeanne Moreau<sup>4</sup> ou de Jean Schlumberger<sup>5</sup>. Parmi les tentatives infructueuses, nous

---

<sup>1</sup> Première publication : *Du Tableau de service au théâtre, 1944-1967*, textes réunis par M. Puaux, *Cahiers Théâtre Louvain*, n° 53, 1985. Réédition : Frédérique Debril, Jacques Téphany (dir.), *Notes de services. Lettres aux acteurs et autres textes*, Arles, Actes Sud, 2014.

<sup>2</sup> Laurent Fleury les a en partie étudiées dans leurs dimensions sociologiques et historiques : « Le public populaire : une catégorie réalisée », dans Laurent Fleury, *Le TNP de Jean Vilar*, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 183-201.

<sup>3</sup> Cette observation rejoint celles développées dans Véronique Lochert, Marie Bouhaïk-Gironès, Céline Candiard, Fabien Cavallé, Jeanne-Marie Hostiou, Mélanie Traversier (dir.), *Spectatrices ! De l'Antiquité à nos jours*, Paris, CNRS Éditions, 2022.

<sup>4</sup> Je remercie Isabelle Perez-Hornborg, attachée de direction de la Fondation Jeanne Moreau, pour sa réponse du 2 octobre 2020 : « Nous vous remercions pour votre intérêt mais sommes au regret de vous dire que dans la correspondance archivée de Jeanne Moreau, il n'y a rien concernant Jean Vilar. »

<sup>5</sup> Je remercie Valérie Dubec-Monoyet, responsable de la Bibliothèque de la fondation des Treilles, qui a porté à ma connaissance, le 15 février 2021, deux extraits susceptibles d'éclairer mes recherches, dans lesquels il était indirectement question de Jean Vilar : Jean Schlumberger, *Notes sur la vie littéraire*, « Les Cahiers de la NRF », Paris, Gallimard, p. 251-

comptons aussi le fonds Silvia Monfort, composé d'un don initial à la BnF en 1992, entièrement inventorié, et d'un dépôt de la Société d'histoire du théâtre, en 2018, en cours d'inventaire et qui ne contient pour le moment pas de documents écrits ni reçus par la directrice-comédienne. Nous n'avons pas trouvé les fonds Camille Demangeat, Pierre Saveron, Maurice Jarre, Daniel Sorano, Françoise Spira ou Monique Chaumette. Le fonds Germaine Montero, conservé à la Maison Jean Vilar, n'a pas encore fait l'objet d'un inventaire précis permettant d'y trouver de possibles échanges. La BnF dispose d'un fonds de la comédienne issu d'un don en 2000, qui ne contient pas de traces d'échanges avec Vilar. Le fonds d'Arthur Adamov<sup>1</sup>, à l'IMEC, ne contient qu'une lettre de Vilar déjà présente dans celui du directeur du TNP ; celui de Jean Genet n'en possède aucune. Le secrétaire de Sartre, Jean Cau, a conservé une lettre<sup>2</sup> de l'homme de théâtre : elle fut exposée en 2005 lors de l'exposition que la BnF consacrait à l'écrivain. Guillaume Delaunay, chargé de collections au Département des manuscrits, l'explique par le fait que Sartre conservait lui-même peu sa correspondance et que beaucoup de documents ont été détruits lors du plasticage de son appartement en 1962<sup>3</sup>. Le fonds Sonia Debeauvais, déposé à la Maison Jean Vilar en 2018 et en cours d'inventaire<sup>4</sup>, contient de nombreuses notes échangées entre le directeur du TNP et la responsable du public et des groupements, ainsi qu'une partie de la correspondance de Vilar avec de nombreuses personnalités politiques, médiatiques, culturelles et artistiques moins renommées que celles présentes dans ses archives – cela s'explique notamment par le fait qu'elle avait l'habitude de rédiger et signer pour lui certaines lettres purement administratives ou gestionnaires. Nous ne les avons pas intégrées à notre corpus : il en existe plusieurs centaines, dont certaines sont déjà présentes, sous forme originale ou reproduite, dans le fonds Jean Vilar. L'absence de conservation des archives et, inversement, leur trop-plein, constituent des obstacles à la collecte de lettres éparpillées, comme la dimension financière. C'est le cas de la Fondation Calder à New York<sup>5</sup>, qui dispose de trois lettres de Vilar mais ne les a pas encore mises en ligne ni à disposition.

---

254 et la lettre 806 de la *Correspondance d'André Gide et Maria Van Rysselberghe*, « NRF », Paris, Gallimard, 2016, p. 1071-1072.

<sup>1</sup> Je remercie l'archiviste Elisa Martos pour sa recherche et sa réponse du 31 mars 2021.

<sup>2</sup> Lettre n° 239, 12 septembre 1959.

<sup>3</sup> Là encore, je tiens à remercier Guillaume Delaunay pour ses éclairages précieux au cours de notre échange du 13 octobre 2020.

<sup>4</sup> Je remercie chaleureusement Nathalie Cabrera, Jean-Baptiste Raze et Adrian Blancard qui m'ont, en toute confiance, permis de consulter les boîtes en cours d'inventaire.

<sup>5</sup> Je remercie Beryl Gilothwest, directeur adjoint des archives et des expositions de la Calder Fondation, qui a bien voulu me résumer leur contenu le 30 août 2022 : il s'agit de trois invitations adressées à Calder.

Les fonds ayant permis de trouver plusieurs lettres inédites de Vilar – et, parfois, de reconstituer quelques échanges – sont ceux d’André Gide<sup>1</sup> à Paris, de Jean Paulhan et de Maria Casarès à l’IMEC, de Jean Giono<sup>2</sup> à Manosque, de Jean Rouvet et de Sonia Debeauvais à la Maison Jean Vilar, d’Albert Camus à Aix-en-Provence, d’André Malraux et de Vercors à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet à Paris, de Jean Cocteau à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, de Pablo Picasso, dont les archives privées se trouvent à Montreuil<sup>3</sup>, et de Maria Casarès, Jean-Louis Barrault, Jeanne Laurent, Georges Wilson et Jacques Le Marquet à la BnF-Arts du spectacle.

Cette course d’orientation à travers les archives de personnalités variées met en lumière des pratiques différentes de conservation des traces d’une vie professionnelle, pour en transmettre l’histoire. Les fonds les plus fournis sont ceux d’hommes de théâtre, metteurs en scène et responsables d’institution – Silvia Monfort et Françoise Spira ont, elles aussi, joué, mis en scène, dirigé une compagnie et un théâtre, mais leurs documents ne bénéficient pas d’un fonds d’archive propre ou conséquent. Certains metteurs en scène bénéficient dans leur entourage de secrétaires ou de collaboratrices chargées de conserver les traces de la création, de la présence d’un service administratif et de lieux rendant possibles le classement et l’accumulation de documents. Parmi les fonds de femmes et de personnalités autres que les créateurs que nous avons consultés, celui de Sonia Debeauvais fait figure d’exception avec ses huit mètres linéaires et le nombre de documents qu’elle a classés avant sa disparition dans le but de les transmettre. Elle avait rejoint le TNP en 1956 comme secrétaire, avant de créer un système de prospection, d’abonnements, d’interventions sur les lieux de travail et d’actions culturelles, anticipant leur institutionnalisation. Issu d’un milieu bourgeois, femme de diplomate, « tenant salon » boulevard Saint-Michel, elle eut l’opportunité d’écrire et de donner de nombreuses conférences pour transmettre son expérience – ce qu’elle prolongea avec ses archives.

### 3) *Sélection, établissement et présentation des textes*

---

<sup>1</sup> Je remercie Ambre Philippe, directrice de la Fondation Catherine Gide, qui a eu la générosité de me transmettre les lettres scannées au moment des restrictions drastiques de déplacements, le 10 mars 2021.

<sup>2</sup> Je remercie Sylvie Gest pour ses éclairages sur les différents fonds de Jean Giono et notre échange du 10 août 2024.

<sup>3</sup> Je remercie Sandrine Nicollier, chargée de recherches à la direction des collections, de la production et de la médiation au Musée national Picasso-Paris, qui m’a exceptionnellement transmis un scan des lettres que j’aurais dû venir consulter en novembre 2020 si de nouvelles mesures de confinement ne m’en avaient pas empêchée.

Comment construire un corpus épistolaire cohérent et complet, malgré l'absence d'exhaustivité liée à des raisons d'ordre matériel, financier et pragmatique ? La question a guidé notre démarche tout au long de son élaboration. L'organisation du corpus par destinataires a constitué une première étape pour découvrir les personnalités en lien avec Vilar, s'habituer à leurs graphies propres et saisir leurs univers référentiels : habitudes d'écritures, abréviations, lieux où il ou elle écrit, rétablissement du contexte lorsqu'aucune date n'apparaît sur la lettre... L'écriture d'Arthur Adamov nous a par exemple donné du fil à retordre, parce qu'elle est ardue à déchiffrer et que ses lettres ressemblent à des puzzles : il commence de façon traditionnelle puis, une fois la feuille remplie, il écrit dans les marges, dans les coins et trace des flèches pour le suivre. Vilar a dû le lui reprocher car le dramaturge lui répond dans un courrier : « Remarquez que cette lettre est écrite d'un seul trait, sans un renvoi, sans une flèche. Comme vous voyez, je fais des progrès<sup>1</sup>. »

L'étape du classement par destinataires coïncide avec celle de la transcription systématique des lettres. Leur texte correspond aux manuscrits, même lorsqu'il avait déjà été publié. L'orthographe et la ponctuation ont été rectifiées à de rares endroits, ou laissées telles quelles lorsque cela faisait sens, comme dans les lettres de Calder<sup>2</sup> ou celle d'une jeune admiratrice<sup>3</sup>. Par souci de lisibilité et d'harmonisation, les adresses ont été supprimées, la date de chaque lettre, précisément rétablie, et son emplacement, homogénéisé en haut à droite. Quand la datation n'est pas possible, nous avons indiqué : « [*Lettre non datée*] ».

Situer une lettre dans le temps s'avère parfois délicat sans l'inclure dans un contexte plus vaste que l'échange à deux voix. C'est le cas des lettres que Paulhan et Vilar échangent sous l'Occupation, sur lesquelles on lit seulement « mardi soir<sup>4</sup> », « mercredi-jeudi<sup>5</sup> » ou « lundi<sup>6</sup> ». L'enveloppe, non conservée, portait peut-être la trace d'une date, ou bien la lettre avait été déposée directement chez le destinataire par l'épistolier ou un intermédiaire, tous deux résidant à Paris au même moment. Il fallait se pencher sur les œuvres, les personnes et les événements mentionnés – ou sous-entendus – pour inférer une période d'écriture. À propos de la lettre du « 1<sup>er</sup> mai » à Pablo Picasso<sup>7</sup>, nous avons supposé l'année de rédaction en fonction d'indices divers : le papier utilisé, le ton employé, les allusions à une œuvre en cours de rédaction et les adjectifs employés pour décrire la troupe (« nouvelle », « jeune »).

---

<sup>1</sup> Lettre n° 111, 21 juin 1952.

<sup>2</sup> Lettre n° 151, 22 novembre 1954.

<sup>3</sup> Lettre n° 255, non datée, 1960.

<sup>4</sup> Lettre n° 14, 1943.

<sup>5</sup> Lettre n° 22, juin 1944.

<sup>6</sup> Lettre n° 27, 1945.

<sup>7</sup> Lettre n° 45, 1<sup>er</sup> mai 1948.

L'étape du classement par noms fut nécessaire pour englober un éventail large d'interlocuteurs, recenser leurs fonds, observer la fréquence des échanges, sériels ou ponctuels, et saisir la nature des relations épistolaires. Cinq figures se distinguent par la longévité, la fréquence et la conservation de leur duo épistolaire avec Vilar : Maria Casarès, Gérard Philipe, Jean Paulhan, André Malraux et Jeanne Laurent – soit : le théâtre, la littérature et le politique. En reconstruisant l'ordre chronologique et replaçant les lettres dans leur contexte de production historique, social, artistique et biographique, le corpus renoue avec la logique collaborative de l'art théâtral et fait entendre la multiplicité des rôles que Vilar emprunte parfois simultanément : le comédien, le solliciteur, l'adaptateur, le programmateur, le metteur en scène, le régisseur, l'ami et le directeur. Le choix de sa voix seule n'aurait pas été cohérent, d'une part en raison de la disproportion entre correspondance active et passive, d'autre part, parce qu'il nous importait de mettre aussi en lumière la plume et la voix de personnalités politiques et artistiques qui ne sont pas de premier plan, dont les archives restent sous-exploitées.

#### 4) *Reconstruire le fil des échanges*

Plus encore que dans d'autres genres, le système de lecture d'une correspondance modifie le sens du message isolé et initial<sup>1</sup>. Composée de textes épars, de bribes de « pensées nomades<sup>2</sup> », d'actions ponctuelles et d'écrits qui n'étaient pas destinés à un tiers intrusif, cette correspondance, une fois rassemblée en un corpus chronologique, provoque une approche nouvelle : la tentation du récit. En disposant les lettres année après année, le potentiel biographique et littéraire devient évident : elles servent non seulement de miroir à l'évolution du théâtre en France au XX<sup>e</sup> siècle, mais aussi de documentation sur la réflexion continue d'un artiste sur sa place dans la société. Consciente des écueils de « l'illusion du but, du sens et des moments-clés<sup>3</sup> » identifiés par Geneviève Haroche-Bouzinac à propos du récit biographique, nous avons choisi cette organisation pour refléter la diversité des destinataires, la pluralité des postures d'un homme de théâtre polygraphe et l'évolution de sa pratique et de sa pensée.

Nous avons publié une partie du corpus en 2023 sous le titre *Jean Vilar, une biographie épistolaire*<sup>4</sup>. Celui-ci nous a été suggéré par une remarque de Jean-Marc Hovasse : « La source

---

<sup>1</sup> Geneviève Haroche-Bouzinac le montre dans *L'Épistolaire*, Hachette, Paris, 1995, p. 5.

<sup>2</sup> Brigitte Diaz, *L'Épistolaire ou la pensée nomade*, *op.cit.*

<sup>3</sup> Geneviève Haroche-Bouzinac, « Réflexions sur un papier à lettres », dans *Épistolaire et biographie*, Revue *Épistolaire*, Paris, Honoré Champion, n° 48, 2002, p. 35.

<sup>4</sup> Violaine Vielmas, *Jean Vilar, une biographie épistolaire*, Arles, Actes Sud, 2023.

première d'une biographie, même d'une biographie qui se veut littéraire et qui souhaite accorder à l'œuvre une place prépondérante, reste la correspondance<sup>1</sup>. » Les impératifs éditoriaux et le lectorat visé – averti comme non-initié – expliquent la mise en avant des personnalités illustres et au choix d'un nombre plus réduit de lettres (deux cent cinquante). C'est ce même corpus, augmenté de soixante-dix-sept lettres, que nous avons retenu.

Parmi ces 328 lettres, 144 relèvent de la correspondance active et 184, de la correspondance passive. Vilar échange avec cent interlocuteurs, dont dix femmes. Cette disproportion s'explique moins par un archivage différencié en fonction du genre – Vilar, comme son administrateur Jean Rouvet, conservait tout – mais par la proportion plus réduite d'actrices dans la troupe, par l'absence de femmes dans les secteurs de la régie, par des échanges entre la direction et les services administratifs et costumiers – plus féminins – qui relèvent du billet interne ou de la note de service, et par la faible représentation de femmes dans les sphères de pouvoir médiatique, politique et décisionnaire, à l'exception de Jeanne Laurent.

L'intérêt de ce corpus réside dans son large empan chronologique – de 1940 à 1971 – et sa forte unité thématique. La correspondance, qui entrelace les enjeux artistiques, littéraires, sociaux et personnels, témoigne d'une préoccupation continue pour la démocratisation de l'art, vocation que Vilar décrit à travers la métaphore de la « ligne droite<sup>2</sup> ». Bien que non exhaustif, l'ensemble est significatif. Après la collecte des documents, leur sélection et leur classement, il convenait de les rendre compréhensibles en reconstituant le paysage culturel et historique au sein duquel Vilar a évolué<sup>3</sup>. Pour ce faire, nous avons d'abord établi une chronologie précise en replaçant chaque lettre dans son contexte culturel, historique et biographique, en indiquant si elle avait été publiée ou si elle était inédite et en spécifiant sa localisation dans les archives. Ce travail précède la restitution du corpus épistolaire de la seconde partie. Chaque lettre y est numérotée pour en faciliter le repérage.

---

<sup>1</sup> Jean-Marc Hovasse, « La vie et les lettres de Victor Hugo », dans « Épistolaire et biographie », *Revue Épistolaire, op. cit.*, p. 60.

<sup>2</sup> Lettre de mai 1943, *Jean Vilar ou la ligne droite, op. cit.*, p. 15.

<sup>3</sup> Nous suivons les prescriptions et les étapes de Geneviève Haroche-Bouzinac dans « Réflexions sur un papier à lettres », *Revue Épistolaire, loc. cit.*, p. 35.

## B) La correspondance, miroir d'une carrière théâtrale

Je crois que la vie d'un homme, artiste ou ingénieur, commerçant ou fonctionnaire, est faite de la même tension, de la même obsession. Il y a des paliers<sup>1</sup>.

La chronologie précise, présentée sous forme de tableau, nourrit l'approche diachronique que nous allons suivre. Afin d'éviter toute interprétation téléologique ou prédéterminée, la périodisation des différents « paliers » de la vie de Vilar s'articule autour des lieux scéniques investis, qui reflètent et renouvellent chaque fois son engagement pour le théâtre populaire. Outil de la création, lieu de réflexion sur le rôle du théâtre dans la société et sur les défis – techniques, spatiaux, sociaux et politiques – de la mise en scène, moyen de s'insérer et d'exister dans le champ théâtral, la lettre permet de suivre l'évolution d'une carrière et d'une pensée dans sa relation aux autres et au monde qui l'entourent. Vilar est un artiste situé dans son époque et dans une histoire du théâtre populaire qui ne commence pas avec lui. Ses relations, ses choix et ses engagements sont les fruits d'un caractère propre et de l'histoire culturelle, sociale et politique de la France, de la sortie de guerre à la fin des années 1960.

### 1) 1947-1951 : les premières éditions du festival d'Avignon

En août 1947, Vilar s'affaire à Paris quand son ami et régisseur, Maurice Coussonneau, se démène à Avignon. Les échanges fusent entre les deux hommes. Le premier répète avec les comédiens au théâtre Édouard VII, le second prépare les installations techniques et assure le lien avec les personnalités locales. Cet éloignement, qui complique l'organisation, nous offre aujourd'hui un précieux témoignage : la distance que comblaient les lettres permet d'entendre la voix d'un artiste qui se forme et qui s'affirme. Directeur d'une petite troupe, Vilar devient « patron » aux yeux des collaborateurs extérieurs et s'exerce à commander. Dans une longue lettre de plusieurs pages<sup>2</sup>, classée « confidentielle », il explique à Coussonneau ce qu'il doit dire pour promouvoir les spectacles et présenter l'équipe :

La troupe se compose non pas seulement de comédiens. (Ici, et je m'en excuse, il est indispensable pour l'avenir que tu dises) c'est notre camarade et « patron » Jean Vilar, d'origine méridionale d'ailleurs, qui a eu l'idée initiale de ce Festival<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Lettre de novembre 1948, dans *Jean Vilar ou la ligne droite*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>2</sup> Lettres n° 36 et 37, 15 août 1947.

<sup>3</sup> *Ibid.*, lettre n° 37.

Le comédien transforme insensiblement la lettre en une scène de papier sur laquelle il dirige son interprète, indiquant le texte et le jeu, jusqu'à s'y projeter entièrement :

Tu expliques, en souriant, les deux plateaux et, comme vous le savez, le principe même de faire un festival de plusieurs pièces dans votre ville. Bien sûr, et nous ne l'oublions pas, on a déjà monté des spectacles dans le Palais ; mais c'est bien la première fois, n'est-ce pas, que l'on tente de faire ici ce que la ville de Salzbourg, il y a vingt ans, a tenté pour la musique, Florence pour l'art dramatique, Bayreuth il y a plus de cinquante ans pour Wagner, Orange pour le lyrique et la tragédie française et grecque<sup>1</sup>.

Le glissement d'un « tu », adressé au régisseur, au « vous », apostrophant l'auditoire imaginaire, trahit le degré d'implication de Vilar dans son écriture autant que sa volonté de contrôle à distance. Certes, son expérience de la direction a débuté avec *La Roulotte*, quatre ans plus tôt, et s'est confirmée avec *La Compagnie des Sept*, mais le voilà désormais responsable de trois créations : *La Tragédie du roi Richard II* de Shakespeare dans la cour d'honneur du palais des Papes, *L'Histoire de Tobie et Sara* de Claudel dans le verger Urbain V et *La Terrasse de Midi* de Maurice Clavel au théâtre municipal. Il met sèchement en garde Coussonneau : « N'oublie pas, Maurice, ma tâche : deux rôles, deux mises en scène (dont un Shakespeare !) et la direction de tout<sup>2</sup>. »

Cette programmation a valeur de manifeste : Vilar entend retrouver une origine mythique du théâtre par un drame élisabéthain, articuler théâtre et spiritualité grâce à une moralité avant-gardiste<sup>3</sup> et inclure la création contemporaine, avec la pièce d'un jeune dramaturge. Avignon est encore, cet automne-là, une ville marquée par les stigmates de la guerre : bâtiments détruits, nombreuses friches dans le centre-ville, tickets de rationnement, commerces parfois vides et mémoire vive des exécutions et des actes de résistance<sup>4</sup>. Le théâtre répond à une mission de fraternité en faisant dialoguer les arts, les époques et les publics. L'armée est elle-même mise au service de la création : « Je dessinai un plan de la scène et de la salle. Le régiment du 7<sup>e</sup> Génie l'exécuta avec son propre matériel : madriers, rails, etc.<sup>5</sup> » Il faut reconstruire dans la durée et Vilar a d'emblée le souci de faire de cette « Semaine » une institution pérenne. Il l'affirme, toujours dans la lettre-conférence de presse : « Ce festival aura lieu chaque année. Avec un programme de pièces à chaque fois nouveau<sup>6</sup>. »

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> Ida Rubinstein fit la commande de *Tobie et Sarah* à Paul Claudel. La pièce est composée en 1938 puis éditée chez Gallimard en 1942. Nécessitant d'importants moyens, elle emprunte au théâtre, à la moralité, aux acrobaties, au burlesque, au lyrisme comme au merveilleux et témoigne de la volonté de concevoir un spectacle d'art total d'avant-garde.

<sup>4</sup> Sur le contexte historique du premier festival : Emmanuelle Loyer, Antoine de Baecque, *Histoire du festival d'Avignon*, Paris, Gallimard, 2007, p. 23-47.

<sup>5</sup> Jean Vilar, « Avignon, vingt ans de festival » dans *Jean Vilar par lui-même*, op. cit., p. 60.

<sup>6</sup> Lettre n° 37, loc. cit.

Les échanges avec Coussonneau disent l'urgence et la débrouillardise, plus tard érigées au rang mythique d'austérité féconde. Ils relativisent également l'individualisation du récit des origines<sup>1</sup> en égrenant les noms des personnalités politiques et artistiques qui entourent Vilar, parmi lesquelles plusieurs comédiennes et comédiens qui vont bientôt brûler les planches ou crever l'écran. Les listes d'accessoires s'ajoutent à celles des noms : « siège royal, siège reine, brouette, jardinières, sièges divers, fauteuil<sup>2</sup> » pour *Richard II*, et « chaises, tables, téléphone très moderne, tables électriques prêtes à fonctionner<sup>3</sup> », nécessaires à *La Terrasse de Midi*. Leur simplicité révèle un dépouillement subi autant que sublimé. La pièce de Shakespeare permet à Vilar de poursuivre ses recherches esthétiques<sup>4</sup> en accordant sa confiance à l'imaginaire et à l'intelligence du public pour reconstruire le palais d'un roi ou la cellule d'une prison à partir d'un siège ou d'une timbale. Le jeu intériorisé et les drames existentiels qu'il avait mis en scène dans les petites salles, où le public est peu nombreux et proche des comédiens, se prêtent moins à l'immense espace de la cour d'honneur, mais *Richard II* prolonge la recherche d'un théâtre métaphysique qui se penche sur la grandeur et les faiblesses des hommes. Vilar utilise l'architecture du lieu pour créer un rapport d'identification forte : là où les petits plateaux des salles confidentielles mettent en valeur les comédiens et grossissent les effets, le nouveau jeu d'échelle induit par la hauteur des murs du palais, l'immensité d'une cour de mille huit cents mètres carrés et la petitesse des comédiens en proportion, évoque à la fois « la splendeur et la misère » des personnages. À travers le plein-air entre des pierres de plus de six cents ans, Vilar rompt avec l'image d'un artiste cantonné aux petits théâtres parisiens par le retour aux espaces ouverts, mais la démarche reste, dans ces deux types de lieux, celle d'une expérimentation artistique et avant-gardiste. Il s'affirme à la confluence de deux héritages : d'une part, les révolutions théâtrales du Cartel, fondées sur une approche ascétique de la scène, d'autre part, celles de Firmin Gémier, qui chercha, avec le Théâtre national populaire, comme le Théâtre national ambulant, à élargir son public socialement et géographiquement. Tel Janus, Vilar s'efforce de donner une dimension historique à un projet nouveau et de transférer la sacralité de l'ancienne demeure papale vers un théâtre qui renouerait avec le rituel et la fraternité.

Le sacré dont il est question doit plus à Nietzsche qu'à saint Thomas, à Dionysos qu'à Apollon : c'est celui de Mallarmé, qui fut un temps professeur à Avignon et qui définissait le

---

<sup>1</sup> « Il était une fois un homme et une ville qui se rencontrèrent, s'aimèrent, se marièrent et eurent un enfant nommé Festival », Jean Vilar, journal *Bref*, n° 68, juillet-août 1963.

<sup>2</sup> Lettre n° 37, *loc. cit.*

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> Voir Cécile Falcon, « "L'illusion et les tentations de la création" : Jean Vilar et *La Tragédie du roi Richard II*, du premier festival d'Avignon au TNP », *Shakespeare au XX<sup>e</sup> siècle*, édité par Pascale Drouet, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 19-37.

théâtre comme « la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur, cela même que le citoyen, qui en aura l'idée, fonde le droit de réclamer à un État comme compensation de l'amoindrissement social<sup>1</sup>. » Cette « majestueuse ouverture » prend la forme, en 1947, d'un théâtre de tréteaux, sans cadre, coulisses, cintres ni rampe, et permet à Vilar d'écrire : « On a bien voulu reconnaître que cette prison où monologuait Richard, cette prison sans muraille, sans grabat, sans cruchon, sans porte et donc sans verrou, dans une cour de quarante mètres de large sur trente-cinq, existait<sup>2</sup>. »

La « Semaine d'art » s'achève avec un sentiment de réussite aussi important que le déficit. La ville accepte de le couvrir la première année, mais un changement de municipalité conduit à une crise budgétaire qui risque d'empêcher le second festival, avancé au mois de juillet afin d'élargir et de rajeunir le public. Lorsqu'il débute malgré tout, la subvention prévue n'a pas été accordée et la troupe vit à crédit<sup>3</sup>. Vilar sollicite André Malraux, qui s'occupe de la presse et de la propagande au Rassemblement du Peuple Français, le parti du général de Gaulle, pour faire pression sur le comité d'organisation et les élus récalcitrants du RPF à la mairie. La correspondance des deux hommes – un écrivain et un aspirant à l'être – glisse alors vers celle d'un artiste et d'un homme politique influent. Grâce à Malraux, la jeune troupe peut reprendre *Richard II*, monter *Shéhérazade* de Jules Supervielle et créer *La Mort de Danton* de Georg Büchner.

Vilar a découvert l'œuvre du dramaturge allemand pendant la guerre, grâce à Jean Paulhan et Arthur Adamov<sup>4</sup>, mais il ne l'a pas mise en scène : cela aurait signifié « céder » à la pression de l'occupant qui réclamait des œuvres de son répertoire. Sur les planches de la cour d'honneur, poursuivant son exploration des personnages de pouvoir ambigus, il incarne désormais Robespierre. Sur le mur de fond de scène du palais des Papes, il fait projeter l'ombre immense d'une guillotine, y superposant, tel un palimpseste, les mémoires : la strate romantique de la Révolution française de Büchner, la strate historique du massacre de la Glacière<sup>5</sup> et la strate, sinon immédiate, du moins proche, des violences de la seconde guerre mondiale.

---

<sup>1</sup> Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1945, p. 314.

<sup>2</sup> Jean Vilar, « *La Tragédie du Roi Richard II* (Tableau du matériel scénique) », dans *La Revue théâtrale*, n° 7, avril-mai 1948, p. 15.

<sup>3</sup> Antoine de Baecque, Emmanuelle Loyer, *Histoire du Festival d'Avignon*, Paris, Gallimard, 2007, p. 58-60.

<sup>4</sup> Lettre n° 13, 1943.

<sup>5</sup> Le débat sur l'annexion d'Avignon et du Comtat au royaume de France, au moment de la Révolution Française, provoqua de violents affrontements entre ses partisans et ses adversaires. En réponse au meurtre d'un patriote le 16 octobre 1791, des représailles sont décrétées pour éliminer les contre-révolutionnaires détenus dans les prisons du palais des Papes : une soixantaine sont massacrés et jetés au pied de la tour de « la Glacière ». René Moulinas, *Histoire de la Révolution d'Avignon*, Avignon, Aubanel, 1986.

À l'issue du festival, Vilar s'enorgueillit avec humour de son succès dans une lettre à Malraux : « La réussite d'Avignon, cette seconde année, a dépassé mon espérance. Ah, Paris est une bien pauvre préfecture du théâtre français<sup>1</sup>. » Il le sollicite pourtant une fois de plus pour aider la reprise de la pièce de Supervielle, qui ne rencontre pas le succès attendu au Théâtre Édouard VII. L'écrivain, amené à devenir, onze ans plus tard, le premier ministre des Affaires culturelles, répond par une lettre qu'on se plairait à qualifier de prémonitoire :

Je ne vois guère que des gens engagés, à tort ou à raison, dans le destin de ce pays. Ils sont généralement loin d'avoir les moyens de soutenir une pièce et, à leurs yeux comme aux miens, la seule solution de votre problème serait un État capable de savoir ce que signifie une œuvre d'art<sup>2</sup>...

Véritable leitmotiv de sa correspondance, la recherche d'auteurs contemporains apparaît sous la forme de demandes réitérées auprès d'eux. Pourtant, en 1949, il a déjà décliné plusieurs propositions, et non des moindres, telles *Éleuthéria* ou *En attendant Godot* de Samuel Beckett<sup>3</sup>. En l'absence des lettres de Vilar, non trouvables, nous ne connaissons pas les raisons de ce refus. Malgré son appel à la jeune création, il programme *Le Cid* de Corneille, *Pasiphaé* de Montherlant et *Œdipe* de Gide pour la troisième édition du festival. Gérard Philipe, qu'il a vu jouer au théâtre dans *Caligula*<sup>4</sup> et *Les Épiphanies*<sup>5</sup>, au cinéma dans *Le Diable au corps*<sup>6</sup>, a décliné sa proposition de jouer Rodrigue : le jeune comédien rejoindra la troupe d'Avignon deux ans plus tard. L'accueil des pièces contemporaines fut mitigé et les représentations ne firent pas l'objet de reprises. L'éclectisme de Vilar, son choix de programmer des dramaturges contestés voire inscrits, tel Montherlant, sur la liste noire du Comité national des écrivains, le rapprochent de « l'esprit *NRF* », caractérisé par son pluralisme dans le choix des auteurs publiés.

L'étranger constitue un autre creuset pour la découverte d'auteurs et d'usages différents. Ayant accepté la proposition de l'Alliance Française, Vilar participe à une tournée de conférences en Europe du Nord, de janvier à avril 1950. Il y tisse des liens étroits avec les artistes scandinaves et découvre d'autres pratiques théâtrales, parmi lesquelles l'ouverture complète sur le théâtre étranger ou l'existence de deux scènes dans un même bâtiment – une grande et une petite –, obligeant à l'alternance et la variété du répertoire<sup>7</sup>. La tournée lui permet

---

<sup>1</sup> Lettre n° 51, non datée.

<sup>2</sup> Lettre n° 52, 17 septembre 1948.

<sup>3</sup> Lettres n° 44 et 61, 3 octobre 1947 et 24 octobre 1949.

<sup>4</sup> Gérard Philipe joue le rôle principal au Théâtre Hébertot en 1945.

<sup>5</sup> Gérard Philipe et Maria Casarès jouent dans *Les Épiphanies* d'Henri Pichette en 1947 au Théâtre des Noctambules.

<sup>6</sup> Film réalisé par Claude Autant-Lara et sorti en 1947.

<sup>7</sup> *Jean Vilar par lui-même*, op. cit., p. 82 : extrait de la conférence retour de Vilar le 3 avril 1950 sur « Le théâtre en Europe du Nord ». C'est ce qu'il tentera de faire, sans succès, avec la création du Théâtre Récamier associé au TNP en 1959.

d'affiner son *ethos* de directeur en se familiarisant avec les usages de la représentation, non plus théâtrale mais mondaine et diplomatique :

Dans l'ensemble, voyage très important pour le présent et l'avenir. Interviews, entrevues, contacts, articles, etc. Réception cette après-midi à l'Ambassade. On fait ici aussi très bien les choses. Et ce protocole, mon dieu, ne me gêne pas<sup>1</sup>.

L'éloignement, propice à la méditation épistolaire, pousse le Sétois de trente-sept ans à l'introspection :

Ce qui m'a toujours le plus effrayé, c'est cette connerie des gens qui ne comprennent pas que je suis un des rares gars, bêtes à ce point qu'ils sont capables de sacrifier leur fric et leur santé pour un prestige réduit et pour un plaisir dont celui-là même qui le provoque ne tire que 50 kg/1m76 à la sortie [...]. Après tout, comme dit Hamlet, il ne faut pas offrir de caviar au vulgaire (oh, je ne parle pas du peuple mais de la fausse élite). Je voudrais tenter autre chose. J'ai à présent de l'expérience<sup>2</sup>.

Ce qui lui manque, au moment d'écrire ces lignes, c'est la direction d'un théâtre. Aussi adresse-t-il, à peine rentré en France, une longue lettre à Jeanne Laurent. Il connaît cette ancienne Résistante et fonctionnaire depuis Jeune France. Issue du milieu agricole breton, passée par l'École des Chartes après d'onéreuses études pour une famille modeste – c'est la seule de la fratrie à en faire –, elle adhère au modèle républicain méritocratique, qui valorise l'éducation et l'engagement personnel, et montre un attachement au service public dans lequel Vilar se reconnaît<sup>3</sup>. Sous-directrice des Spectacles et de la Musique au ministère de l'Éducation nationale, elle met en œuvre une politique culturelle fondée sur la décentralisation théâtrale. Un bruit court alors que la salle de l'Odéon, dite la salle Luxembourg, allait être séparée de la Comédie-Française<sup>4</sup>. Vilar n'emploie pas les circonvolutions diplomatiques de rigueur, privilégiant un style « ligne droite », et commence ainsi : « Peut-être me pardonneriez-vous la tenue et le ton assez peu administratifs de cette lettre. Mon propos est simple : je suis candidat à la direction du Théâtre de l'Odéon<sup>5</sup>. » Il recourt au vocabulaire militant, revendiquant un lieu théâtral « de combat », pour « défendre » les auteurs contemporains et servir de « creuset » aux formes dramatiques nouvelles. Le candidat s'y définit successivement comme « un chef de troupe de la génération nouvelle », un « artiste de la scène », un « metteur en scène » ayant « le tempérament et l'esprit sectaire de certains seigneurs d'église », ou « l'un des moins riches et

---

<sup>1</sup> Lettre du 18 février 1950, *Jean Vilar ou la ligne droite*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> Sur les rapports entre Jeanne Laurent et Jean Vilar : Laurent Fleury, *Le TNP de Jean Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, *op. cit.*, p. 52-57 ; Marion Denizot, *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture. 1946-1952*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2005.

<sup>4</sup> Le décret du 27 février 1947 place l'Odéon sous l'administration de la Comédie-Française. En 1959, après la nomination de Malraux au ministère des Affaires culturelles, la direction du théâtre – renommé Théâtre de France – est confiée à Jean-Louis Barrault.

<sup>5</sup> Lettre n° 65, 17 avril 1950.

des moins endettés des chefs de troupe ». Il y déploie ses arguments en décrivant chaque fonction sauf celle, qui n'existe pas encore pour lui, de directeur d'un théâtre populaire. Les batailles qu'il entend mener concernent la reconstruction éthique et littéraire du théâtre, non pas l'origine sociale du public. La lettre essaime des noms d'auteurs contemporains dans une accumulation digne de la réclame d'un théâtre de Boulevard : « Le meilleur et le plus osé de Salacrou, de Sartre, de Camus, de Montherlant, de Puget, de Gabriel Marcel, de Pichette, d'Anouilh, de Supervielle, de Mauriac, de Roussin, de Clavel, de Cocteau... doit être présenté et défendu en cet Odéon<sup>1</sup>. » Il n'obtient pas la direction du lieu, mais l'attention de Jeanne Laurent, qui sait désormais qu'il cherche à s'établir et endosser des responsabilités publiques.

Elle l'observe jouer au Théâtre Antoine dans *Le Diable et le bon Dieu* de Sartre, la dernière mise en scène de Louis Jouvet avant sa mort<sup>2</sup>. Elle suit la préparation de la cinquième édition du festival, portée sur l'internationalisation du répertoire avec *Le Prince de Hombourg* de Kleist dans la cour d'honneur – partagée avec *Le Cid* – et *La Calandria* de Bernado Dovizi Da Bibbiena dans le verger Urbain V. Gérard Philipe a dit « oui » : il incarne Rodrigue et le Prince de Hombourg. Acceptant de jouer pour un cachet nettement inférieur à celui du cinéma, il met son talent et sa renommée au service de l'idéal théâtral exprimé par Vilar. Maurice Jarre, qui intègre lui aussi le festival, fait sonner trompettes et rouler tambours, couronnant l'événement avignonnais d'un rituel sonore.

L'équipe constituée autour de Vilar est désormais stable. Les membres de la troupe ont vieilli de cinq ans, gagné en expérience et le nombre de billets vendus s'élève à 11 639 en 1950, soit trois fois plus que lors de la première Semaine<sup>3</sup>. Il est ainsi tentant de construire une causalité entre le succès incontestable du festival et la nomination de Vilar à la direction du TNP par Jeanne Laurent. Plusieurs journaux, qui associent le festival à la politique de décentralisation de la fonctionnaire, font le raccourci, mais cette décision relève plutôt de l'instant décisif et du coup de théâtre. En effet, la victoire de la droite conservatrice aux législatives de juin 1951 modifie le paysage politique. Anticipant de futures coupes budgétaires, Jeanne Laurent met tout en œuvre pour nommer Vilar à la tête d'une institution, le Théâtre national du palais du Trocadéro, laissée à l'abandon par son directeur Pierre Aldebert, dont elle avait observé le

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> Pièce créée au Théâtre Antoine le 7 juin 1951 avec Pierre Brasseur, Jean Vilar, Maria Casarès, Marie-Olivier, Henri Nassiet et R. J. Chauffard. La pièce tient l'affiche jusqu'en 1952. François Mauriac (*Le Figaro*), Robert Kemp (*Le Monde*), Thierry Maulnier (*Combat*), Elsa Triolet (*Les Lettres françaises*) y consacrent chacun un article. L'idée de cette pièce aurait été inspirée à Jean-Paul Sartre par Jean-Louis Barrault, lorsqu'ils étaient tous deux professeurs à l'école de Charles Dullin. Barrault lui avait demandé de traduire la pièce *El Rufián dichoso* de Cervantès. Sur la pièce, son analyse et sa réception, voir : Michel Contat, Michel Rybalka, *Les Écrits de Sartre*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1970, p. 231-240.

<sup>3</sup> Antoine de Baecque, Emmanuelle Loyer, *Histoire du Festival d'Avignon*, op. cit., p. 85-87.

travail depuis trois ans. Un rapport d'évaluation des dépenses publiques, remis début juillet au cabinet de la fonctionnaire, souligne une mauvaise gestion du théâtre et prescrit des tournées en banlieue parisienne, sur le modèle de la décentralisation théâtrale en cours. La lettre de candidature de Vilar, son succès à Avignon, leur partage de valeurs morales et la reconnaissance critique dont il jouit achèvent de la convaincre d'agir vite. Elle prend le train et retrouve le comédien, qui ne s'y attend pas, à la sortie du *Prince de Hombourg*, le 23 juillet. Tacticienne, elle explique avoir « tenté de bénéficier d'un effet de surprise en décidant de le voir à la sortie d'une représentation, quand les comédiens, à peine dépouillés du personnage qu'ils viennent d'incarner ont du mal à s'assumer à nouveau eux-mêmes<sup>1</sup>. » Nul courrier officiel, nulle réception solennelle au ministère, mais une petite table au bar de l'hôtel de l'Europe, un homme fatigué et une femme déterminée. Vilar accepte, après avoir refusé. Le 20 août 1951, il est officiellement nommé directeur du Théâtre national populaire grâce à l'intervention décisive de Jeanne Laurent et à la lettre qu'il lui avait écrite, un an auparavant.

## 2) 1951-1963 : la direction du TNP

Vilar entre au TNP accompagné d'un funèbre cortège : « Mon premier acte de direction du Théâtre national populaire [...] fut de suivre le cercueil de Louis Jouvet. J'arrive à Paris l'année même où Gémier s'en va. [...] J'aurais voulu voir jouer Gémier, et Jouvet vivant m'eût conseillé dans mes premiers mois de jeune directeur, fût-ce par des boutades. Non, le vide. Dullin était mort, Copeau était mort. Baty malade, vivant à Aix, allait mourir<sup>2</sup>. » Ne pouvant composer avec l'aide de ses aînés, le jeune directeur est pris d'une solitude angoissée face à la tâche à mener. Il s'évade quelques jours de la capitale, après l'enterrement, pour retrouver sa ville natale de Sète, sa vie familiale et la clairvoyance qui lui faisait défaut après l'épuisement d'Avignon. Il réfléchit lors de cette villégiature à l'organisation de son équipe et aux premiers actes de direction. À huit cents kilomètres l'un de l'autre, Jean Vilar et Jeanne Laurent échangent des lettres non officielles et des courriers ministériels, comme autant de traces d'une institution qui se crée : « Vous recevrez copie de toute la correspondance officielle relative au TNP. Quand vous n'aurez pas de nouvelles, c'est que tout ira. En cas d'urgence, vous verrez arriver le papier jaune des télégrammes officiels<sup>3</sup>. » L'artiste et la fonctionnaire y dévoilent une

---

<sup>1</sup> Jeanne Laurent, dans Laure Adler, André Veinstein, *Avignon, quarante ans de festival*, Hachette/Festival d'Avignon, 1987, p. 42.

<sup>2</sup> « Les premiers pas », texte de 1960, dans *Jean Vilar par lui-même*, op. cit., p. 101.

<sup>3</sup> Lettre n° 83, 26 août 1951.

estime profonde et réciproque, ainsi qu'une amitié fondée sur l'adversité : « Je tiens, en ce calme et pluvieux dimanche, à vous dire combien je suis sûre de votre succès... à travers mille embûches naturellement<sup>1</sup> ! », le met-elle en garde. Elle payera de son poste cette nomination un an plus tard<sup>2</sup>, mais elle s'emploiera toujours à suivre Vilar et à œuvrer pour l'aider. À l'aube du XX<sup>e</sup> festival d'Avignon, elle lui exprimera d'ailleurs sa gratitude pour cette ténacité : « Merci d'avoir tenu bon tout au long de ces dix-neuf ans, d'avoir été le rassembleur de gens en quête de fêtes de l'esprit, le nourricier d'affamés de poésie<sup>3</sup>. »

Dans cette aventure du théâtre populaire, qui sont les adjuvants ? Les adversaires ? Quelles péripéties la troupe et le théâtre ont-ils traversé ? L'histoire du TNP a souvent été traitée sur le mode épique – « la bataille de Chaillot<sup>4</sup> » qui mobilise ses « héros » et ses « ennemis » – tant elle est incarnée par son directeur : « Il est difficile de dissocier ce lieu du travail de Jean Vilar et de l'homme qu'il est ; mais il est aussi difficile de savoir qui est Jean Vilar<sup>5</sup> », affirmait Maria Casarès, que nous ne contredirons pas.

Les lettres aux auteurs, critiques, intellectuels, politiques et artistes façonnent un « théâtre épistolaire » qui donne à entendre les voix de Vilar et celles qui lui répondent – autant d'indices et de témoignages des relations entre les différents acteurs du champ théâtral dans lequel s'insérait le Théâtre national populaire.

#### a- LES LETTRES AUX AUTEURS ET AUX ARTISTES

Son nom – Théâtre national populaire – et les proportions immenses de son plateau rebutent d'emblée certains auteurs contemporains, pourtant liés à son nouveau directeur pour un projet. C'est le cas de Jean Cocteau, qui vient d'achever la composition d'une pièce intitulée *Bacchus* qu'il réserve, contre vents et marées, à Vilar et à Philippe : « Les messieurs et dames directeurs savent que j'écris une pièce et ils suivent de loin le traineau comme des loups<sup>6</sup>. » Il renonce à

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> Marion Denizot, *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture. 1946-1952*, *op. cit.*, p. 112-113. Le 29 octobre 1952, alors que Jeanne Laurent est à l'hôpital à la suite d'une opération, elle apprend qu'elle est limogée de son poste et mutée dans un service « placard ».

<sup>3</sup> Lettre n° 301, 12 juin 1966.

<sup>4</sup> L'expression désigne la résistance que Vilar dut opposer aux campagnes de dénigrement dans la presse et dans les coulisses du ministère entre 1951 et 1954. Voir : Marco Consolini, *Théâtre Populaire, 1953-1964. Histoire d'une revue engagée*, traduction Karin Wackers-Espinosa, Caen, Éditions de l'IMEC, 1998, p. 15-17 et Didier Plassard, « "Réjouir l'homme est une tâche douloureuse." Le TNP de Jean Vilar et la presse (1951-1963) », *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 198, juin 1998, p. 101-129.

<sup>5</sup> Maria Casarès, « L'orgueil de Jean Vilar », *Les Cahiers de l'herne – Jean Vilar*, *op. cit.*, p. 164.

<sup>6</sup> Lettre n° 75, 26 juillet 1951.

ce qui lui tient pourtant à cœur, craignant « cette nef, où les voix et les visages se perdent<sup>1</sup> », et fait part de ses doutes à son ami :

J'ai peur que ma pièce cadre mal avec vos projets et je vous réserve sans doute autre chose car ces projets me passionnent et mon rêve serait de cadrer avec eux. La perte de Gérard et la vôtre me représentent un vrai deuil – mais il serait ridicule de ne pas voir clair et de m'obstiner à votre propre maléfice. Il m'importe d'imaginer pour vos entreprises une œuvre qui nécessite plus de mise en scène et de faste. Voulez-vous être très agréable et m'écrire quel serait votre rêve en ce qui me concerne ? Vous m'avez parlé d'une sorte d'impromptu. Ne pourrait-on amplifier l'idée, de telle sorte qu'elle serve à Avignon et chez vous<sup>2</sup> ?

Le lieu théâtral imposant et la mission populaire confiés à Vilar l'éloignent d'une partie de la création qui le soutenait jusqu'alors. Les lettres aux auteurs, qui rythment sa direction, révèlent une quête incessante de collaboration artistique et contredisent l'image d'un Vilar « marié à Molière<sup>3</sup> », rétif aux œuvres contemporaines et sourd au Nouveau Théâtre. Elles composent une chronique des créations manquées avec Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Jean Cocteau, Jean Giono, Marcel Pagnol, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet ou Édouard Glissant. On lit l'acharnement avec lequel Vilar a tenté de les porter à la scène, souvent dépassé par des enjeux excédant la dimension esthétique et théâtrale. Ainsi, en 1954, un an avant le conflit qui l'opposa à Sartre sur la réalité sociologique recouverte par le terme « populaire », l'homme de théâtre implore l'écrivain :

J'ai plongé pendant trois ans dans le Classique parce qu'il fallait former une équipe aux disciplines assez ingrates du métier d'acteur, former aussi des équipes techniques et, dans une certaine mesure, un public populaire [...]. À présent, il faut jouer les Contemporains. Et puis, je ne veux pas être un directeur de Musée. [...] Je n'ai rien, rien qui vaille la peine. Rien d'actif, de contemporain. Pourquoi ne me répondez-vous pas ? Pourquoi ne désirez-vous pas adapter une commande de la part de ce T.N.P., de ce théâtre « populaire »<sup>4</sup> ?

Ce n'est pas le dramaturge mais le militant qui répond par le biais d'un entretien dans la revue *Théâtre populaire* :

À un public populaire, il faut d'abord présenter des pièces pour lui : qui ont été écrites pour lui et qui parlent de lui. [...] En fait, le TNP n'a pas de public populaire, de public ouvrier. Son public, c'est un public petit-bourgeois<sup>5</sup>.

L'échange épistolaire privé devient conflit public : la réponse, initialement prévue par Vilar, n'est pas envoyée par courrier à Sartre mais publiée dans *Bref*, le journal du théâtre. C'est une stratégie que de sortir de l'échange interpersonnel et de répondre dans un organe lu par ses

---

<sup>1</sup> Lettre n° 84, non datée.

<sup>2</sup> Lettre n° 88, 15 octobre 1951.

<sup>3</sup> Lettre n° 19, 14 mars 1944.

<sup>4</sup> Lettre n° 152, 27 novembre 1954.

<sup>5</sup> « Jean-Paul Sartre nous parle de théâtre », *Théâtre populaire*, n° 15, septembre-octobre 1955, p. 2.

membres et ses soutiens. Quelques jours plus tard, *L'Express* reprend et condense leurs échanges<sup>1</sup>. Le commerce cesse entre les deux hommes, à l'exception d'une brève lettre de Vilar, qui réaffirme douloureusement ses principes quatre ans plus tard :

Voyons, Sartre, il n'y a pas d'ingérence gouvernementale dans le théâtre que je dirige depuis huit ans. Vous rendez-vous bien compte de la portée de votre jugement, et croyez-vous que j'aie perdu le sens de ce mot : liberté<sup>2</sup> ?

L'homme de théâtre dirige une institution qui n'est pas encore un monument, ni un lieu inscrit dans une temporalité longue, comme la Comédie-Française ou l'Opéra. Parce que son histoire est récente, qu'il porte le nom de TNP et charrie de nombreux espoirs, son théâtre doit sans cesse bâtir et prouver sa légitimité artistique, sociale, politique et économique – la renommée des auteurs sollicités y aurait ainsi participé.

Chef de troupe, acteur, responsable devant l'État, metteur en scène, Vilar cumule les rôles, sauf celui de poète :

Je me remets à rêver [...] à ces textes que je n'aurais pas écrits, où le poète se crée des vies illusoire et où le petit Sétois que je suis toujours resté aurait vécu dans la peau d'Hercule, de Thésée, mais aussi avec la douloureuse poitrine de Tchekhov, les folies de Baudelaire et le squelette craquant de Voltaire<sup>3</sup>.

Les pièces qu'il a composées n'aboutissent pas, à l'exception d'*Antigone*, créée en 1938 et rebaptisée *La Nuit tombe* pour une lecture au festival d'Avignon de 1960 : l'adaptation, qu'il a souvent pratiquée, lui réussit mieux. Pendant ses douze années de direction du TNP, l'écriture sert le travail et la mémoire, plus que l'imagination et la création. Il n'est pas ce comédien-poète, à l'image de Molière, qui administre une troupe et compose pour elle, ou de son contemporain Brecht, qui illustre le rapport dialectique susceptible de s'établir entre l'écriture et la pratique théâtrale. Avec pour modèle Jouvet et Giraudoux, Claudel et Barrault, Tchekhov et Stanislavski<sup>4</sup>, Vilar cherche en vain son partenaire : « C'est dans cette jeunesse que j'espère trouver le poète populaire et dru et violent que nous cherchons. Un poète et tout sera sauvé. Pour longtemps<sup>5</sup>. »

---

<sup>1</sup> La lettre n° 152, dont nous avons le brouillon, fut transformée en article : « Jean Vilar s'explique », *Bref*, n° 7, 15 octobre 1955. Les interviews de Sartre et de Vilar furent ensuite reproduites, avec quelques modifications, dans *L'Express* du 24 novembre 1955.

<sup>2</sup> Lettre n° 239, 12 septembre 1959.

<sup>3</sup> Lettre du 28 mars 1961, *Jean Vilar ou la ligne droite*, op. cit., p. 59.

<sup>4</sup> « Il eut l'extraordinaire chance, dans un monde voué au naturalisme, de rencontrer le seul poète de la scène, et qui fut son compatriote. », préface de Jean Vilar à Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur* [1958], traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier, Paris, Éditions Pygmalion, 2021.

<sup>5</sup> « Je cherche un jeune poète violent », *Arts*, n° 613, 3-9 avril 1957, reproduit dans Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, op. cit., p. 212.

S'il ne parvient pas à trouver ce poète, il sait néanmoins s'entourer d'artistes. Le dialogue entre les arts que Vilar instaure sur scène se reflète dans sa correspondance, qui multiplie les destinataires, les projets et les rêveries artistiques. Côté musique, Vilar rêve dans une lettre à Duke Ellington<sup>1</sup> d'une création de *Turcaret* de Lesage en Louisiane ; côté peinture, il demande à Picasso la création d'oriflammes et d'une carte de vœux<sup>2</sup>, collabore avec Mario Prassinos<sup>3</sup>, Léon Gischia<sup>4</sup>, Calder, qui se désole de certaines réticences<sup>5</sup>, et Miró,<sup>6</sup> qui lui propose une affiche pour son théâtre. Les arts plastiques ont occupé dès ses premières mises en scène une place importante dans son travail. Pour *Meurtre dans la cathédrale*, la première collaboration de Jean Vilar et Léon Gischia, le peintre sut mettre son art au service du beau et de la lisibilité de la pièce – les costumes éclatants transposant visuellement le caractère des personnages, leurs liens ou leurs antagonismes, grâce à un jeu savant de couleurs et de formes.

Les arts lyriques sont en revanche perçus comme concurrentiels : le premier cahier des charges du TNP les impose dans le répertoire, mais le manque de moyens et de temps empêche la troupe de répondre à ce point. C'est finalement en Maurice Béjart que Vilar trouve ce « poète » tant recherché, même s'il avait commencé par décliner, en 1957, la proposition du chorégraphe de présenter une création à Chaillot<sup>7</sup>. En 1963, le dialogue reprend à la sortie du ballet de *La Reine verte*, que l'homme de théâtre cherche à comprendre. Dans une lettre au chorégraphe, on découvre un Vilar spectateur d'une création dont le sens lui résiste :

Ce qui est étrange, c'est que, très souvent (mais pas toujours), c'est au moment où l'on est dérouté, et comme chaviré, que l'on éprouve le plus grand plaisir. Il va de soi qu'il vous faut donc continuer dans cette polygamie et dans ce style. Mais, la prochaine fois, nous ménagerez-vous ? « Éclaircirez-vous » un tout petit peu les symboles, les signes, qu'ils soient personnages, objets ou situations ? Je me le demande et j'avoue que je suis perplexe, ce qui est une bonne raison pour ne pas manquer votre seconde œuvre de ce genre et que j'espère, pour nous tous, prochaine<sup>8</sup>.

À partir de l'été 1966, les noms de Vilar et de Béjart sont étroitement liés lorsque le premier ouvre la scène de la cour d'honneur au second. La programmation de la danse au festival se pérennise contrairement au cinéma que Vilar invite à partir de 1967 avec la première mondiale au palais des Papes de *La Chinoise* de Jean-Luc Godard. Les lettres suivantes montrent que Vilar et Béjart s'engagent dans le projet de réforme de l'Opéra<sup>9</sup> (ou de la « RTLN » – Réunion

---

<sup>1</sup> Lettre n° 257, 11 janvier 1961.

<sup>2</sup> Lettre n° 263, 6 juin 1961.

<sup>3</sup> Lettre n° 280, 22 novembre 1963.

<sup>4</sup> Lettre n° 35, 10 août 1947.

<sup>5</sup> Lettre n° 151, 22 novembre 1954.

<sup>6</sup> Lettre n° 271, 10 avril 1962.

<sup>7</sup> Lettre n° 203, 21 novembre 1957.

<sup>8</sup> Lettre n° 279, 26 octobre 1963.

<sup>9</sup> Lettre n° 311, 4 mars 1968.

des Théâtres lyriques nationaux). S'y dessine la généalogie d'une collaboration artistique qui aurait pu mener à la création d'une institution nouvelle, mais Vilar abandonne le projet en démissionnant le 31 mai 1968<sup>1</sup>.

Parce qu'elle circule entre les différents acteurs du champ théâtral, la correspondance expose les réseaux de solidarité et d'opposition entre pairs. En 1952, après un article caustique de François Mauriac<sup>2</sup> qui reproche à Vilar d'avoir monté *Nucléa* avec de l'argent public et comparé Henri Pichette à Claudel, l'administrateur de la Comédie-Française, Pierre-Aimé Touchard, témoigne son soutien au directeur attaqué<sup>3</sup>. L'emploi du « nous » crée une communauté théâtrale fondée sur des intérêts et des ennemis communs :

Vous avez accepté cette tâche parce que vous y croyez, non pas dans l'abstrait, mais dans le réel, au milieu des obstacles réels de tout combat. Les fuir, ou les nier, serait une démission. Je vous dis ça, parce que j'ai moi-même besoin de me le répéter pour me maintenir à mon poste. Ne croyez pas que je ne comprenne pas, ou que je sous-estime, vos tentations éventuelles de tout envoyer promener. Il faut bien nous convaincre que notre seul moyen d'expression – celui que nous avons choisi – notre seule arme, c'est le plateau. Hors de lui, tout ce que nous pouvons faire ou dire nous disperse et nous affaiblit<sup>4</sup>.

La violence du vocabulaire souligne la brutalité des rapports qui peuvent exister entre les sphères artistique et sociale : « Vous avez la chance de faire vos premières armes en pleine bagarre, c'est-à-dire en pleine clarté. Vous voilà lâché à la fois par l'extrême gauche et la droite bien-pensante<sup>5</sup>. » Symbole des liens qui les unissent et porteuse d'un discours performatif, la lettre se termine par une invitation à la considérer comme « la poignée de main fraternelle d'un compagnon de lutte<sup>6</sup> ». Ces recommandations face à l'adversité, Jean-Louis Barrault les a aussi exprimées :

Pour ma part, j'ai tellement fait effort pour m'habituer aux propos diffamatoires qui circulent sournoisement sur nous, de temps à autre, mais régulièrement, et provenant de toutes sortes d'endroits, même les plus inattendus, que je me suis fait une règle de ne jamais relever toute insinuation de ce genre<sup>7</sup>.

La solidarité épistolaire témoigne des charges subies par les directeurs, véritables interfaces entre théâtre, Cité et tutelles, et des liens qu'ils élaborent pour y résister. Mais sa fragilité se révèle lors de conflits latents ou personnels, qui ne s'expriment pas publiquement. L'échange de lettres brèves et incisives<sup>8</sup> entre Vilar et Barrault – d'ailleurs écartées du fonds par son

---

<sup>1</sup> Lettre n° 314, 31 mai 1968.

<sup>2</sup> François Mauriac, « Un homme grisé », *Le Figaro*, 13 mai 1952.

<sup>3</sup> Lettre n° 106, 13 mai 1952.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> Lettre n° 171, 17 novembre 1955.

<sup>8</sup> Lettres n° 240-244.

ancienne collaboratrice Melly Puaux – expose des dissensions publiquement tues ou amoindries entre les deux hommes. Par le biais de l'échange privé, le directeur du TNP tance celui de l'Odéon-Théâtre de France qui vient de l'inaugurer en présence de Malraux et du général de Gaulle. La lettre sert alors de mise au point polémique, mais discrète, face à une ambition populaire de discours et non d'action.

Les lettres aux collaborateurs artistiques mettent en lumière les projets, laissés à l'état de rêveries, surgissant de la rencontre d'imaginaires variés : elles élargissent le domaine de ce qui fut par les possibilités de ce qui aurait pu être. Révélatrices des tensions entre exigences institutionnelles et liberté de création, elles exposent aussi les conflits et les solidarités dans le milieu du théâtre public.

#### b- LES LETTRES AUX PERSONNALITES POLITIQUES

La nomination de Vilar et ses premiers pas au TNP s'inscrivent dans le contexte de la guerre froide. Les prises de parole et les pièces du répertoire sont sans cesse passées au crible d'une bipolarisation politique qui lui attire, dès ses débuts, les foudres du sénateur Jacques Debû-Bridel à propos de la création française de *Mère Courage* de Brecht, au théâtre de Suresnes. Il accuse Vilar de sympathies communistes et réclame, à ce titre, un abattement sur la subvention du théâtre. La troupe vit déjà sous la menace permanente d'un retrait des aides et les contrôles financiers se multiplient : les rapports engagés par l'État avec le TNP se fondent d'abord sur une logique de puissance et de contrôle plus que d'entente et de collaboration.

Parmi les plus fidèles correspondants de Vilar se trouve néanmoins Malraux. Entre 1951 et 1963, deux Républiques se succèdent et un ministère des Affaires culturelles est créé. Homme de lettres devenu homme d'État en 1959, Malraux reste proche de Vilar, qui s'adresse désormais, parfois dans une même lettre<sup>1</sup>, à « M. le Ministre d'État » et au « Cher André Malraux ». La réflexion qu'ils avaient engagée sur la liberté de l'art et le rôle de l'État dans son rapport à la création devient concrète et leur complicité intellectuelle, mélange de réserve et de respect, apparaît aux moments charnières. Malraux ministre confie à Vilar une seconde salle destinée aux formes théâtrales contemporaines plus expérimentales : le Théâtre Récamier. Il lui fait également part de son inquiétude concernant sa capacité à mener de front une double

---

<sup>1</sup> Lettre n° 226, 8 avril 1959.

direction, des mises en scène et le jeu<sup>1</sup>. C'est donc à l'écrivain que Vilar s'adresse pour convaincre l'homme d'État :

André Malraux, voyons, le bonhomme est solide, non ? [...] En ce qui concerne ma présence, disons physique de comédien sur scène, je vous en prie, André Malraux, laissez-moi ma liberté d'action. Et ce faisant, laissez-moi, seul, ou grâce à votre extrême compréhension de l'attitude de l'artiste à l'égard de son œuvre personnelle, laissez-moi concilier, après seize ans d'expérience, soit publique, soit obscure, mon emploi du temps de réflexion (celui du « patron ») et mon activité de comédien. Concluant sur Chaillot, voilà qui répond précisément, je le crois franchement du moins, à vos inquiétudes. Mais en terminant à ce sujet, je ne puis m'empêcher de vous le dire : elles m'ont surpris<sup>2</sup>.

Faute d'auteurs, de succès et de moyens conséquents, l'expérience ne dure que deux ans. Vilar prend soin d'aviser le ministre de sa volonté de ne pas reconduire le contrat et de prévenir l'ami avant de rendre publique sa décision<sup>3</sup>. Leur correspondance se poursuit jusqu'à la mort du comédien, en 1971, survenant avant qu'il n'ait pu envoyer son dernier courrier à l'auteur de *La Condition humaine* :

Quand je suis sorti du bureau du Général, quand sous mes semelles j'ai entendu crisser le gravier de la Cour de l'Élysée, j'ai compris beaucoup de choses. Certes, j'ai poursuivi l'étude et la rédaction de mon rapport sur l'Opéra, mais j'en ai bien vu alors, et désormais, la vanité, la puerilité. Dans ce secteur [...], j'ai bien compris que l'épaisseur sociale empêcherait tout mouvement, toute réforme profonde, disons toute révolution artistique. Le discours du 30 mai – qui est un indigne mensonge politique, Malraux, qui est un très vulgaire discours électoral, Ô mon auteur de *La Condition Humaine* – n'a pas confirmé mais consacré, rendu à mes yeux « historique », cet état de fait. Cette société est triste et sans espoir parce qu'on ne lui donne qu'à penser au « fric »<sup>4</sup>.

Ce n'est qu'avec Malraux que Vilar s'autorise la complicité et l'impertinence légère. D'autres personnalités politiques apparaissent dans le corpus : Jeanne Laurent, écartée des sphères de décision dès 1952, le sénateur Jacques Debû-Bridel, peu acquis à sa cause, Jacques Jaujard, directeur général des Arts et des Lettres, proche de Jacques Hébertot, directeur influent d'un théâtre privé parisien, et d'André Cornu, secrétaire d'État aux Beaux-Arts, ainsi que Pierre Mendès France et François Mitterrand. Cette constellation illustre trois attitudes dans la relation de l'artiste au pouvoir : le conflit, la réserve et le soutien. Le premier s'exprime par le biais de la lettre ouverte<sup>5</sup>, tirée à un millier d'exemplaires et distribuée aux députés et aux sénateurs. Il s'agit d'un véritable plaidoyer, tâchant d'introduire la parole artistique dans la sphère close du Conseil de la République – une des deux chambres du Parlement français sous la Quatrième République – pour y agir en empêchant une réduction jugée injuste de la subvention. Écrire la

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> Lettre n° 263, 13 mars 1961.

<sup>4</sup> Lettre n° 328, 16 mai 1971.

<sup>5</sup> Lettre n° 98, 1951.

lettre et la diffuser à un destinataire collectif, c'est « croire en la vertu performative du discours épistolaire<sup>1</sup> ». L'écriture engage l'épistolier, comme son discours et ses actes. C'est une des raisons pour lesquelles Vilar ne s'est pas positionné publiquement lors des années de direction du TNP : lié à l'État, il observe un devoir de réserve dont il ne sort qu'au moment des élections présidentielles<sup>2</sup> de 1965. On observe d'ailleurs, dans cette lettre de Mitterrand, combien la relation entre l'artiste et le politique est interdépendante, le second cherchant à bénéficier de la renommée du premier pour convaincre, quand le premier a parfois besoin du soutien du second – ce qu'on observe également dans la lettre de Pierre Mendès France<sup>3</sup>.

### c- LES LETTRES DE TROUPE

« J'ai pris en main cet immense bâtiment invraisemblable et je lui ai donné âme, sang, humeurs, vie et morale. Ces trois lettres, TNP, c'est mon orgueil<sup>4</sup>. » Nourrissant l'image quasi sacrificielle d'un capitaine solitaire, barrant contre vents et marées, faisant corps avec son navire, Vilar exprime une contradiction propre à sa fonction : directeur et responsable financier, il l'est seul, en effet, mais, comédien et metteur en scène, il partage la vie de la troupe. Le jour, il parle la langue de l'administration et des contrôleurs financiers, le soir, celle d'Harpagon ; le jour, il réfléchit à la programmation, organise les tournées et la distribution des comédiens en fonction des disponibilités respectivement et règle les différends pour partager la scène avec eux, le soir venu ; le jour, il défend les statuts, essuie les critiques, répond aux doléances et, le soir, incarne Octave devenant Auguste<sup>5</sup> ; enfin, il apprend et répète ses rôles avec une mémoire oublieuse, règle les déplacements, les objets et les lumières pour, le soir de la représentation, lâcher prise et renouer avec l'intuitif. Dans sa conception du jeu, le corps et l'esprit du comédien doivent être entièrement relâchés et disponibles en scène, où l'écoute du partenaire comme du public est une donnée essentielle. Ces dispositions se travaillent et s'acquièrent, mais elles nécessitent un moment de transition qu'il ne peut pas toujours prendre entre le bureau et le plateau, les responsabilités et le laisser-aller maîtrisé. Souvent, pourtant, le capitaine parvient à choquer les voiles et retrouver une liberté absolue sur la scène océan<sup>6</sup>. Nous avançons

---

<sup>1</sup> Brigitte Diaz, *L'Épistolaire ou la pensée nomade*, op. cit., p. 61.

<sup>2</sup> Lettre n° 289, 13 novembre 1965.

<sup>3</sup> Lettre n° 157, 10 décembre 1954.

<sup>4</sup> Jacques Téphany (dir.), *Les Cahiers de l'Herne – Jean Vilar*, op. cit., p. 16.

<sup>5</sup> Dans *Cinna*, deux vers du monologue d'Auguste (IV, 2) illustrent cette tension : « Rentre en toi-même, Octave, et cesse de te plaindre. / Quoi ! Tu veux qu'on t'épargne et n'a rien épargné ! »

<sup>6</sup> C'est Maria Casarès qui décrit Chaillot en ces termes : « Une salle de jeu géante qui, si elle limite par son ampleur le choix du répertoire, porte en revanche l'acteur dans certains textes à un divin dépassement de soi-même. Parfois, on croirait jouer face à l'océan. » dans Maria Casarès, « L'orgueil de Jean Vilar », *Les Cahiers de l'Herne – Jean Vilar*, op. cit., p. 164.

l'hypothèse que, malgré le fardeau des tâches de direction, c'est une des raisons qui l'empêchent de quitter les planches.

Vilar joue dans chaque saison théâtrale, de 1951 à 1963, et interprète près de vingt-cinq rôles. Le dernier fut Thomas More, dans la pièce de Robert Oxtou Bolt traduite par Pol Quentin, *Thomas More ou l'Homme seul*. Ce personnage incarne-t-il la vision qu'il a de ses douze années de direction ? Ou l'image qu'il veut transmettre avant de se retirer ? C'est Vilar qui choisit de personnifier le titre et de souligner la dimension solitaire, sinon exemplaire, de l'homme – la pièce anglaise s'intitulant *A Man For All Seasons : a play of Sir Thomas More*. Inventeur du terme « utopie », humaniste à l'origine d'une réflexion politique s'incarnant dans une forme littéraire nouvelle, Thomas More représente peut-être un exemple de sérénité dans l'adversité, un personnage allégorique dont la trajectoire suit la ligne droite de ses convictions face aux inflexions qu'on tente de lui faire prendre ou, *last but not least*, un créateur. Cependant, nul héroïsme épique dans son interprétation : les personnages incarnés par Vilar, qu'ils soient rois, paysans, religieux, bons ou monstrueux, gardent une étoffe humaine qui, loin de les démythifier, les rend plus complexes et plus accessibles. Thomas More avait engagé jusqu'à sa propre vie pour conserver l'intégrité de sa conscience ; sans aller jusqu'au sacrifice ultime, Vilar a malgré tout consacré « âme, sang, humeurs, vie et morale » à son cahier des charges. Les tournées sont l'occasion d'un bilan, souvent source de mélancolie. L'éloignement favorisant l'introspection, il partage avec Andrée ses pensées :

Ça va mal à Oslo. Pas la troupe. Moi, uniquement. [...] Je suis bourré de la vie que je mène et, me croiras-tu, la réussite presque quotidienne de ces visites internationales me plante le drapeau noir au cœur. Où vais-je ? Je pense souvent à la mort. Et cette maîtresse depuis longtemps ne m'effraie plus. Dans mon métier, j'ai vu mourir Dullin et Jouvet. Et je sais qu'on ne fait pas long feu. Bon. Alors je voudrais utilement employer ces quinze années au cours desquelles je peux raisonnablement admettre que ma tête sera encore solide, mes nerfs souples, l'estomac courtois à mon égard et mes camarades confiants<sup>1</sup>.

De l'autre côté de l'Atlantique, en tournée au Mexique, il lui écrit encore :

Ce matin, j'ai lu une cinquantaine de pages historiques, sociales, politiques et touristiques sur le Mexique. Je ne verrai ni Acapulco, la baie aux requins et aux raies Manta, je ne verrai pas la belle Merida, je ne verrai pas le Yucatan [...]. C'est dimanche, voilà : je reste le petit directeur du TNP, soucieux de sa répétition à 15h30 avec des filles gentilles, des gars qui reviendront un peu fatigués ou au contraire très excités par leurs expéditions. [...] Je garderai ma triste petite gueule de Languedocien cathare, [...] puis je taperai des mains et j'entendrai ma voix sèche et grave dire : « Perdons pas de temps », ou bien « Allons, allons, assez, fini les plaisanteries. » (Oui,

---

<sup>1</sup> Lettre du 23 octobre 1956, *Jean Vilar ou la ligne droite*, op. cit., p. 52. Notons, pour l'anecdote, que Vilar meurt effectivement quinze ans après cette lettre.

« plaisanteries »). C'est dimanche, pour moi, comme tu vois. Et j'ai envie un peu de pleurer, car je voudrais tant mieux connaître le monde<sup>1</sup>.

La fatigue et l'abattement du directeur sont réels : clé de voûte entre le théâtre, le public et l'État, il s'épuise parfois jusqu'à la maladie<sup>2</sup> pour que l'institution perdure sans discontinuer. Mais son épuisement ne doit pas masquer celui des autres, qui parcourt aussi les lettres de la troupe. C'est Maria Casarès qui ose le plus souvent rappeler Vilar à la raison. Elle n'utilise jamais son statut paradoxal de vedette, préférant la cohésion du « nous » au couple « je/vous » de la comédienne au directeur :

Je n'ai pas besoin d'insister : vous connaissez aussi bien que nous les difficultés que nous trouvons. Je vous ai longuement et souvent énuméré les causes qui font que nous sommes parfois à la limite de l'épuisement alors que nous devons nous trouver en possession de tous nos moyens physiques et intellectuels pour mener à bien les répétitions ou la création d'un rôle. [...] Les cadres surhumains ou inhumains – à votre choix – où nous sommes obligés de travailler demanderaient à ceux qui tiennent à rester auprès de vous, d'être à la fois de remarquables comédiens et de parfaits virtuoses, de superbes athlètes et de petits stoïciens. Pour ma part, je ne me connais pas le quart de tous ces mérites<sup>3</sup>.

L'injonction au repos constitue également l'un des thèmes récurrents des lettres de Gérard Philipe, qui met en garde le directeur dès 1953 :

Te parlerai-je de la douceur du repos ? Non, mais de quelques remarques que tu faisais ces derniers jours. Du haut des cimes et dans le froid du silence, elles apparaissent capitales et je voudrais te les rappeler : « Je vis sur mes vieilles lectures », as-tu dit, et « Il est impossible de continuer à soutenir des pièces à nous deux. » Il est temps de te ressaisir Jean. Joue moins. [...] Vraiment, à distance et au repos, il semble bien que la machine TNP t'entraîne. La chaudière brûle avant que tu aies choisi ton charbon. Tu n'as pas de réserve, tu l'as senti tout haut devant nous l'autre jour et j'en ai eu beaucoup de peine<sup>4</sup>.

Ces « cadres surhumains », Vilar les subit avec un mélange d'adhésion et de soumission que la comédienne refuse pour préserver la qualité de son travail. La correspondance avec les membres de la troupe permet ainsi de nuancer l'image d'un « Vilar ou l'Homme seul », non pour nier le dévouement profond de l'artiste à la mission qui lui est confiée, mais pour faire entendre la polyphonie des voix qui l'entourent et redonner à l'histoire de ce théâtre une dimension collective et affective. Si les lettres fournissent un éclairage privilégié sur le fonctionnement de la troupe et du TNP, elles livrent également leur lot de sentiments – colère, déception, admiration, complicité et amitié profonde.

Pourquoi écrire quand on se croise quotidiennement ? Pour formuler une pensée confuse, exprimer ce que la pudeur ou la crainte empêche spontanément de dire, agir sur le destinataire

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>2</sup> C'est le cas de l'année 1954, par exemple : malade, il continue de jouer et interprète tant bien que mal Macbeth, à Avignon.

<sup>3</sup> Lettre n° 186, reçue le 18 décembre 1956.

<sup>4</sup> Lettre n° 118, 2 janvier 1953.

en choisissant bien ses mots, demander un service ou une faveur, se rappeler à l'autre... Les lettres éclairent les rapports complexes de Vilar avec ses comédiens. Chef de troupe mais partenaire de jeu, ami mais patron, personnellement responsable d'une aventure collective : la verticalité de la hiérarchie et l'horizontalité de la troupe s'affrontent sans cesse chez lui, le rendant parfois plus sourd à leurs sollicitations. S'il est un sujet qui ressort particulièrement de ces lettres, c'est une demande de temps et d'une attention plus grande : Maria Casarès exige de lui qu'il soit présent aux répétitions « en personne et en esprit<sup>1</sup> », Gaby Silvia le supplie « à genoux et les mains jointes<sup>2</sup> » d'entendre sa lettre comme « un cri d'alarme<sup>3</sup> » à une semaine de la première représentation, Silvia Monfort lui fait part de sa peine quant à son reproche de « faire un numéro avec Chimène<sup>4</sup> » et elle se justifie : « Sans doute (je ne cherche pas d'excuses, je m'excuse) la nécessité de "soutenir", surtout en ce dernier soir, où les gradins s'étaient élargis, où la fatigue, m'ôtant tout contrôle, m'a fait crier à tort et à travers, et j'eus tout juste conscience de très mal jouer<sup>5</sup>. » Dans une autre lettre, elle le rappelle au contraire à ses devoirs envers la troupe :

Ne me faites pas penser que vous trouvez légitime que seuls les plus forts ne respectent pas la loi. Je ne le croirais pas. Vous savez bien, cher Jean, que j'ai toujours choisi, par goût, par préférence absolue, le travail avec vous. Mais le désœuvrement (même en votre compagnie), cela, c'est parfois à côté de mes forces<sup>6</sup>.

Les lettres des comédiennes disent aussi leur attachement et leur reconnaissance, surtout lorsqu'elles quittent la troupe et que vient le temps du bilan :

Je voudrais que vous soyez assuré qu'en vous quittant, il n'y a de ma part aucune trahison à l'égard de tout ce que vous représentez pour moi. Je vous dois ma première chance au théâtre, l'acquis de six années inappréciables de travail en commun, l'amitié de mes camarades et... Jean-Pierre. [...] Je voudrais, bien paradoxalement peut-être, vous dire mon attachement. J'ose espérer que de votre côté vous me conserverez toujours un peu de votre affection, (j'ai grand besoin d'y croire aujourd'hui) et que je serai toujours un peu de la troupe<sup>7</sup>.

Les comédiens partagent aussi des moments de colère, d'angoisse et d'attachement, tel Michel Bouquet, rassuré par la présence épistolaire du metteur en scène : « Tous mes remerciements pour la lettre que j'ai reçue de toi, qui m'a fait grand plaisir et grande joie. Au milieu de ce grand trou de silence et de repos, j'ai été heureux de sentir que tu ne m'oubliais

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> Lettre n° 142, reçue le 18 février 1954.

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> Lettre n° 146, 17 juin 1954.

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> Lettre n° 149, non datée.

<sup>7</sup> Lettre n° 208, 19 juin 1958.

pas et que mon “patron” restait près de moi<sup>1</sup>. » Roger Mollien manifeste quant à lui son affliction : « La violence de votre réaction m’a surpris et peiné. Elle a, je l’espère, dépassé votre pensée<sup>2</sup>. [...] Je vous suis très attaché, malgré la vivacité de mes réactions d’orgueil. » Georges Riquier se lamente de ne pas être distribué – « Sept ans sans un grand rôle, sans un rôle important, ou sans responsabilité équivalente. Je suis découragé<sup>3</sup> » –, ainsi que Jean-Paul Moulinot :

Jean, il y a très longtemps que je sais n’avoir absolument rien à faire au théâtre, je ne dis pas seulement dans ce théâtre. N’être qu’un pis-aller, ne jouer que par raccrocs, et sans être un comédien. [...] Crois-moi sincère, loyal, sérieux, comme tu sais gentiment me le reprocher. Ne pas être choisi veut bien dire que l’on ne m’offre pas l’intérêt qu’on recherche, n’est-ce pas<sup>4</sup> ?

Les lettres de la troupe reflètent une image complexe de Vilar et des relations : il y règne une forme de confusion des sentiments et des rôles. Les adverbes employés par Gérard Philipe pour lui demander de ne pas se retirer de la distribution de *Lorenzaccio* le résumant : « Avant ce mois d’août qui va nous séparer, il faut que je revienne encore une fois sur la demande que je t’ai faite d’abord catégoriquement, puis fermement, puis amicalement. C’est peut-être professionnellement que j’aurais dû te parler<sup>5</sup>. » Christiane Minazzoli, quant à elle, commence sa lettre par : « Monsieur le Directeur et ami<sup>6</sup> ». Au directeur, elle explique qu’elle « travaille dur sur le texte de Léontine<sup>7</sup> ». À l’ami, elle demande si elle peut rentrer à Paris en DS avec lui<sup>8</sup>. On observe la même dualité chez Jean-Paul Moulinot :

Conscient de cela, il était juste que je prenne l’initiative d’un congé temporaire puisque l’ami que tu es commandait en directeur et que jamais celui-ci ne l’aurait prise à mon égard par scrupule de m’enlever ce coussin commode qu’est la sécurité d’un revenu<sup>9</sup>.

Le mélange de dévouement, de fidélité, d’amitié et de professionnalisme n’empêche pas de lire en filigrane des rapports hiérarchiques bien établis. Dans notre corpus, Vilar tutoie ses comédiens qui le vouvoient en retour, à l’exception de Gérard Philipe, Jean-Paul Moulinot et Jean Négroni<sup>10</sup>, un soir de griserie. Les appellatifs ouvrant les lettres écrites par les comédiens le montrent : Gérard Philipe emploie la tournure affective « Mon cher Jean », Jean-Paul Moulinot oscille entre « Cher Jean » et « Jean, mon ami », Maria Casarès emploie

---

<sup>1</sup> Lettre n° 40, 17 août 1947.

<sup>2</sup> Lettre n° 266, 10 octobre 1961.

<sup>3</sup> Lettre n° 249, 16 janvier 1960.

<sup>4</sup> Lettre n° 221, 12 décembre 1958.

<sup>5</sup> Lettre n° 212, 31 juillet 1958.

<sup>6</sup> Lettre n° 199, 9 août 1957.

<sup>7</sup> *Id.*

<sup>8</sup> *Id.*

<sup>9</sup> Lettre n° 252, 8 octobre 1960.

<sup>10</sup> Lettre n° 265, non datée.

systématiquement l'adjectif et le prénom « Cher Jean », Silvia Monfort l'emploie à son tour, à partir de 1954 seulement, tandis que le reste des lettres des comédiens révèle des tournures plus solennelles, telles que « Monsieur », « Cher Monsieur » ou « Cher Jean Vilar ». Ces adresses ne signifient pas que les échanges sur le plateau, en tournée ou en relâche soient aussi cérémonieux, mais elles montrent la considération accordée à l'écrit, son caractère solennel ou l'intimidation qui peut présider à l'acte de prendre la plume pour s'adresser au directeur, avec qui l'on partage pourtant fatigue, sueur, poussière, tracs et joies.

La correspondance de troupe permet de découvrir la plume des comédiens, de révéler la diversité de leurs rapports et d'observer un portrait diffracté de Vilar, jonglant avec les tâches administratives, financières et artistiques. La tension entre les contraintes de son institution et sa vocation théâtrale et littéraire devenant trop forte, il démissionne en 1963.

### 3) 1964-1971 : festival, réformisme et liberté

« Je suis atterrée ! » s'écrie Jeanne Laurent dans sa lettre du 21 février 1963 : elle vient d'apprendre, par la radio, le départ de Vilar qui ne demande pas le renouvellement du contrat qui le lie à l'État. Georges Wilson, comédien de la troupe depuis ses débuts, lui succède. La nouvelle surprend – aucune de ses prises de parole ne laissaient présager cette décision soudaine. Il existe d'ailleurs, dans le fonds Jean Vilar, un dossier<sup>1</sup> regroupant la correspondance reçue à l'occasion de cette annonce, contenant des lettres de personnalités politiques, médiatiques, artistiques ainsi que de magnifiques courriers d'hommage ou de détresse du monde associatif et des spectateurs et spectatrices. Vilar ne s'explique pas véritablement, sauf dans un brouillon destiné à Georges Wilson<sup>2</sup> et, peut-être, dans sa dernière lettre à Malraux<sup>3</sup>. À la suite d'un entretien pour une émission<sup>4</sup>, Vilar y reformule une question qu'il n'a pas su énoncer clairement :

Vous avez vécu pendant plus de dix ans au sein même des affaires publiques, à la droite du chef de l'État. Êtes-vous prêt à exposer publiquement, c'est-à-dire ici même, devant ce témoin qu'est

---

<sup>1</sup> Dans le carton « Départ de Vilar, annonce 21 février 1963 », on trouve le dossier « correspondances », fonds Jean Vilar, Association Jean Vilar/BnF, Avignon, cotes 4-JV-112,24 à 112,27.

<sup>2</sup> Lettre n° 270, avril 1962.

<sup>3</sup> Lettre n° 328, *loc. cit.*

<sup>4</sup> En mai 1971, Jean Vilar prête sa voix avec Michel Bouquet pour le tournage d'émissions de Claude Santelli et Françoise Verny, *André Malraux, la légende du siècle*. Après l'enregistrement d'un épisode sur *La Condition humaine*, Vilar rédige ce projet de lettre.

la caméra, la difficulté extrême (l'impossibilité) de concilier durablement liberté de création et pouvoir politique, sous quelque régime que ce soit<sup>1</sup> ?

La réponse lui a déjà échappé, entre parenthèses. L'épuisement, l'espoir déçu d'un dialogue constructif avec l'État à l'arrivée de Malraux, la condamnation de la politique du gouvernement de Gaulle, le besoin de rompre et la lassitude constituent quelques hypothèses. Quelles qu'en soient les raisons, Vilar s'en va et soigne son départ. Après Thomas More à Chaillot, il reprend aussi, au festival, *L'Avare* et *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux. Son ultime salut sur le plateau d'Avignon, dans le rôle de Thomas More, est applaudi par plus de 3700 spectateurs. Pour la première et dernière fois de sa carrière, il revient saluer seul.

Dès la saison suivante, il renoue avec l'adaptation dramatique et crée *Le Dossier Oppenheimer*, d'après le montage scénique d'Heinar Kipphardt<sup>2</sup> et les minutes de la Commission de sécurité de l'énergie atomique, publiées par le Département d'État des États-Unis d'Amérique. L'audition de sécurité du physicien, ancien directeur scientifique du projet Manhattan et considéré comme l'un des pères de la bombe atomique, s'était déroulée en avril 1954 à la suite d'allégations selon lesquelles le Professeur serait un espion au service de l'Union Soviétique. Vilar incarne Oppenheimer sur les planches du théâtre de l'Athénée, alors dirigé par l'ancienne comédienne du TNP, Françoise Spira. Après l'inflexible Thomas More, qui refuse de trahir ses convictions religieuses malgré les menaces du roi, il poursuit l'exploration de la tension entre conscience individuelle et pouvoir politique à travers la question contemporaine de la responsabilité de l'homme de science dans ses rapports avec l'État, quand les progrès sont aussi vecteurs de destruction massive. Les rapprochements entre les deux hommes sont nombreux : Oppenheimer a cinquante ans lors de son procès, Vilar en a cinquante-deux lorsqu'il le joue, et tous deux ont fait l'objet d'accusations publiques et dangereuses (à différents degrés) de sympathie ou d'adhésion communiste.

Dégagé de ses responsabilités et sa réserve, Vilar compose désormais sa propre pièce, intervient dans le débat politique et choisit un sujet explicitement contemporain. Les deux lettres<sup>3</sup> qu'il rédige à l'intention du scientifique le sollicitent à propos de la vérité historique et de son incarnation. Sans réponse de sa part – du moins épistolaire –, Vilar crée seul son adaptation et la justifie dans une préface qu'il rédige à l'occasion de la publication de la pièce :

Quatre vocabulaires se disputent la suprématie verbale des 992 pages de l'édition de Washington : le vocabulaire d'une procédure incertaine, celui de la science nucléaire, celui de l'administration

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Heinar Kipphardt, dramaturge allemand, avait composé un montage intitulé *In der Sache J. Robert Oppenheimer (En cause : J. R. Oppenheimer)*.

<sup>3</sup> Lettres n° 284 et 295, septembre 1964.

politique, celui des départements militaires et de police. Si l'on veut bien admettre d'autre part que ces quatre vocabulaires se mêlent comme à plaisir au cours des interrogatoires de Washington, on devinera le très excitant exercice de style scénique auquel fut contraint le scribe que je fus, aidé par de bons connaisseurs du langage américains. Ajoutons que je m'étais obligé à la fidélité des propos tenus<sup>1</sup>.

C'est donc en tant que « scribe », et non auteur, qu'il se présente. Il a, lui aussi, parlé au TNP les langues de l'administration, des finances publiques, de la diplomatie en tournée, de la régie théâtrale et de ses personnages, servant d'interface entre des sphères parfois étanches. Cette posture de traducteur – d'une langue, d'une réalité –, dont il avait pourtant condamné la pratique par le passé<sup>2</sup>, ne relève pas (seulement) de la modestie mais s'intègre à un ensemble de stratégies pour rendre son œuvre crédible.

Vilar se consacre également à la mise en scène lyrique et aux créations internationales, écrivant à Andrée dès septembre 1963 :

Je me trouve bien dans ma nouvelle voie (et vie). À aucun moment, à aucun, je t'assure, je n'ai été désorienté et quand, à certains moments, je n'ai pas su « quoi » indiquer au chœur, aux *artisti* (solistes), j'ai dit « Bon, *bene*, on verra demain. » Exactement comme quand, dans le dramatique, le conseil aux interprètes, l'idée, la suggestion ne vient pas<sup>3</sup>.

Il est à Venise et monte *Gerusalemme* de Verdi, au Théâtre de la Fenice. En 1964, il met en scène *Macbeth* de Verdi et *Les Noces de Figaro* à la Scala de Milan, ainsi que la pièce de Walter Weideli, *Un Banquier sans visage*, à Genève. Après avoir incarné pendant douze ans le lieu Chaillot, Vilar se multiplie, se déplace partout et voyage sans cesse.

La correspondance de l'homme de théâtre épouse ces changements. Le nombre de lettres conservées diminue : en quittant la fonction de directeur d'une institution, Vilar se sépare d'une administration qui copie et conserve chacun de ses courriers. Le dialogue avec les artistes se diversifie, à l'image de ses nouvelles activités : les auteurs s'effacent pour laisser place à d'autres personnalités comme Maurice Béjart, François Truffaut<sup>4</sup>, Pierre Boulez<sup>5</sup>, Jean-Luc Godard<sup>6</sup>, Luciano Damiani<sup>7</sup>, Julian Beck et Judith Malina<sup>8</sup> ou Luchino Visconti<sup>9</sup>. Ces nouveaux correspondants coïncident avec un tournant important dans l'histoire du festival d'Avignon, dont Vilar a gardé la direction : l'arrivée de la danse, puis du cinéma, dans la cour d'honneur.

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, *Le Dossier Oppenheimer*, Genève, Éditions Gonthier, 1965, p. 6.

<sup>2</sup> Jean Vilar, *L'Express*, n° 87, 22 janvier 1955, p. 3, repris dans son entièreté dans « L'adaptation », Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, *op. cit.*, p. 410-413. On peut notamment y lire cette affirmation provocatrice : « Je suis pour l'œuvre originale. Donc je m'inscris contre toute adaptation. Allons plus loin encore, je suis contre toute traduction. », p. 410.

<sup>3</sup> Lettre du 19 septembre 1963, *Jean Vilar ou la ligne droite*, *op. cit.*, p. 62.

<sup>4</sup> Lettre n° 286, 2 avril 1965.

<sup>5</sup> Lettre n° 312, non datée.

<sup>6</sup> Lettre n° 316, 1<sup>er</sup> août 1968.

<sup>7</sup> Lettre n° 320, 22 avril 1969.

<sup>8</sup> Lettre n° 326, 8 juillet 1970.

<sup>9</sup> Lettre n° 324, 22 décembre 1969.

La XX<sup>e</sup> édition de 1966 se conçoit, en effet, comme un retour à la création contemporaine et à la recherche formelle. Les premières éditions avaient programmé Claudel, Gide, Supervielle, Clavel, Montherlant ou des auteurs classiques dans des mises en scène innovantes. La XX<sup>e</sup> édition n'attire pas le jeune théâtre avant-gardiste des années 1960, qui se tourne davantage vers le festival de Nancy, mais elle propose une réforme fondée sur le croisement des arts dramatique, lyrique puis cinématographique. Après sa démission du TNP, l'enjeu du festival est double<sup>1</sup>. Au niveau national, il faut éviter de devenir une forme d'université d'été de la tradition théâtrale en accueillant la vitalité créatrice de la jeunesse. Le TNP n'ayant plus le monopole de la programmation, son spectacle cesse d'être l'événement majeur afin de rompre l'effet « résidence d'été » d'un théâtre qui descend de la capitale avec une création achevée, dont il ne reste à voir que les raccords. Vilar invite de nouveaux metteurs en scène comme Roger Planchon ou Jorge Lavelli, ouvre de nouveaux lieux de représentation et institue les premières « Rencontres d'Avignon » dès 1964. Au niveau local, le festival est placé sous le régime de la régie directe : la municipalité se charge de l'organisation et Vilar, de la programmation artistique.

Cette énergie réformatrice, Vilar la prolonge en acceptant la charge, confiée par le ministre Malraux, d'une mission d'étude pour un projet de réforme de la « Réunion des Théâtres lyriques nationaux ». L'homme de théâtre s'entoure de l'architecte Édouard Albert, du compositeur Pierre Boulez et du chorégraphe Maurice Béjart pour réfléchir à la possibilité d'un Théâtre national populaire lyrique. Les événements de mai 1968 éclatent alors que leur travail est bien avancé. Le 30 mai, le discours du général de Gaulle précipite la rupture latente entre Vilar et le gouvernement : le président réaffirme son autorité, soutient son Premier ministre Georges Pompidou, annonce la dissolution de l'Assemblée nationale et agite la menace de « la dictature<sup>2</sup> » et du « communisme totalitaire<sup>3</sup> ». Le lendemain, Vilar écrit à Malraux :

L'allocution radiodiffusée prononcée hier, 30 mai, par Monsieur le Président de la République, m'impose, disons en conscience, de reconsidérer l'acceptation de principe que je vous avais donnée. En dehors de décisions d'ordre constitutionnel, devant lesquelles les citoyens ont le devoir de s'incliner, les propos du Chef de l'État comportent sur les origines de la crise actuelle et les mesures envisagées, des appréciations et des indications qui m'ont profondément heurté. [...] Dans ces conditions, je tiens à vous faire connaître [...] que je ne pourrai accepter aucune fonction officielle du Gouvernement auquel vous appartenez<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Sur ce point : Marie-Ange Rauch, *Le Théâtre en France en 1968*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2008, p. 358-367.

<sup>2</sup> Allocution radiodiffusée consultable sur le site de l'INA. Dernière consultation le 08/08/2024.

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> Lettre n° 314, 31 mai 1968.

L'esprit de la contestation succède à celui de la réserve : sa liberté de parole retrouvée, Vilar affirme dans *Le Nouvel Observateur* du 12 juin 1968 son désir d'inscrire Avignon dans le sillage des événements de Paris. Le gouvernement vient d'interdire, le jour même, toutes les manifestations sur le territoire et de dissoudre onze organisations révolutionnaires. Vilar, qui s'était prononcé en faveur de la candidature de François Mitterrand aux élections présidentielles de 1965, entend soutenir la campagne électorale qui a commencé deux jours plus tôt en s'adressant à la jeunesse contestataire pour lui offrir un lieu d'échanges et de création. Mais le climat de l'après-mai et le raz de marée électoral de la droite en décident autrement : la détresse de la désillusion, l'impossibilité radicale d'un dialogue entre les tenants de la contre-culture, l'extrême-gauche révolutionnaire et la droite victorieuse et l'incompréhension de Vilar face à la volonté d'empêcher le festival crispent les positions et affectent profondément le directeur.

Au mois d'août, fragilisé par un infarctus, Vilar trouve refuge dans l'écriture et met en ordre ses archives. Il a repris, quatre ans plus tôt, son journal de bord et travaille depuis sept ans à l'écriture d'un roman autobiographique, *Chronique romanesque*. La fiction lui semble-t-elle un bon moyen de transmettre son œuvre et son histoire ? Le général de Gaulle, avec ses *Mémoires de guerre*<sup>1</sup>, a-t-il miné le terrain mémoriel pour un homme qui s'est ouvertement opposé à son autoritarisme ? Sa propension à incarner des rôles le pousse-t-elle à raconter son histoire, paré du masque de la fiction ? Quelles qu'en soient les raisons, Vilar met en récit les vies d'un directeur de théâtre populaire et de collaborateur. Méditation rétrospective et inachevée sur son travail, sur les rapports entre le pouvoir et l'art, la subvention et la liberté, l'œuvre met en parallèle une trajectoire rectiligne et une autre, sinueuse, comme métaphores des attitudes et des aspirations contradictoires qui animent Vilar au cours de sa carrière et dont la correspondance se fait l'écho.

Sa dernière lettre manuscrite s'adresse à Malraux<sup>2</sup>. Elle porte la vision amère de l'homme de théâtre sur la société dans laquelle il se trouve « embarqué », selon l'expression de Camus :

[L]'artiste, qu'il le veuille ou non, est embarqué. [...] Il ne suffit pas de dire à cet égard que l'art est menacé par les puissances d'État. Dans ce cas, en effet, le problème serait simple : l'artiste se bat ou capitule. Le problème est plus complexe, plus mortel aussi, dès l'instant où l'on s'aperçoit que le combat se livre au-dedans de l'artiste lui-même<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Charles de Gaulle, *Mémoires de guerre, L'Appel : 1940-1942* (tome I), Paris, Plon, 1954.

— *Mémoires de guerre, L'Unité : 1942-1944* (tome II), Paris, Plon, 1956.

— *Mémoires de guerre, Le Salut : 1944-1946* (tome III), Paris, Plon, 1959.

<sup>2</sup> Lettre n° 328, *loc. cit.*

<sup>3</sup> Conférence à l'université d'Uppsala (Suède), le 14 décembre 1957, quatre jours après l'attribution du prix Nobel, dans Albert Camus, *Conférences et discours (1936-1958)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2017, p. 341-343.

Vilar n'a pas douté de la nécessité de son art dans la société, mais souffert des difficultés de l'y intégrer, s'étonnant de pouvoir être un objet de haines. Dans cette lettre écorchée, il s'adresse à l'écrivain Malraux autant qu'à l'ancien ministre. Ce n'est pas un homme apaisé qui y dénonce l'hypocrisie des discours sur la liberté de création et qui s'insurge de sa condition de retraité sans retraite : le ton polémique de la lettre lui est peu habituel. Peut-être l'intimité de l'échange épistolaire avec un correspondant de longue date et le sentiment de sursis physique l'autorisent-ils à sortir de sa retenue habituelle pour apostropher l'auteur. Peut-on s'engager sans se corrompre ? Comment surmonter l'opposition indépassable d'un théâtre populaire dans une société capitaliste et inégalitaire ? Est-il possible de « concilier durablement liberté de création et pouvoir politique, sous quelque régime que ce soit<sup>1</sup> ? » La reprise d'une référence à *Stello* de Vigny<sup>2</sup>, extraite de son journal de jeunesse, témoigne de la permanence d'une idée ou d'une méditation irrésolue. Il meurt avant de pouvoir lui envoyer ces réflexions, laissant la dernière question, « Votre opinion ? », sans réponse possible. Cette lettre d'outre-tombe arrive néanmoins entre les mains de l'ancien ministre par l'intermédiaire de Paul Puaux, proche collaborateur de Vilar. Malraux lui aurait fait savoir qu'il y répondrait un jour par un livre – qui ne vint jamais. Il serait tentant d'interpréter son silence comme un symbole. C'est l'échange épistolaire, désormais rompu et impossible, qui a permis la réflexion et la recherche d'équilibre permanentes, conflictuelles comme complices, entre l'homme de pouvoir et l'homme de théâtre.

L'étude des « paliers<sup>3</sup> » de la carrière de Vilar, après sa conversion au théâtre, grâce à sa correspondance professionnelle met au jour un engagement entier, qui relève du discours et de l'action, matérialisé par les fonctions artistiques et pragmatiques de la lettre. Comme le théâtre, elle lui permet de « s'inscrire dans l'histoire sociale<sup>4</sup> ». D'abord, parce qu'elle a le pouvoir de transformer les situations<sup>5</sup> lorsqu'elle est lettre de candidature ou de nomination, mise en œuvre de collaboration, outil de gestion et de direction artistique, instrument de négociation ou acte de démission. Ensuite, parce qu'elle accompagne et commente les événements : c'est le cas des lettres de félicitation, d'encouragement ou de déception face à un projet manqué ou inabouti. Enfin, la lettre conservée, nourrissant l'histoire d'un parcours, d'une œuvre et d'une institution,

---

<sup>1</sup> Lettre n° 328, *loc. cit.*

<sup>2</sup> Référence mentionnée au chapitre précédent.

<sup>3</sup> Lettre de novembre 1948, citée en début de sous-partie.

<sup>4</sup> Jean Vilar, *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 251 : « Ce théâtre que je fais, il cherche à s'inscrire dans l'histoire sociale, tout simplement. Et si sur cet immense terrain où se déroulent les querelles du monde, ma place est misérable, c'est à cette place et à cette place seule que je me tiens. »

<sup>5</sup> Nous nous inspirons ici de la typologie proposée par Geneviève Haroche-Bouzinac dans *L'Épistolaire, op. cit.*, p. 61-63.

est une source précieuse pour documenter ce qui disparaît avec la mémoire des artistes, des régisseurs ou des spectateurs : l'art du jeu, la composition d'un rôle, le contexte et les raisons des choix artistiques. Après en avoir étudié les fonctions et s'être demandé *pourquoi* Vilar écrit des lettres – même à ceux qu'il côtoie chaque jour –, nous allons nous pencher sur sa plume et observer *comment* il les compose.

### C) Vilar épistolier : la ligne droite et le tremblé

Vous abusez des mots à effet, des mots « littéraires ». Vous en ajoutez. Vous en remettez. À la fin, vous ne mettez plus qu'eux (tant vous craignez que l'émotion ne passe pas) [...] mais je ne voudrais qu'un mot et qui tombât juste<sup>1</sup>.

Le conseil de Jean Paulhan au jeune Jean Vilar gouverne l'écriture de ses lettres et de ses notes de service, mais l'épistolier contraste nettement avec le directeur que décrit Maria Casarès après six ans de travail en commun :

Au centre de ce travail si lourd, [...] Vilar *déambule* en travaillant, élude les questions tout en y répondant, remet les solutions « à la huitaine » et, à la grande joie de tous, multiplie les bévues, disant juste ce qu'il ne faut pas dire, ou quand il ne faut pas le dire. Ainsi, au moment où l'on s'y attend le moins, il gratifie les uns ou les autres d'un mot particulièrement gentil que nous recevons mal parce que, comme le cheveu sur la soupe, il vient là où on ne l'attend pas<sup>2</sup>.

De la maladresse relationnelle à la sagacité épistolaire, il y a le temps du recul et de l'isolement. Se corriger à l'oral implique d'ajouter d'autres mots à ceux déjà prononcés, tandis que l'écrit permet d'épurer et de perfectionner le propos, à la recherche de celui « qui tombât juste ». L'hypertrophie de la fonction pragmatique du discours<sup>3</sup> caractérise la correspondance de Vilar : dès ses premières lettres<sup>4</sup>, le ton est celui du « patron » qui veut accomplir son œuvre. Cette « ligne droite » de la volonté se laisse parfois dévier par le tremblé de la vie – stratégique ou improvisé –, révélant *sotto-voce* un ton inattendu et personnel sous les tournures d'usage. Ces moments, où la voix de Vilar affleure dans ce genre situé et adressé de la lettre, constituent selon nous la forme la plus aboutie de son style.

#### 1) L'artiste et le pouvoir

##### a- LA FABRIQUE DES LETTRES OFFICIELLES

Les archives des fonds Jean Vilar et Sonia Debeauvais, qui fut sa collaboratrice mais aussi sa relectrice et sa correctrice<sup>5</sup>, contiennent les brouillons des lettres<sup>6</sup> adressées aux tutelles ou

---

<sup>1</sup> Lettre n° 7, 3 février 1943.

<sup>2</sup> Maria Casarès, « L'orgueil de Jean Vilar », art. cit., p. 165.

<sup>3</sup> « L'usage épistolaire hypertrophie, par rapport à la conversation courante, la dimension pragmatique du discours et la part des actes de langage [...] » dans Alain Viala, « Littérature épistolaire », *Encyclopedia universalis*, Paris, Encyclopedia universalis, 5<sup>e</sup> édition, 2002, p. 743.

<sup>4</sup> Lettres n° 1, 3 et 6, en 1940. Le ton directif domine dans un échange pourtant consacré à leur futur mariage.

<sup>5</sup> « Sonia Debeauvais connaît assez bien mes fautes et elle a la gentillesse de savoir rehausser mes quelques qualités » dans la lettre n° 282, non datée.

<sup>6</sup> Nous en avons intégré certains au corpus lorsqu'ils étaient particulièrement aboutis : lettre n° 139, 27 janvier 1954 ; lettre n° 169, 1955 ; lettre n° 230, 11 mai 1959 ; lettre n° 270, avril 1962 ; lettre n° 316, 1<sup>er</sup> août 1968 ; lettre n° 328, 16 mai 1971.

personnalités influentes. Il faut plusieurs étapes pour arriver à la forme tapuscrite rédigée sur le papier officiel à en-tête « Festival d'Avignon / Direction Jean Vilar » ou « Théâtre national populaire / Direction » : la première version manuscrite est relue et corrigée par Vilar ou un tiers – généralement Sonia Debeauvais – avant d'être dactylographiée, puis relue, annotée une seconde fois et tapée à la machine pour sa version définitive<sup>1</sup>. Les corrections vont systématiquement dans le sens d'un allègement de la syntaxe : les parallélismes redondants sont biffés, les scories telles que « n'est-ce pas » ou « à la vérité » supprimées, les redoublements verbaux réduits (« ceux qui se contentent et trouvent » devient « ceux qui trouvent ») et les énumérations (« Car enfin, les événements de Cuba, les événements du Laos, de l'Algérie [...] ») résumées (« Car enfin, le destin imprévisible des choses de monde [...] »). L'usage de la lettre s'est d'abord calqué sur les catégories de la rhétorique, c'est-à-dire de la parole efficace, le glissement vers l'intime ne s'imposant largement qu'à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Les lettres de Vilar aux tutelles et aux personnalités politiques mobilisent les fonctions argumentatives du langage. Critère d'efficacité et de courtoisie, la brièveté de la lettre requiert généralement que son contenu n'excède pas le recto de la feuille.

Les lettres destinées aux tutelles sont dactylographiées : Vilar s'y exprime en tant que directeur d'institution pour bénéficier d'une légitimité supplémentaire mise au service de la pragmatique du discours. En revanche, lorsqu'il cherche à produire un effet de proximité – dans certaines lettres aux membres de la troupe<sup>3</sup> ou aux auteurs qu'il veut persuader d'écrire pour le TNP<sup>4</sup> –, il rédige à la main sur ce même papier officiel. L'encre de la plume et l'aspect charnel du manuscrit participent aussi d'une mise en scène de la rédaction, suggérant à son destinataire que l'homme responsable et surmené qu'il est prend néanmoins le temps de d'écrire lui-même à celui ou celle qu'il tient en estime ou en affection. L'envoi d'une lettre manuscrite suggère par ailleurs l'absence d'intermédiaire entre l'épistolier et son interlocuteur, celle-ci n'étant pas passée par le service administratif.

Jeanne Laurent souligne cette hiérarchie des supports qui influence à la fois le contenu et l'effet : « Vous recevrez copie de toute la correspondance officielle relative au TNP. [...] En cas d'urgence, vous verrez arriver le papier jaune des télégrammes officiels<sup>5</sup>. » Dans un autre courrier, elle explique « join[dre] ce petit mot à la lettre officielle » qu'elle a dû lui adresser.

---

<sup>1</sup> Fonds Sonia Debeauvais, dossier « Lettre aux associations 1961-1962 », Association Jean Vilar/BnF, Avignon. Tous les exemples suivants proviennent de cet exemple visible et révélateur du travail de correction.

<sup>2</sup> Françoise Simonet-Tenant, « Aperçu historique de l'écriture épistolaire : du social à l'intime », *Le Français aujourd'hui*, vol. 147, n° 4, 2004, p. 35-42.

<sup>3</sup> Lettre n° 153, 18 décembre 1954.

<sup>4</sup> Lettre n° 206, 13 décembre 1957.

<sup>5</sup> Lettre n° 83, 26 août 1951.

L'hypocoristique témoigne de rapports épistolaires où se côtoient, sans se mélanger, la direction et l'amitié. Échanges personnels manuscrits, courriers protocolaires dactylographiés : cette pratique fondée sur une distinction des tâches caractérise aussi leur relation où le respect et l'estime réciproques ne glissent pas vers la camaraderie. Avant d'être un discours, la lettre est un objet dont la forme, la matérialité, la façon d'écrire et de remplir l'espace produisent aussi du sens.

Quel que soit le support (papier à en-tête, billet de correspondance, carte postale) et le degré d'intimité avec son interlocuteur, Vilar est un épistolier rigoureux qui respecte les usages formels de la présentation : la date est indiquée dans le coin droit, en haut de page, le texte se déroule sans ratures et se termine par sa signature. S'il déroge à ces habitudes, volontairement ou non, il s'en excuse, comme dans une lettre à Louis Aragon où la présence d'incorrections se justifie par l'urgence : « PS : Il y a des ratures. Mais je voulais que cette lettre parte aujourd'hui. » Le soin apporté à l'écriture est d'autant plus important que le destinataire est un écrivain reconnu ou admiré. Ainsi, dans une de ses premières lettres à Malraux, Vilar s'excuse en même temps qu'il commet l'impolitesse de retenir l'attention son destinataire par ses développements : « Voilà une longue lettre, écrite un peu à la sauvette. Excusez-moi<sup>1</sup>. » Après de Gide, il se disculpe par sa fonction de comédien et metteur en scène :

Une lettre est évidemment un mauvais moyen de transmission quand on a, plus ou moins heureusement, appris à toucher ou à convaincre par un autre moyen que la plume. De cela, du moins, je sais que votre cœur m'excusera<sup>2</sup>.

Les échanges de Vilar, devenu directeur, témoignent au contraire d'une maîtrise de la « transmission » efficace de son message. Parfois, ce n'est pas la graphie, le style ni la longueur mais le registre qui est fautif : souligner ce défaut permet à Vilar de transformer l'écart avec la norme en avantage. Dans sa lettre de candidature à l'Odéon, il commence sans préambule ni formule de bienséance : « Peut-être me pardonneriez-vous la tenue et le ton assez peu administratifs de cette lettre. Mon propos est simple : je suis candidat à la direction du Théâtre de l'Odéon<sup>3</sup>. » La forme est mise au service de l'*ethos* : Vilar s'y présente comme un artiste franc, efficace et économe dans sa gestion du langage comme de ses finances, se décrivant plus loin comme « l'un des moins riches et des moins endettés des chefs de troupe<sup>4</sup> ». Lorsqu'il transgresse les usages de la lettre officielle ou solennelle, Vilar ne manque donc pas de le souligner et de l'intégrer à sa stratégie argumentative. Il s'en amuse aussi parfois, lorsque le

---

<sup>1</sup> Lettre n° 28, 22 février 1946.

<sup>2</sup> Lettre n° 56, non datée.

<sup>3</sup> Lettre n° 64, 17 avril 1950.

<sup>4</sup> *Id.*

degré d'intimité avec son destinataire l'y autorise. Aussi écrit-il à Gérard Philipe, qu'il a l'habitude de tutoyer, sa première lettre de directeur officiel en se jouant – tout en restant sérieux – de l'apparat :

Vous recevrez, jusqu'à votre retour, des lettres style administratif. N'en soyez pas choqué. Il faut ce qu'il faut. Répondez-nous, bien sûr, quand on vous en prie. N'oubliez pas que la direction du TNP est un « service public ». Cela est très beau, hein ? Mais enfin, il faut aussi qu'administrativement je sois irréprochable. L'administration est aussi une grande aventure<sup>1</sup>.

#### b- LA LETTRE PLAIDOYER

« Cette grande aventure » du TNP, comme d'Avignon, commence par des attaques auxquelles le directeur réagit pour se défendre et maintenir la place de son institution dans le champ artistique, social et politique, de la sortie de guerre à la guerre froide, de la découverte de Brecht à la supplantation de l'animateur par le créateur. Ces réponses prennent la forme de nombreuses conférences de presse<sup>2</sup>, tribunes<sup>3</sup>, lettres ouvertes et privées. Chaque mode de communication engage une adresse à un autre, singulier ou collectif, physiquement absent. La défense passe par le discours qui se déploie sans interruption et par l'*ethos* qu'il mobilise, tel que le définit Ruth Amossy :

Tout prise de parole implique la construction d'une image de soi. À cet effet, il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détaille ses qualités ni même qu'il parle explicitement de lui. Son style, ses compétences langagières et encyclopédiques, ses croyances implicites suffisent à donner une représentation de sa propre personne. Délibérément ou non, le locuteur effectue ainsi dans son discours une présentation de soi<sup>4</sup>.

Quelle stratégie transversale se dégage des lettres destinées à se défendre ? Y a-t-il un *ethos* récurrent ? Dans la mesure où celui-ci ne se limite pas aux lettres argumentatives mais qu'il est présent à chaque prise de parole, il existe une continuité entre les plaidoyers et les autres modes d'expression, fondée sur une tension entre l'adaptation au destinataire et la permanence identitaire revendiquée. En effet, Vilar s'exprime toujours depuis la scène, en tant que comédien ou régisseur. Érudit, il ne noie pas son interlocuteur sous les références ou les citations. Homme de théâtre, il fait preuve de pédagogie – sincère ou condescendante – pour expliquer les termes techniques et les choix de programmation. Débordé, il prend le temps de la description précise

---

<sup>1</sup> Lettre n° 85, 1<sup>er</sup> septembre 1951.

<sup>2</sup> « Le théâtre et la soupe » et « Rapport général aux comédiens » dans Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, op. cit., respectivement p. 148-172 et p. 311-322.

<sup>3</sup> « Jean Vilar s'explique », *ibid.*, p. 188-191 ; « Mémoire », *ibid.*, p. 233-252.

<sup>4</sup> Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, « Sciences des discours », 1999, p. 9.

des activités qui l'occupent. Écorché ou en colère, il n'emploie ni ponctuation émotive, ni tournures hyperboliques. Le ton maîtrisé, l'objectivité des chiffres, des listes des lieux investis par le TNP et des pièces créées, la solennité des périodes qu'il emploie, la construction ascendante du discours vers une pointe finale caractérisent le style des lettres plaidoyers de l'artiste, acculé par les tutelles ou rejeté par les auteurs contemporains. « Parler de loin ; ou bien se taire<sup>1</sup> » : la morale implicite de La Fontaine sur l'efficacité relative du plaidoyer des condamnés face aux « grands » éclaire la retenue vilarienne.

Sa première lettre ouverte<sup>2</sup> en tant que directeur du TNP fait suite à la demande du sénateur Jacques Debû-Bridel d'opérer un abatement de dix mille francs sur le budget du théâtre, avant même que la troupe n'ait pu s'installer dans le palais de Chaillot. La suivante<sup>3</sup>, qu'il n'envoie finalement pas, s'adresse au directeur général des Beaux-Arts, Jacques Jaujard, qui vient de décider d'un abatement de 23% du budget du TNP, sans préavis ni explication – le théâtre étant le seul établissement subventionné concerné –, alors que Vilar peine à obtenir la garantie d'un renouvellement de son cahier des charges la saison suivante. En 1959, avant l'ouverture de la salle Récamier, destinée à accueillir la programmation contemporaine du TNP, Vilar cherche à « rassurer » Malraux<sup>4</sup> et le persuader du bien-fondé de sa décision. Quelques mois plus tard<sup>5</sup>, il justifie son retard quant à la programmation de la saison puis explique celui de l'élaboration du budget<sup>6</sup>. Dégagé de la direction du TNP, il argumente en faveur d'une réforme de l'Opéra dans un brouillon<sup>7</sup> au ministre. La somme de travail et l'œil de l'artisan aiguisé, c'est ce qu'il met systématiquement en valeur dans ces lettres :

Au moment où vous prononciez ces paroles, Monsieur le Sénateur, nous nous trouvions en Allemagne, à Nuremberg pour être précis. Notre régisseur-constructeur, Camille Demangeat (qui, vous le savez peut-être, fut, pendant quinze ans, le chef-machiniste de Louis Jouvet) établissait au « Lessing Theater » notre dispositif scénique. Il n'avait pas dormi depuis deux jours, devant démonter et transporter ce même dispositif scénique qui nous avait servi, la veille, à Augsbourg ; notre régisseur-électricien installait ses batteries de projecteurs ; nos comédiens, après avoir roulé toute la journée en car, faisaient ce qu'en argot de métier nous appelons un « raccord », c'est-à-dire une répétition des entrées et des sorties sur le plateau. Un de nos camarades entrait à l'hôpital pour y subir une grave opération, et devait être remplacé d'urgence. Chacun travaillait de son mieux, conscient qu'il était de remplir une mission de propagande française dans un pays qui, le « résistant » Debû-Bridel s'en souviendra peut-être, ne nous a pas toujours porté dans son cœur<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> Jean de La Fontaine, « L'Homme et la Couleuvre », *Fables*, livre X, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 393.

<sup>2</sup> Lettre n° 97, *loc. cit.*

<sup>3</sup> Lettre n° 139, *loc. cit.*

<sup>4</sup> Lettre n° 226, 8 avril 1959.

<sup>5</sup> Lettre n° 230, 11 mai 1959.

<sup>6</sup> Lettre n° 232, 3 juillet 1960.

<sup>7</sup> Lettre n° 309, non daté.

<sup>8</sup> Lettre n° 97, *loc. cit.*

La parataxe, l'opposition soulignée entre l'inefficacité du sénateur et la mission diplomatique des artistes « chargé de propagande<sup>1</sup> », la décrédibilisation de l'interlocuteur par la référence contextuelle à la résistance, l'emploi du « nous » de la troupe, la référence à la figure consensuelle de Louis Jouvet et la description de la précarité des artistes soulignent l'écart entre l'engagement d'action et l'engagement de discours. Dans une autre lettre, l'*ethos* de l'artiste-artisan développe l'image d'un moi qui agit et construit face aux tutelles qui détruisent au lieu de soutenir. L'anaphore au service de l'antithèse laisse affleurer la voix du comédien et rappelle les monologues de Richard II, de Robespierre ou d'Auguste, du roi du *Cid* que Vilar interprète quotidiennement :

Gérer un théâtre national qui ne fût pas insupportablement servile dans ses rapports avec le ministre, avec vous-même, avec vos services, avec l'État ; qui ne fût pas politique dans son recrutement et son programme ; qui ne fût pas partisan dans ses buts, banal dans le choix de ses œuvres et qui fût vivant, bien vivant, quand il interprétait Corneille, Molière, Shakespeare, tel est le résultat du choix que vous avez fait en me nommant. Non pas seulement Paris mais la banlieue, non pas seulement les grandes villes de province, mais des bourgades comme Bec-Hellouin, et les cités ouvrières comme Villeurbanne, non pas seulement des villes de l'Union française comme Tunis, mais les capitales artistiques de l'étranger comme Édimbourg, Venise (deux fois), Berlin (deux fois) et Vienne ont témoigné de notre réussite. Or, voici le résultat (et je sais que vous en acceptez malaisément vous-même la cruauté) : le Théâtre national populaire est, de toutes les institutions que vous ayez en tutelle, la seule qui soit écrasée par un abattement de 23% dans l'aide que l'État lui accorde. [...] Douze millions d'abattement [...] ne sont pas une punition, ne sont pas une sanction, c'est une condamnation<sup>2</sup>.

Face à Malraux, il conserve sa position d'homme de troupe mais l'adapte parfois en jouant de la proximité d'artiste à artiste. Alors que l'écrivain vient d'être nommé ministre, Vilar place ses espoirs en lui et le ton des premiers échanges est plus léger que les suivants, lorsque la contrainte financière continuera finalement de peser sur le directeur :

Lors de notre dernière entrevue, vous m'avez marqué votre inquiétude sur l'activité future du TNP-Chailot, du fait que mes responsabilités et ma tâche s'étendraient désormais sur une seconde salle (Récamier). Puis-je vous rassurer ? Chailot, encore que ce soit un monstrueux instrument, est et restera le lieu des grandes manifestations populaires [...] : *La Tempête*, *Midsummer Night's Dream*, le cher *Attila* peut-être, *Penthésilée*, Marivaux aussi bien que Goethe ou Schiller, Beaumarchais – *Mariage de Figaro*, aussi bien que... une pièce que vous m'écrierez un jour. Je passe [...] sur des périodes, nuits et journées, où les sentiments personnels, ceux qui n'abdiquent jamais, souffrent de ce lourd tribut de responsabilité quotidienne que l'homme que je suis assume, sans désespérer, depuis huit ans. André Malraux, voyons, le bonhomme est solide, non ? [...] Mon théâtre – qui est le vôtre désormais – est resté et reste sûr. Solide<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Les tournées théâtrales s'inscrivent dans le cadre d'un rayonnement culturel et d'une mission diplomatique. Elles sont ainsi financées par le ministère des Affaires étrangères et l'Association française d'action artistique (AFAA), organisme du Quai d'Orsay.

<sup>2</sup> Lettre n° 139, *loc. cit.*

<sup>3</sup> Lettre n° 226, *loc. cit.*

Le « nous » englobe l'artiste et l'homme politique, réunis dans un objectif commun. La description des tâches écrasantes et la liste des pièces à venir servent désormais à prouver son endurance et la continuité de son engagement. La clôture de cette lettre – « Et je reste à jamais attaché à Charles Dullin<sup>1</sup> » – rejoint celle adressée sept ans plus tôt au sénateur Jacques Debû-Bridel : « Jean Vilar, élève de Charles Dullin<sup>2</sup> ». L'allégeance au comédien, directeur, metteur en scène et professeur de théâtre inscrit Vilar dans une généalogie artistique consensuelle, prouvant qu'un artiste peut exercer plusieurs fonctions simultanées, et coupe court aux suspicions de politisation de son répertoire ou de son action. Plus encore, Vilar rappelle adroitement l'esprit de sa nomination officielle, prouvant que son action y obéit à la lettre : « M. Jean Vilar, disciple de Charles Dullin, reçoit la charge de continuer l'œuvre de Firmin Gémier<sup>3</sup> » – celui-ci ayant aussi dirigé simultanément deux salles : le Théâtre national populaire et l'Odéon.

Le pouvoir, c'est aussi celui, symbolique, des auteurs contemporains que Vilar cherche à convaincre d'écrire pour son théâtre – la salle Récamier devant y contribuer. Cocteau se rétracte dès sa nomination au TNP, Sartre condamne à plusieurs reprises la subvention de son théâtre, et Camus est lié par contrats à d'autres lieux. Cela n'empêche pas Vilar de promouvoir sa troupe et son public pour obtenir d'eux une pièce inédite. Auprès de Giono, il évoque la puissance de son actrice : « Connaissez-vous Maria [Casarès] ? C'est de l'avis de tous, la vraie, la seule rauque, forte tragédienne de ma génération. Et elle a trente ans. Elle a été une admirable Lady Macbeth en Avignon<sup>4</sup> » ; auprès de Camus, c'est l'argument du public populaire qu'il met en avant : « Salle, plateau et public me semblent particulièrement convenir. [...] ce public qui hier encore, au week-end Shakespeare, était le grand vainqueur du tournoi, le poète compris<sup>5</sup> » ; au bouillonnement improductif d'Ionesco, il répond par la menace de la neurasthénie : « Ne me laissez pas seul avec ma bibliothèque, mes Shakespeare, Corneille, Aristophane, Kleist... Si j'imagine bien la tension de votre pouls, "142", imaginez l'hypotension du mien. Pas loin de zéro. C'est aussi grave<sup>6</sup>. » Sur les cinquante-sept pièces<sup>7</sup> jouées au TNP entre 1951 et 1963, on dénombre trente-trois classiques, dont vingt-quatre français et neuf étrangers, et vingt-quatre pièces modernes, dont treize françaises et onze étrangères. Bien que classique, le répertoire ne se limite cependant pas au canon. Ni traditionnel, ni conservateur, le choix se porte sur des

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> Lettre n° 98, *loc. cit.*

<sup>3</sup> *Le Journal officiel*, 1<sup>er</sup> septembre 1951. Un extrait de l'arrêté est reproduit dans *Jean Vilar par lui-même, op. cit.*, p. 104.

<sup>4</sup> Lettre n° 153, 20 décembre 1954.

<sup>5</sup> Lettre n° 144, 11 avril 1954.

<sup>6</sup> Lettre n° 195, 3 mai 1957.

<sup>7</sup> Sur ce point : Emmanuelle Loyer, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, op. cit.*, p. 172-180.

pièces oubliées ou marginalisées de l'institution scolaire : *Le Triomphe de l'amour*, *Marie Tudor*, *La Ville*, *L'Heureux Stratagème*, *Ce fou de Platonov*, *Le Faiseur*, *L'Alcalde de Zalamea* ou encore *Erik XIV*. La salle Récamier, qui doit présenter les œuvres de jeunes auteurs, ne tient que deux saisons, faute de pièces, de moyens supplémentaires et de fréquentation. Vilar y programme néanmoins *Le Crapaud-Boffle* d'Armand Gatti, *Les Bâtisseurs d'empire* de Boris Vian, *La Dernière Bande* de Beckett, *Lettres Mortes* de Robert Pinget, *Le Canard sauvage* d'Ibsen (monté par la troupe de la Comédie de l'Est d'Hubert Gignoux), *Génousie* de René de Obaldia et *La Bonne Âme du Se-Tchouan* de Brecht.

Le répertoire – classique comme contemporain – se politise de plus en plus explicitement au moment de la guerre d'Algérie. En 1961, après l'échec de Récamier, Vilar crée son unique adaptation pour la scène de Chaillot : *La Paix* d'après Aristophane, qu'il présente comme une « transposition moderne » dans le programme et les livrets<sup>1</sup>. Il ne manque pas d'y souligner que la dernière reprise remontait à Charles Dullin, en décembre 1932 – quelques semaines avant la prise de pouvoir par Hitler, en janvier 1933. Est-ce là une raison qui le pousse à programmer la pièce en alternance avec *La Résistible ascension d'Arturo Ui* de Brecht ? Il ne revendique aucun statut d'auctorialité sur le texte, mais il renoue alors avec ses premiers écrits pour le théâtre, ceux des adaptations de la fin des années 1930.

#### c- LA LETTRE REQUISITOIRE

*La Paix* révèle la plume parodique et polémiste de Vilar, qui ne se contente pas de se défendre, dans ses lettres comme sur scène, mais qui sait aussi accuser<sup>2</sup>. Le personnage du premier serviteur (Charles Denner) dénonce ainsi la pingrerie du pouvoir gaulliste :

Mon cher TNP, qu'est-ce que ce sujet-là ? Que symbolise le bousier<sup>3</sup> ? [...] Je ne trouve aucune explication concernant cet insecte dans votre pourtant très scolaire, très consciencieux, très culturel programme que vous avez l'obligeance, malgré la modicité de votre subvention Malraux, Cornu, André Marie *etc.* de nous offrir gratuitement. Attention, il y va du sort de votre saison. Et je sais que vous ne gagnez pas lourd au TNP<sup>4</sup>.

L'allusion transparente – loin d'être la seule – souligne l'écoute et l'intervention de l'artiste dans le débat politique, avec une réserve plus grande au TNP qu'après sa démission.

---

<sup>1</sup> Dossier « *La Paix* / Aristophane », fonds Jean Vilar, Association Jean Vilar/BnF, Avignon, 4-JV-163,4.

<sup>2</sup> Lettre n° 297, 31 décembre 1961. La pièce n'est pas non plus le pamphlet politique que veut en faire François Mauriac, mais certaines répliques restent tout de même incisives.

<sup>3</sup> Dans la mise en scène de la pièce, Vilar (dans le rôle de Trygée) apparaît, volant sur un bousier de métal et de bois, suspendu aux cintres.

<sup>4</sup> *La Paix*, transposition moderne de Jean Vilar d'après Aristophane, Paris, L'Arche, « collection du TNP », 1961, p. 11.

La citation fait partie de ses procédés : sur la scène, le personnage d'Hermès (Michel Bouquet) parodie dans *La Paix le Général* avec sa réplique « Je vous ai compris<sup>1</sup> ! » ; sur papier, Vilar reprend et détourne les allusions condescendantes du sénateur Debû-Bridel qui avait critiqué une activité limitée à un « petit coin de banlieue<sup>2</sup> » :

Si vos fonctions de Rapporteur du Budget des Beaux-Arts vous laissent le loisir de vous tenir au courant de l'activité théâtrale, vous ne pourriez ignorer qu'après « le petit coin » (*sic*) de Suresnes, nous sommes allés dans un autre « petit coin » (*sic*) qui s'appelle Clichy, puis dans la ville sinistrée qui a le nom de Caen, puis dans cinq grandes villes allemandes, puis à Strasbourg et à Colmar<sup>3</sup>.

Lecteur assidu de La Rochefoucauld, du cardinal de Retz et de Saint-Simon, Vilar s'inspire de l'art de la maxime et de la concision pour dénoncer l'hypocrisie ou l'injustice du pouvoir. Après son plaidoyer auprès du directeur général Jacques Jaujard, il condamne ses procédés et les élargit au gouvernement :

Ai-je commis une faute dans l'interprétation de mon cahier des charges ? Si oui, ne faut-il pas que l'on me la précise et m'explique cette dictatoriale relation de la cause à l'effet ? Pour le moment, et depuis quelques jours seulement, je ne connais hélas que l'effet. La République est bien sévère<sup>4</sup>.

Il poursuit en décrivant l'absence de formation administrative et le dénuement matériel du théâtre – dont le précurseur avait tout emporté – auxquels son équipe s'est confrontée en 1951. La conclusion de cette lettre acrimonieuse a peut-être participé de sa décision de ne pas l'envoyer, la jugeant trop éloignée de la réserve à observer :

Monsieur le Directeur Général, je pourrais relever des contradictions ou des faits de ce genre, si j'en avais le goût et l'humeur ; oui, contradictions entre les services que j'ai silencieusement rendus à l'État et le coup de hache qui m'atteint. L'administration des Finances est certes, depuis Colbert, l'administration la plus compétente du monde. Mais en chiffres seulement. Jean Vilar<sup>5</sup>.

Le ton est rare et inhabituel pour Vilar : un échange avec Barrault<sup>6</sup> a d'ailleurs été retiré pour cette raison du fonds dans un premier temps. Une fois de plus, Vilar réagissait à un propos en le citant, le soulignant et le contredisant : « Non, Barrault, non. “Nous ne travaillons pas dans le même sens”, s'il te plaît. [...] Enfin, qu'est-ce que cela veut dire, “travailler dans le même sens” ? [...] Restons-en là, veux-tu<sup>7</sup>. » Avec Sartre, le conflit se déroule dans la sphère épistolaire et médiatique. Le brouillon de lettre que Vilar rédige révèle une présence

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>2</sup> Lettre n° 98, *loc. cit.*

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> Lettre n° 139, *loc. cit.*

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> Lettres n° 240-244, *loc. cit.*

<sup>7</sup> Lettre n° 240, *ibid.*

inhabituelle de biffures, comme autant de signes d'une parole qui s'affute<sup>1</sup>. Restée fameuse, la signature « Jean Vilar, petit-bourgeois<sup>2</sup> » reprend à son compte le vocabulaire marxiste du philosophe. La lecture du manuscrit original et des phrases raturées permet de déceler une exagération – légèrement malhonnête – de la part de Vilar, mise au service de son réquisitoire, lorsqu'il transforme « cette question que je vous pose depuis deux ans, soit par lettres, soit par téléphone, soit à votre secrétaire Jean Cau<sup>3</sup> » en « cette question vieille entre nous de quatre bonnes années<sup>4</sup> ». Non résolu, le conflit ressurgit quatre ans plus tard. Le ton de Vilar y est plus agressif, le discours relevant de l'échange privé et s'adressant à l'intermédiaire Bernard Dort : Sartre y est désigné comme « notre agrégé » et qualifié de « déloyal » et de « moraliste entêté<sup>5</sup> ».

Enfin, la lettre la plus polémique, qui emploie un registre et un vocabulaire inhabituels chez l'homme de théâtre, ne s'adresse pas à un destinataire particulier et n'a peut-être pas été lue publiquement. Exutoire<sup>6</sup>, elle répond à la colère et la frustration de ne pas être écouté ni compris. Le matin du 31 juillet 1968, après de nombreux conflits et revirements, le maire d'Avignon avait donné l'ordre à la police d'évacuer la troupe du Living Theatre qui avait annoncé son retrait anticipé du festival, mais occupait toujours les lieux que la municipalité lui avait gracieusement fournis. S'étant interposé entre les forces de l'ordre et les soutiens de la troupe, Vilar fut violemment pris à parti. Cette lettre écorchée mobilise les procédés d'un réquisitoire brutal : l'accumulation (« le mensonge, la fausse nouvelle, l'insulte grasse, l'intoxication, le mépris de la liberté des autres<sup>7</sup> »), l'hyperbole (« vous usez des pires moyens de cette société très policée que vous dites combattre », « vous dressez contre vous les gens de la plus humble condition<sup>8</sup> »), le retournement des références à Che Guevara, Mao, Lénine et Trotski (« Relisez-les donc, vous qui n'êtes pas nos camarades<sup>9</sup> »), le discrédit des contestataires (« vous n'êtes que des hurleurs, des tapageurs de la nuit, des fils de famille qui vont chercher le mandat paternel et hebdomadaire au bureau de poste de la rue de la République<sup>10</sup> ») et de leurs revendications (« hurlements, raisonnements de piètres élèves de classe de philo, de révoltes de

---

<sup>1</sup> Voir reproduction en annexe.

<sup>2</sup> Lettre n° 169, non datée.

<sup>3</sup> *Id.* Sa dernière demande écrite remonte au 27 novembre 1954 (lettre n° 152), mais il est possible que les deux hommes aient précédemment échangé à l'oral.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> Lettre n° 238, 10 septembre 1959.

<sup>6</sup> Lettre n° 315, 31 juillet 1968.

<sup>7</sup> *Id.*

<sup>8</sup> *Id.*

<sup>9</sup> *Id.*

<sup>10</sup> *Id.*

boudoirs, de masturbation intellectuelle, de réclamations irréalistes »). Le caractère exceptionnel de ce registre dans les écrits personnels de Vilar révèle l'intensité de l'émotion.

La dernière lettre rédigée à l'intention de Malraux<sup>1</sup> mélange également les *ethos* et les registres dans un réquisitoire, non plus personnel mais social. Le vocabulaire marxiste de ses carnets de jeunesse et du « Memento III » y affleure pour souligner l'opposition entre pouvoir politique et liberté artistique. L'impertinence et le registre familial sont employés par saillies, à travers des expressions inattendues et inhabituelles telles que : « les putasseries criminelles de cette société bonne bourgeoise qu'il a sauvée<sup>2</sup> », « franchement, Malraux, et je ne m'amuse pas à être irrévérent à bon marché<sup>3</sup> », « ô mon auteur de *La Condition humaine*<sup>4</sup> », « ils ne défendent et ne représentent pas plus la liberté absolue que je ne défends ou représente... la rosière de mon village<sup>5</sup> ! » ou « a-t-on le droit de bomber le torse en claironnant : “Nous défendrons cette chérie” ? Foutre non ! répondrait Hébert. Ou Sade<sup>6</sup>. » Abandonnant le langage formel et soutenu, Vilar cherche à construire un consensus d'artistes désabusés. L'intelligence du corps et l'attention portée aux détails concrets – caractéristiques de son écriture – dessinent un paysage naturel et intellectuel commun, et mobilisent les sensations pour parler d'une question abstraite : « Quand je suis sorti du bureau du Général, quand sous mes semelles, j'ai entendu crisser le gravier de la Cour de l'Élysée, j'ai compris beaucoup de choses<sup>7</sup> » ou bien « au cours de la seconde station dans le jardin, entre le cèdre de Chypre et le svelte conifère du Japon, je ne suis pas parvenu [...] à boucler ma question<sup>8</sup> ». Le contexte historique de la lettre apparaît dans la description d'un monde polarisé entre « l'Occident » et les « régimes socialistes » : en les rapprochant constamment dans sa lettre, l'homme de théâtre affirme l'hypocrisie de conditionner la liberté artistique au libéralisme économique. L'effet dilatoire sur lequel repose le discours, qui consiste à repousser sans cesse la formulation de l'objet de la lettre, c'est-à-dire de la question finale, suggère que le plus important, finalement, serait de pouvoir s'exprimer à son tour, de ne pas être seulement celui qui pose les questions – ce qu'implique le dispositif de l'émission. Il y partage une profonde désillusion, notamment à travers une sentence inhabituelle : « Cette société est triste et sans espoir parce qu'on ne lui donne qu'à penser au “fric”<sup>9</sup>. » La déception amère et « l'affection inaliénable »

---

<sup>1</sup> Lettre n° 328, *loc. cit.*

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> *Id.*

<sup>8</sup> *Id.*

<sup>9</sup> *Id.*

pour Malraux s'affrontent chez un Vilar qui revient de deux semaines en URSS où il a rencontré les étudiants des instituts de théâtre de Moscou, de Leningrad, de Riga, de Vilnius et de Tbilissi. Le ton et la vision du monde ont changé pour ce retraité endetté, « qui doit plus vingt-trois millions d'anciens francs à l'État », reste des impôts de sa direction de 1963. La dette ne fut d'ailleurs pas effacée à sa mort<sup>1</sup>, ni pendant les années qui suivirent<sup>2</sup>.

Qu'il soit débordé, passionné, engagé ou déçu, qu'il se défende ou qu'il attaque, Vilar parle toujours depuis la scène, en tant qu'artiste, avant tout. Son ascension sociale, qui s'observe à travers ses lettres, les sphères de pouvoir qu'il côtoie et les responsabilités qu'il accepte, ne détourne pas de ses idéaux ni de sa pratique l'artiste qui reste fidèle à ses premières lectures : « Cependant, ce mariage cruel, et c'est peu dire, cette sorte de Danse de Mort, existe aussi dans les sociétés capitalistes. Vigny (pas si bête !) traite déjà de la chose dans *Stello* ou le *Docteur Noir*<sup>3</sup>. »

## 2) *L'artiste-directeur et la troupe*

Je vous en prie, cher Le Marquet, ayez le bon courage de laisser tel quel les dossiers de chacune de nos pièces. Et même : jusqu'à vos propres notes, où la colère et la lassitude, l'amertume et bien d'autres choses encore que mon expérience, cependant assez multiple, ne parvient pas à imaginer<sup>4</sup>.

En tant qu'artiste-directeur, Vilar doit être bon gestionnaire, obéissant à une logique d'équilibre imposée par les tutelles : un bon administrateur, suscitant la confiance, ménageant les équipes et créant les conditions propices au travail commun, homme de caractère, pour diriger un personnel nombreux, bon intermédiaire entre les mondes politiques, artistiques, administratifs, médiatiques et diplomatiques aux échelons local, national et international, bon programmeur, attendu et commenté sur chacun de ses choix, bon artiste et – spécificité française<sup>5</sup> – il doit être un *personnage*. Moitié fonctionnaire par ses rapports avec l'État et moitié industriel par l'exploitation de son entreprise, il doit mener un certain train, recevoir et représenter. Ces qualités contradictoires exigent de forger, pour lui-même et pour les autres, une rigoureuse discipline qui s'exprime dans ses lettres à la troupe, qu'il fréquente pourtant

---

<sup>1</sup> Je remercie chaleureusement Christophe Vilar, son fils, pour sa lettre et sa générosité, acceptant de partager avec moi de tristes et beaux souvenirs.

<sup>2</sup> Parmi ces souvenirs, il m'apprit que la dette de Vilar pour l'exercice à Chaillot de 1963 ne fut effacée, malgré les difficultés financières d'Andrée Vilar, par aucun gouvernement, pas même François Mitterrand ni le ministre Jack Lang.

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> Lettre n° 293, 29 janvier 1966.

<sup>5</sup> Pascale Goetschel, Jean-Claude Yon, *Directeurs de théâtre, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 9.

quotidiennement. À travers elles, il comble l'absence, donne ses ordres, conseille, dresse les comptes-rendus, dénoue les conflits, réprimande ou encourage. Le soin que porte Vilar à leur rédaction témoigne aussi d'une ambition littéraire et mémorielle : il est conscient d'être lu par son destinataire comme ses services administratifs, et averti de l'archivage systématique de son courrier<sup>1</sup>. Certes, les lettres sont adressées à l'autre, ancrées dans le contexte de leur rédaction et orientées vers un but immédiat, mais elles dessinent aussi en creux l'autoportrait morcelé et contrôlé de celui qui les écrit.

#### a- L'EXIGENCE ET L'ENGAGEMENT

Je connais ta tâche actuelle, mais enfin il est des moments où il faut obtenir de soi et de chacun plus que le maximum habituel<sup>2</sup>.

Ce qui frappe à la lecture du corpus, c'est l'exigence de Vilar envers sa troupe et lui-même. L'engagement est aussi chose sérieuse chez ce lecteur de Malraux. Dès 1940, lorsqu'il s'apprête à former une union d'artistes avec la comédienne Catherine Leccia, il formule déjà une attente qu'il ne cessera de renouveler auprès des membres du TNP :

Je suis très exigeant [quant au travail poursuivi en commun]. Je désire que l'un et l'autre nous nous engagions dans la plus grande sincérité à respecter cette condition. Je m'engage à la respecter. Je désire de toi à ce sujet une réponse le plus tôt possible. La moindre hésitation que laisserait soupçonner ta réponse serait un motif pour moi de reconsidérer cette décision que nous avons prise, il y a deux mois, de nous lier par le mariage. [...] Nous ne pourrions pas travailler avec efficacité sans cela<sup>3</sup>.

L'engagement implique une continuité entre le discours et l'action, l'éthique et la pratique. C'est cette discordance que Vilar reprochera à Barrault – non son travail artistique – lorsqu'il réagit à son billet, au lendemain de l'inauguration en grande pompe de l'Odéon-Théâtre de France : « Pourquoi écrire que nous travaillons dans le même sens ? Eh, non. Il vaut mieux que l'un des deux le dise : nous n'avons pas le même but<sup>4</sup>. » Son intransigeance quant à la justesse de l'action et la sincérité du discours s'adresse à tous, même à son ami Gérard Philipe. Après trois années consacrées au cinéma et aux projets hors de la troupe, le comédien rejoint le TNP, reprend son rôle du *Cid* et remonte *Lorenzaccio*, à trois semaines du festival. L'équipe a changé pendant son absence : de nouveaux membres, des départs et beaucoup de fatigue. Dans

---

<sup>1</sup> Il écrit ainsi à l'architecte Georges Amoyel, pour s'excuser de l'envoi tardif d'une lettre depuis Sète, son lieu de vie et de repos : « je n'ai pas ici de dactylo, il m'a fallu recopier pour moi cette lettre. » (lettre n° 78, 10 août 1951)

<sup>2</sup> Lettre n° 40, 17 août 1947.

<sup>3</sup> Lettre n° 3, 4 juillet 1940.

<sup>4</sup> Lettre n° 243, 26 octobre 1959.

une lettre à la fois touchante et dure à Gérard Philipe, Vilar se fait l'interprète de « ce groupe humain<sup>1</sup> », à l'intérieur duquel il se dit vivre « à la fois comme acteur agi et comme dirigeant<sup>2</sup> ». Il accompagne le retour du comédien prodigue de trois injonctions – bien qu'il emploie les verbes « te conseiller<sup>3</sup> » et « te proposer<sup>4</sup> » – commençant chacune par l'impératif :

- n'exige pas d'un groupe [...] en cette fin de saison plus que ses moyens ne peuvent donner en ce dernier mois de travail,
- n'exige pas des nouveaux [...] un « style » de travail et surtout de jeu qui n'est pas, peut-être, encore le leur. [...]
- exige de toi, impose-toi, une discipline inévitable en ce qui concerne l'arrivée aux répétitions. Je parle de l'arrivée à l'heure. Et pour les représentations, bien à l'avance. Le TNP a depuis trois ans au moins une bonne et saine tradition : « commencer à l'heure<sup>5</sup> ».

L'exigence disciplinaire rejaillit dans chacune des lettres du directeur, où l'éloge comme le reproche sont formulés avec rigueur. La sincérité, qui fonde le rapport au personnage et le travail scénique de la troupe, ne relève pas seulement des règles de l'art théâtral : elle fonde une éthique. À l'enthousiasme probable du jeune comédien, répond ainsi la mise en garde du directeur qui connaît ses troupes et sait ce que diriger veut dire :

Il serait cruel et injuste qu'ils soient malmenés, incompris dans leur dévouement, par celui qui les régit et qui fut d'autre part absent pendant trois ans. (Et qu'ils aiment bien aussi.) Tu es suffisamment expérimenté désormais pour comprendre cette équation psychologique. Un dernier mot. Concernant ton ami et le responsable du TNP. Tu oublies trop que j'ai toujours fait l'effort (et réussi finalement) de mettre de l'ordre dans cette vie à multiples et quotidiennes décisions qu'est la mienne. Mais souvent, au cours de ces derniers mois, à l'heure où j'étais dispos et prêt à prendre avec toi les décisions concernant Lorenzo, tu n'étais pas là<sup>6</sup>.

Il lui reproche alors de ne pas l'avoir prévenu et d'avoir imposé son rythme personnel à celui, collectif, de la troupe par son retour tardif. Dans un autre domaine que celui, politique, des lettres étudiées précédemment, il est toujours question de la tension entre liberté individuelle et travail collectif : « Le jour où le directeur d'un théâtre est esclave permanent de son théâtre, la scène de ce théâtre est en ordre, certes, mais elle sent le "rance". »

Cette discipline, qui garantit l'équilibre plus que la confrontation, Vilar la décrit régulièrement dans ses notes de service destinées aux comédiens, régisseurs et administratifs qu'il placarde dans les coursives et les loges. Il la décrit également dans ses lettres, comme celle adressée à Christiane Minazzoli. Méditation sur la direction, la gloire et les règles du jeu, il livre à la comédienne, qu'il côtoie depuis plus de dix ans, ses états d'âme et dresse son autoportrait

---

<sup>1</sup> Lettre n° 209, 25 juin 1958.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> *Id.*

– avec une certaine complaisance. Est-ce la raison pour laquelle la lettre ne fut pas terminée ni transmise ? Quoi qu’il en soit, on y observe la récurrence de ses attentes envers les autres : « Et ce dont il faut te louer, c’est [...] d’avoir conservé de la danse les bonnes disciplines : régularité quotidienne des heures de travail ; oubli des lassitudes [...] ; oubli des échecs ; oubli des amours-propres blessés<sup>1</sup>. » L’exigence et l’engagement chez Vilar consistent à se départir de ce qui nuit à la troupe : elles ne relèvent pas de l’ajout ni de la surenchère, mais de la soustraction, de l’abnégation et de l’austérité. L’éthique et l’esthétique théâtrales convergent sur ce point : établissement d’un rapport intime au personnage, mise en scène épurée, relations sincères et dévouées, sans aveuglement ni complaisance au sein de la troupe et travail de la rigueur et de la justesse du langage épistolaire vont dans le même sens.

Ce sens, c’est aussi celui, rectiligne, de la fidélité, qu’il rappelle parfois à Gérard Philipe. En 1954, il lui reproche de manœuvrer pour imposer Dominique Blanchar, qui ne fait pas partie du TNP, dans le rôle de la Reine de *Ruy Blas*. Après lui avoir rappelé toutes les œuvres montées avec la troupe, il lui livre un secret qui sonne comme un avertissement :

Il y a dix ans, j’ai joué ma partie avec des presque inconnus. C’est avec eux que je compris – même quand ils me quittaient – les secrets de la représentation théâtrale. En voici un [...]. Et si tu réfléchis à ton attitude vis-à-vis du TNP et de moi depuis plus de deux ans, tu ne me contrediras pas. Voici donc, ce petit secret tout clair à présent pour moi [...] : la fidélité du patron vis-à-vis de ceux qui [...] ont fait la chose et les choses avec lui<sup>2</sup>.

Il ne s’agit pas de vérifier s’il existe une parfaite adéquation entre ce qui est affirmé et ce qui est pratiqué. Après tout, ces lettres ne livrent que la vision de Vilar, parfois nuancée ou remise en question par celle des membres de la troupe. Néanmoins, la récurrence à travers le temps de l’expression de ces valeurs et de ces exigences formulées dit quelque chose de l’image qu’il souhaite laisser. La lettre n’est pas seulement le reflet d’une institution ou d’un travail commun, elle contient aussi l’idée d’un engagement tendu vers la perfection éthique.

#### b- L’EXERCICE D’UNE AUTORITE OBLIQUE

Te reposes-tu ? Ne fais-tu pas trop de choses ? Figaro ne devrait faire que Figaro<sup>3</sup>.

La mission publique de son théâtre ne soustrait pas Vilar à la logique de rentabilité. La troupe permanente compte à ses débuts une vingtaine de comédiens, tous très jeunes : Monique Chaumette, à vingt-sept ans, en est la doyenne en 1954. Peu nombreux, sans doublures, soumis

---

<sup>1</sup> Lettre n° 278, non datée.

<sup>2</sup> Lettre n° 138, janvier 1954.

<sup>3</sup> Lettre n° 187, janvier 1957.

au système d’alternance, de tournées et de créations nombreuses, les personnels artistiques, les techniques et administratifs font face à la fatigue, au risque de blessure et de surmenage. Être attentif à la santé des autres relève des prérogatives du directeur, qui incite par exemple au dépistage dans un théâtre où les loges et les couloirs sont poussiéreux et amiantés :

Je me permets, comme chaque année, cette note individuelle pour vous rappeler la séance systématique de radiographie du mardi 25 novembre. Pour vous dire aussi que cette séance permet, chaque année, dans notre Maison, le dépistage de deux ou trois anomalies pulmonaires, qui peuvent ainsi être traitées à temps<sup>1</sup>.

Le rejet de Gérard Philipe montre que cette attention peut être vécue comme une intrusion : « Je ne me rends pas à ces diverses séances, ne désirant pas faire connaître l’état de ma santé. Je m’en occupe, cependant<sup>2</sup>. » Dans ses lettres aux comédiens, Vilar joue parfois de l’ambiguïté de son statut – consciemment ou non, là n’est pas la question – pour exercer son autorité de manière oblique. Suivant l’effet recherché, il met tour à tour en avant l’affection, la prévention ou l’injonction. S’adressant à Geneviève Page, il saute d’un rôle à l’autre avec un humour très sérieux par ailleurs. Proche du terme, elle ne joue plus, mais il prépare la saison suivante. Le début de sa lettre témoigne de son amitié et de sa compréhension avant d’en appeler habilement à celle de la comédienne :

À force d’être père, [...] un homme enfin comprend ce que peut être une future maman. [...] Je t’envoie ce mot par amitié. Je ne voudrais pas que tu penses que j’ai oublié notre Marianne et notre Comtesse. Et, plus encore, je pense tous les jours à toutes ces femmes qu’un jour prochain tu feras vivre pour nous [...]. J’ourdis des projets pour toi. Mais tous dépendent de ta délivrance et de ta décision. Un autoritaire dirait en bref certes mais en clair : « À partir de quelle date, grenadier, l’armée peut-elle compter sur votre présence<sup>3</sup> ? »

De la paternité à l’armée, de l’adhésion au masque citationnel, Vilar multiplie les rôles qu’il ajoute à celui de directeur de théâtre. La prétérition, autre caractéristique de l’exercice oblique de l’autorité, s’observe dans plusieurs lettres, dont une à Daniel Sorano à propos de sa voix fatiguée, la veille, pour interpréter Figaro :

D’où vient ce mal ? T’es-tu interrogé ? Permets-moi de te poser ces questions en aîné. Et je fais abstraction de la tenue de tous les spectacles du TNP, responsable que je suis. Six années d’effort, artistique, culturel, populaire, ne peuvent buter sur la déficience vocale d’un interprète<sup>4</sup>.

La rigueur du metteur en scène est à la hauteur des enjeux de son théâtre. La recherche permanente de la justesse de l’interprétation scénique s’observe aussi dans l’écriture épistolaire et l’adresse à l’autre. Il s’agit de dire ce qui doit l’être de façon claire et juste :

---

<sup>1</sup> Lettre n° 218, 12 novembre 1958.

<sup>2</sup> Lettre n° 220, 8 décembre 1958.

<sup>3</sup> Lettre n° 250, 4 juillet 1960.

<sup>4</sup> Lettre n° 187, *loc. cit.*

Tu as toujours trop pris le théâtre au sérieux pour ne pas t'étonner qu'un ami le considère aussi comme une chose quotidiennement sérieuse. L'amour-propre ne joue pas à ce sujet, sinon de délicatesses en délicatesses, à l'égard l'un de l'autre, nous en arriverions à une compagnie de gens courtois, mais à des spectacles mal tenus par les principaux interprètes<sup>1</sup>.

Il sait se montrer sévère. En témoignent ces mots à Gérard Philipe, après une réunion syndicale improvisée sans autorisation au sein du TNP : « Je pense te parler désormais aussi fermement, jusqu'au moment où que tu comprendras bien quelle sorte de fidélité me lie à toi, mais quel genre d'insolence m'en sépare<sup>2</sup>. » Pour Vilar, reprendre, réprimander ou interroger ne relèvent pas d'un excès d'autorité mais d'une discipline, celle du « service public » qui doit rendre compte de son action devant les spectateurs-citoyens et leur présenter un travail digne. Toute entorse à la qualité du spectacle ou aux règles de vie de troupe est vécue comme un manquement à ces obligations dans la mesure où le théâtre se donne à lire comme une institution morale. Cette conception civique, qu'il revendique comme héritage de l'Antiquité grecque et qu'analyse Laurent Fleury<sup>3</sup>, provient du sens de la notion de « service » qui se développe au XIX<sup>e</sup> siècle pour désigner un organisme chargé d'une fonction administrative. Le « service public » renvoie alors aux institutions administratives et aux missions d'intérêt général par opposition aux activités d'entreprises du secteur privé dont le but est lucratif et les missions particulières. De ce point de vue, Vilar se vit comme le serviteur de trois maîtres : l'auteur, le public et l'État. C'est ce qu'il montre dans un texte à valeur de manifeste :

Je suis venu au théâtre pour tenter de lui rendre, en dépit des techniques modernes, son aridité, sa sécheresse, [...] son efficacité. Cela n'est pas seulement un style. C'est une morale. [...] Ce n'est pas « l'art » que je vise, c'est le public prolétaire. Pour moi, faire du théâtre, c'est mettre au service du plus grand nombre [...] le pain et le sel de la connaissance<sup>4</sup>.

Jean Rouvet, l'administrateur, vit lui aussi son engagement sur le mode du dévouement. Dans ce comportement excessif, Vilar observe les risques d'un sentiment d'obligation vécu comme un sacerdoce :

Je ne suis pas d'accord à ce que vous repreniez le travail lundi. Et pourtant, je sais que vous le ferez. Je n'ai pas l'habitude d'être obéi à ce sujet par vous. Tout au moins, j'aimerais que vous n'oubliez pas que mon désaccord est formel. [...] Certes, la nonchalance n'est pas une règle de vie. Ni l'oisiveté. Mais le goût violent de travailler quinze heures par jour, c'est un crime<sup>5</sup>.

Cette lettre diffère des précédentes par les informations qu'elle apporte sur la vie du TNP, sur les relations entre le directeur et l'administrateur, et par sa manière d'exprimer une autorité

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> Lettre n° 223, 6 janvier 1959.

<sup>3</sup> Laurent Fleury, *Le TNP de Jean Vilar, op. cit.*, p. 106-110.

<sup>4</sup> « Mémoire », Jean Vilar, *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 251.

<sup>5</sup> Lettre n° 153, 18 décembre 1954.

frontale, certes, mais détournée par l'humour après la dureté – Vilar mettant tout en œuvre pour tenter de se faire obéir :

Travaillons comme des Anglais en fumant des pipes et non pas comme ces Yankees [...]. Tout mon passé de jeune méditerranéen travailleur, pauvre pourtant, inquiet pourtant, mais dévoué, s'insurge contre cela. [...] Je vous jure que les Grecs [...] vous auraient aimé, adoré, conseillé, certes. Mais le chœur antique vous aurait dit : « Il est fou celui qui fait trop de choses dans la vie<sup>1</sup> ».

Ces mots auraient pu s'adresser aussi à Daniel Sorano, bourreau de travail et mort trop jeune, mais ce sont ceux de l'affection que Vilar employa pour l'encourager à mettre en scène une nouvelle pièce :

Quoi qu'il arrive entre nous – et la vie est parfois plus sottise que les hommes – tu es de ceux dont le petit directeur [...] que je suis se souviendra toujours [...], et j'aurai la satisfaction d'avoir fait une bonne tâche dans ma vie, parce qu'un jour, [...] tu as préféré entrer chez moi plutôt qu'ailleurs.

L'autorité n'est pas seulement coercitive, elle peut être incitative. C'est en tout cas ce qu'espère Vilar, écrivant au scénographe Camille Demangeat qui vient de lui remettre sa démission. Il commence sa lettre comme s'il n'allait pas la poursuivre : « Il y a eu désormais, entre toi et moi et nous tous, trop de choses pour que je tente de te faire revenir sur cette décision, d'ordre strictement personnel, dis-tu<sup>2</sup>. » Mais l'acceptation de façade cède vite au rappel des enjeux esthétiques et moraux du théâtre :

Cependant, es-tu certain que les vrais problèmes, les seuls du théâtre contemporain (et de l'avenir) soient ailleurs posés ? Et posés dans leurs exigences totales, cruelles, absorbantes ? [...] Toutes ces choses, et d'autres qui allaient nécessairement venir, crois-tu qu'ailleurs ces choses soient posées ? [...] Nous avons, hier encore, travaillé vite. D'autres, et de plus grands, l'ont fait avant nous. Relis, je te prie, *L'Impromptu de Versailles*. [...] Où que tu sois, quoique je fasse, n'oublie pas que la meilleure façon de donner un peu de reflet à notre métier était dans la confrontation, fût-elle rapide ou confuse, de nos recherches à tous deux<sup>3</sup>.

Qu'elles s'adressent aux comédiens, aux régisseurs ou aux administratifs, les lettres du directeur reflètent la confusion des sentiments qui peut régner au sein d'une troupe et la pluralité des postures morales face à soi-même, aux autres ou à la société. Vilar glisse ainsi subtilement du supérieur à l'égal et inversement suivant ses intentions.

#### c- LE TRAVAIL ET L'AMITIE : LA JUSTE DISTANCE

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> Lettre n° 143, 2 mars 1954.

<sup>3</sup> *Id.*

Cette affection, que je sens autour de moi depuis dix-huit mois, tu as cru souvent que je n’y prenais pas garde. [...] Il faut céder parfois au cœur mais loin des hommes que l’on dirige, et qui vous croiraient faible. J’allais penser à vous loin de vous. Je t’aime bien, Gérard. Et je sais que tu m’aimes bien. La tâche continue et elle continuera après nous tous<sup>1</sup>.

Lorsque Vilar écrit ces lignes, il vient de découvrir un gros œuf de Pâques aux couleurs du TNP sur son bureau. À l’intérieur se trouvent, comme autant de témoignages d’affection et de fidélité, les contrats de renouvellement signés par les membres de la troupe. Maria Casarès, observatrice lucide, ne contredit pas l’esprit de cette réponse émue autant que réservée : « Les rapports qu’il entretient [à Chaillot] sont faits d’une certaine distance, d’une tendresse retenue et de beaucoup de pudeur, tissés sans doute dans la trame même d’un singulier orgueil<sup>2</sup>. » En l’absence de traces d’échanges oraux, les lettres sont une source précieuse<sup>3</sup> pour approcher une « atmosphère » de travail et de vie au théâtre.

Les correspondances suivies les plus développées sont celles qu’entretient Vilar avec Maria Casarès et Gérard Philipe<sup>4</sup>. On observe que dès la première lettre échangée – et conservée – avec le comédien, le ton est celui de la camaraderie. Les deux hommes se tutoient et s’autorisent des surnoms affectueux : « Mon cher Jean, salut<sup>5</sup> ! », « Ne t’inquiète pas, brave garçon<sup>6</sup> », « Avoue donc, fiston, que tu es bien dirigé et bien administré et que les secrets sont bien tenus<sup>7</sup>. » Vilar ne vouvoie Gérard Philipe qu’à deux reprises : la première fois, il imite le style administratif du nouveau directeur qu’il est<sup>8</sup> – la parodie soulignant la complicité –, la seconde, il s’adresse en tant que directeur à son comédien, président du Syndicat français des acteurs, pour le rappeler à l’ordre : « Monsieur le Président, puis-je vous demander et vous prier de ne point faire de réunion syndicale dans un théâtre et à l’entracte d’une œuvre dont vous avez la responsabilité scénique par ailleurs<sup>9</sup> ? »

Le tutoiement de Vilar envers Maria Casarès ne s’impose pas immédiatement. La première lettre du directeur consultable dans les archives date de 1953, mais ils avaient déjà joué ensemble deux ans auparavant dans la pièce de Sartre, *Le Diable et le bon Dieu* : « Vous pouvez m’aider en me permettant d’annoncer qu’au cours de la saison 1953-1954, vous interpréterez

---

<sup>1</sup> Lettre n° 123, lundi de Pâques 1953.

<sup>2</sup> Maria Casarès, « L’orgueil de Jean Vilar », art. cit.

<sup>3</sup> Elles n’en constituent cependant pas l’unique source : les contrats de travail, les dossiers de litiges, les notes de services et les documents syndicaux les complètent.

<sup>4</sup> Cette sous-partie reprend et modifie une partie de la communication : « Le travail et l’amitié dans les échanges épistolaires de Gérard Philipe, Jean Vilar et Maria Casarès », Journée d’études « Maria Casarès aujourd’hui : entre littérature et film, Université Rennes 2, le 9 décembre 2022.

<sup>5</sup> Lettre n° 77, 5 août 1951.

<sup>6</sup> Lettre n° 80, 11 août 1951.

<sup>7</sup> Lettre n° 144, 25 mars 1954.

<sup>8</sup> Lettre n° 85, *loc. cit.*

<sup>9</sup> Lettre n° 223, *loc. cit.*

chez nous ce magnifique personnage de Chimène<sup>1</sup>. » La deuxième lettre fait suite au festival d'Avignon au cours duquel les deux comédiens ont incarné le couple Macbeth :

Vous dire qu'avoir joué avec vous, et vous avoir vu jouer et travailler et vivre parmi nous, a été une bonne joie pour moi serait une redite. Mais, Maria, quoi qu'il advienne à présent, cela a été fait. Vous savez que je n'ai aucun projet précis vous concernant, car, à la vérité, je les ai tous<sup>2</sup>.

Un an plus tard, il la tutoie, ce que ne fera jamais la comédienne – à l'écrit, du moins :

Je sais bien que tout cela est déprimant pour toi : le jeu, le soir, et, parfois, l'après-midi, le texte à apprendre aux heures où le corps aurait droit au repos, la répétition, une distribution que nous craignons, et, pour toi, comme pour nous, ton premier Marivaux<sup>3</sup>.

Il va jusqu'à signer son billet : « Ton Vilar ». Le ton badin employé avec Maria Casarès n'apparaît pas dans le fonds Jean Vilar, qui n'a pas conservé de doubles de ces billets rédigés par le directeur, mais dans le fonds Maria Casarès du département des Arts du spectacle de la BnF<sup>4</sup>. Celle-ci contient trente-neuf cartes-messages manuscrites de Vilar relevant de la pratique du billet et de la lettre familière. Le ton y est plus amical, il repose sur une poétique de l'allusion et une esthétique de la *negligentia diligens*. Vilar et Casarès échangent sur de petites cartes de visite avec complicité. Il s'adresse « à Titania, dont les colères sont si douces, à Maria<sup>5</sup> » et signe « Le très têtu, le très jaloux, Oberon<sup>6</sup>. » En 1962, il adresse ses vœux « à la Lady, à Lala, au petit garçon du Triomphe, à notre Phèdre, à Anna Petrovna, à Titania, à Camila Perichole, à Maria<sup>7</sup> ». Le contraste avec les lettres officielles est frappant : l'adresse aux rôles réactive une complicité de scène pour l'établir, ou la maintenir, dans la sphère sociale. Le plaisir d'accumuler les noms des grands personnages joués sur un même billet crée un hommage à l'actrice.

Ces indices de complicité, d'affection et de considération professionnelle se prolongent dans un échange qu'il entame avec l'actrice autour de la question du jeu, conservé cette fois-ci dans le fonds Jean Vilar. Il lui pose des questions, elle y répond à même la feuille. Là où le premier s'aventure sur le terrain de l'intime, la seconde le renvoie au domaine professionnel<sup>8</sup>.

7- La comédienne est une femme. Il est certain, n'est-ce pas, que la femme a, de par les fonctions de son corps, le sentiment de la maternité. As-tu le souvenir de l'avoir transposé, toi qui n'as pas d'enfant, ce sentiment-là, dans ton métier ou dans tes rôles<sup>9</sup> ?

---

<sup>1</sup> Lettre n° 125, non datée.

<sup>2</sup> Lettre n° 147, non datée.

<sup>3</sup> Lettre n° 172, non datée.

<sup>4</sup> Collection Maria Casarès, BnF Arts du Spectacle, 4COL75.

<sup>5</sup> Lettre n° 245, 15 novembre 1959.

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> Billet rédigé sur une carte de vœux du TNP. Collection Maria Casarès, *loc. cit.*

<sup>8</sup> Lettre n° 189, non datée. La réponse de Maria Casarès est développée dans une lettre à part, n° 190, le 9 février 1957.

<sup>9</sup> Lettre n° 189, *ibid.*

Ce dernier point est resté sans réponse. Maria Casarès adresse à son tour trois questions au directeur et désamorce toute confusion entre l'homme de théâtre et l'homme civil, entre l'égal et le supérieur :

Pourrions-nous parler de la part de trahison apportée par un interprète à l'œuvre ? Où doit s'arrêter la fidélité du comédien ? Où doit commencer la création personnelle et jusqu'où peut-on aller dans l'inspiration pour ne pas trahir l'œuvre<sup>1</sup> ?

Avec Gérard Philipe, la camaraderie se mêle au travail ; avec Maria Casarès, c'est plutôt le badinage. Dans une vie de troupe, qui repose sur de longues tournées à l'international et des journées de travail intense, les rapports de scène, de direction et d'amitié peuvent parfois se mélanger.

L'écriture de Gérard Philipe répond à une urgence ou une situation précise : il rédige au stylo bille, d'une graphie étroite et penchée, généralement sur le papier de correspondance fourni par l'hôtel ou le lieu où il se trouve : c'est une écriture factuelle et située. Pas d'introspection, d'autoportrait ni de rêveries dans sa correspondance professionnelle. Maria Casarès se livre en revanche davantage et certaines lettres se rapprochent de la pratique du journal. Elle a pour habitude, ce que montre Anne Plantagenet<sup>2</sup>, de commencer à écrire le soir et de corriger ou prolonger son texte le lendemain matin. On observe cette pratique dans une lettre à Vilar, dont la rédaction s'étend sur quatre jours<sup>3</sup>. Elle rédige à l'encre noire, sur des feuilles blanches ou des cartes de correspondance qui s'ajoutent les unes aux autres au fil de l'écriture. Les phrases, gonflées d'accumulations successives, épousent le fil de ses pensées – toujours maîtrisé.

L'amitié qui s'exprime dans ces échanges ne se limitent pas à ces deux comédiens, mais elle témoigne d'un nuancier de sentiments. Cependant, quel que soit le registre employé, Vilar rédige avec la même rigueur et porte le même soin à l'écriture, témoignage de l'importance qu'il lui accorde ou de la conscience de la longévité de l'écrit.

### 3) *La représentation de soi : signature et autoportraits*

À propos de son collaborateur et ami, Léon Gischia affirme que « le rôle le plus réussi de Vilar, qui était un grand comédien, c'est Vilar<sup>4</sup> » et qu'il est persuadé « qu'il s'est forgé son personnage en toute sincérité<sup>5</sup> ». La correspondance constitue un lieu privilégié de la mise en

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> Anne Plantagenet, *L'Unique Maria Casarès*, Paris, Stock, collection « J'ai lu », 2021, p. 14.

<sup>3</sup> Lettre n° 197, 6-9 juillet 1957.

<sup>4</sup> Jacques Téphany (dir.), *Les Cahiers de l'herne – Jean Vilar*, op. cit., p. 39.

<sup>5</sup> *Id.*

œuvre de ce paradoxe du rôle sincère à travers l'autoportrait qu'elle dessine en pointillés, de l'admirateur au responsable, de l'ami à l'aîné, du patron au comédien.

Brève et laconique, la signature est la version la plus condensée des formes prises par celui-ci. La plupart des lettres présentent un usage canonique, avec la mention de son nom seul ou ses initiales. L'ajout d'une épithète peut s'inscrire dans une démarche polémique (« Jean Vilar, petit-bourgeois<sup>1</sup> »), affective ou ambiguë (« Ton Jean<sup>2</sup> » à Gérard Philipe, « Ton bourreau, ton insupportable complice<sup>3</sup> » à Maria Casarès). Certaines lettres sévères adressées aux comédiens se terminent souvent par l'expression « *Tibi* », comme pour adoucir le ton général avant de se séparer. Après avoir repris Daniel Sorano pour sa voix éreintée, il conclut ainsi : « Figaro ne devrait faire que Figaro. *Tibi*, Jean Vilar<sup>4</sup> ». À Gérard Philipe, qu'il blâme pour une réunion syndicale au TNP, il signe « *Tibi*, le Suresnois<sup>5</sup> » afin de rappeler, malgré sa rudesse, une complicité originelle, puisque c'est à Suresnes que le TNP fit ses premières représentations. À l'inverse, il clôt une lettre officielle dans laquelle il vouvoie son ami, jouant avec son nouveau rôle de directeur, par un trait de camaraderie : « À vous, chère Artemona. Le sbire de *La Calandria*<sup>6</sup> » (Gérard Philipe ayant interprété le personnage de la courtisane Artemone et Vilar, un sbire, dans la pièce du cardinal Dovizi da Bibbiena). Enfin, « Ton Vilar » est réservé dans deux lettres<sup>7</sup> au comédien et à Maria Casarès. En dehors de ces exceptions, la signature reste identique dans les lettres aux personnalités littéraires, politiques ou artistiques.

L'usage professionnel de la correspondance limite la présence d'autoportraits et rejoint une caractéristique du journal « Mémento » que nous étudions au chapitre suivant : la présence discrète de soi dans les écrits factuels. Vilar se laisse rarement aller à la description de lui-même ou de son état, ou bien il adopte une distance ironique ou rêveuse, comme s'il s'agissait de conjurer toute suspicion de narcissisme complaisant. En 1955, Daniel Sorano met en scène *L'Étourdi* de Molière et interprète Mascarille. Vilar, admiratif, lui écrit pour louer son jeu et lui proposer de continuer à créer :

Pardonne-moi tout d'abord de t'écrire sur ce formulaire administratif mais je n'ai, ce matin, pas autre chose sous la main. Je t'écris, de mon lit, parfaitement reposé, le soleil entre dans la chambre, on entend « Marseille » et tout cela double pour moi le succès de ton *Étourdi*. [...] Tu es un très grand valet, un Grand Valet. [...] C'est par le magnifique emploi qui est le tien (le grand valet de

---

<sup>1</sup> Lettre n° 169, *loc. cit.*

<sup>2</sup> Lettre n° 225, 11 janvier 1959.

<sup>3</sup> Lettre n° 219, 21 novembre 1958.

<sup>4</sup> Lettre n° 187, *loc. cit.*

<sup>5</sup> Lettre n° 223, *loc. cit.*

<sup>6</sup> Lettre n° 85, 1<sup>er</sup> septembre 1951.

<sup>7</sup> Lettres n° 123 et 172.

la comédie, n'est-ce pas comme le prince du peuple ?), c'est par cet universel personnage que tu retrouveras aux heures difficiles le plaisir de vivre<sup>1</sup>.

L'éloge cède à la rêverie et à l'autoportrait concis :

Tu es de ceux dont le petit directeur (ah, quelle charge pour un timide et un maigre) que je suis se souviendra toujours. À Sète, sur la colline, à soixante-dix ans, je me dirai avec cet implacable égoïsme des anciens chefs de troupe : « mon Sorano... mon La Flèche... mon Sganarelle ». Et j'aurai la satisfaction d'avoir fait une bonne tâche dans ma vie, parce qu'un jour, il y a aujourd'hui trois ans environ, tu as préféré entrer chez moi plutôt qu'ailleurs. [...] Les camarades oublient trop souvent que je suis un comédien d'abord [...], que je suis resté et que tout est dirigé par moi comme par un comédien<sup>2</sup>.

Conscient de son épanchement, il en souligne l'inconvenance pour s'en excuser : « Je m'aperçois, à me relire, que je me suis laissé aller et qu'au lieu de te parler de ton *Étourdi*, j'ai battu la campagne. Au lieu de te faire plaisir, je me suis laissé aller à mon plaisir<sup>3</sup>. » Cette posture épistolaire de la « causerie<sup>4</sup> » consiste en un entretien décousu ou digressif, comme la conversation qu'on aurait avec soi-même. Elle implique un contrat tacite d'expression libre et de confiance réciproque qui permet à l'intimité de se dévoiler. Il se présente comme un comédien qui se livre à un pair, avant de d'en venir à la véritable raison de la lettre et de reprendre son rôle de patron : « Ma conclusion à ton travail te fera plaisir, je pense : il faut penser tout de suite à une autre pièce mise en scène et jouée par toi<sup>5</sup>. » La signature (« *Tibi, Daniello impatore*<sup>6</sup> ») renoue avec le ton de la complicité. D'apparence rhapsodique, épousant la forme d'une causerie entre camarades comédiens, cette lettre aborde en réalité des considérations très sérieuses (celle de l'emploi, entre savoir-faire et éthique, décrivant le valet comme le « prince du peuple<sup>7</sup> » et l'éloge du travail acharné, plus que du talent) et poursuit un objectif clair : persuader Daniel Sorano de mettre en scène une nouvelle pièce au TNP rapidement dans des conditions de rémunération à définir : « Je vais étudier si nous pouvons – et je le souhaiterai pour toi – maintenir à 3% le pourcentage de la mise en scène. Tu sais que ce chiffre est important<sup>8</sup>. » L'autoportrait, dans les lettres professionnelles, aussi affectives soient-elles, s'intègre également à une stratégie argumentative. C'est aussi le cas auprès de Malraux, qu'il veut convaincre de ses capacités à gérer deux salles : Chaillot et Récamier. Dans un autre registre, Vilar se montre volontairement désinvolte, imitant un ton censé conforter l'image de

---

<sup>1</sup> Lettre n° 166, 6 juillet 1955.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> Brigitte Diaz, *L'Épistolaire ou la pensée nomade*, op. cit., p. 164.

<sup>5</sup> Lettre n° 166, loc. cit.

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> *Id.*

<sup>8</sup> *Id.*

l'homme robuste : « André Malraux, voyons, le bonhomme est solide, non ? [...] Mon théâtre – qui est le vôtre désormais – est resté et reste sûr. Solide<sup>1</sup>. » Enfin, un brouillon de lettre laissée adressée à Christiane Minazzoli expose, elle aussi, une image de soi en patron, non plus pour encourager à la création ou garantir la viabilité d'un théâtre, mais justifier obliquement un comportement singulier :

Un patron est une chose bien étrange, du moins au théâtre. Il requiert de chacun, et à tous coups, l'affection et cependant, autocrate de formation sinon de naissance, il joue (mais s'en aperçoit-il ?) avec les heurs et malheurs de tous, chavire leur emploi du temps donc leurs occupations familières, entre et sort dans le champ clos de leurs pensées et, sans avertissement, se met à table, cause, bavarde, le plus souvent monologue et puis, hop, file. File sans saluer<sup>2</sup>.

Quel que soit le but poursuivi, l'autoportrait épistolaire représente moins Vilar à instant donné que sa perception de lui-même en directeur, en comédien ou en spectateur. La fonction, plus que la personne, est décrite et mise en avant.

---

<sup>1</sup> Lettre n° 226, 8 avril 1959.

<sup>2</sup> Lettre n° 278, non datée.

La correspondance littéraire de Vilar témoigne d'une pratique artistique et administrative importantes en accompagnant chaque période de sa carrière théâtrale et chacune de ses créations. La direction et la gestion de la vie quotidienne d'une institution et d'une troupe s'y mêlent à la réflexion, la rêverie et l'expression pudique des sentiments. Dialogue incessant entre la liberté de création et le pouvoir public, les lettres servent d'instruments de combat et de défense des institutions qu'il dirige et des valeurs qu'il sert. On y entend un ton et un style propres, nourris des rôles qu'il interprète et de ses nombreuses lectures. Au-delà de leur utilité, les lettres prolongent son action et construisent une scène supplémentaire où s'exprime sa vision du théâtre et de la société.

Ainsi, cet art de forger son personnage, Vilar l'exerce avec bonheur dans ses pièces comme dans les écritures de soi. Observateur attentif, il change sans cesse de point de vue – coulisses, scène, salle, bureaux et tour de régie – pour comprendre « avec la peau<sup>1</sup> » et livrer, peut-être sans s'en rendre compte, ses plus beaux conseils aux comédiens, après avoir tourné sept fois sa plume dans l'encrier pour trouver ce que Jean Paulhan appelait « le mot qui tombe juste<sup>2</sup> ».

---

<sup>1</sup> À propos du tournage des *Portes de la nuit* de Marcel Carné, Vilar écrit : « Ce qu'il faut trouver, ce à quoi il faut se fiancer au plus vite, c'est ce monde sensible, obscur, physique des choses et des êtres. Il faut comprendre d'abord avec sa peau. » dans Jean Vilar, *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 35.

<sup>2</sup> Lettre n° 7, 3 février 1943.

## Chapitre 4. L'écriture stratifiée du journal, du *memento* au *memini*

Je joue tous les soirs. Soit le rôle de Don Juan, soit le cardinal Cibo dans *Lorenzaccio*, soit le rôle de Richard II. Ai-je vraiment une vie personnelle ? Où se trouve Vilar ? Quand je suis contraint de me regarder dans mon miroir d'acteur placé sur la table de ma loge, je n'ai ni le goût ni le temps de me regarder : je me maquille aussitôt<sup>1</sup>.

Faire de l'écriture du « Mémento<sup>2</sup> » l'éponge qui ôterait le fard du comédien et révélerait son visage authentique est une métaphore tentante, mais trompeuse. Y voir un miroir – qu'il soit « d'encre<sup>3</sup> » ou « d'acteur » – n'éclaire pas davantage une pratique diaristique fondée sur la variabilité temporelle, générique et thématique : Vilar se relit, se corrige et réécrit sans cesse les entrées de ce qu'il nomme tour à tour un « cahier-mémento<sup>4</sup> », un « journal<sup>5</sup> », un « mémento<sup>6</sup> » ou un « mémoire<sup>7</sup> », au sein duquel il explore un rapport à soi – en tant qu'homme, comédien, metteur en scène ou directeur – et au monde.

Ce rapport repose sur la découverte et l'expérience quotidienne de la non transparence de soi à soi. Le « Mémento » n'est donc ni miroir, ni fard, ni éponge – ou bien un peu de tout cela à la fois. Si l'on devait le situer métaphoriquement, ce serait dans le regard que Vilar porte sur son reflet dans les coulisses, cet espace transitionnel entre le jeu et la vie. Agnès Varda a saisi ce moment quand elle le photographie<sup>8</sup> en train de regarder un cadre – très probablement un miroir – qu'il tient fermement entre ses deux mains, démaquillé mais encore en costume, mi-personnage, mi-lui-même. Ce qu'elle immortalise, ce que l'écriture diaristique fixe à un moment donné, ce n'est pas l'homme mais un rapport à lui-même, à la fois sincère et construit (on ne sait pas si Vilar pose ou si l'objectif le saisit sur le vif) et qu'il accepte de partager (avec Agnès Varda comme les lecteurs du *Mémento* qu'il veut publier). Le cadrage met en valeur le

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, *Mémento* du 29 novembre 1952 au 1<sup>er</sup> septembre 1955, Paris, Gallimard, 1981, p. 44.

<sup>2</sup> Nous notons « Mémento » pour désigner les carnets manuscrits (en précisant, lorsque nécessaire, « Mémento I », « Mémento II » ou « Mémento III ») et *Mémento* l'ouvrage publié en 1981, que Vilar avait presque terminé et laissé à l'état pré-éditorial au moment de sa mort.

<sup>3</sup> Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.

<sup>4</sup> « Dans ce cahier-mémento, je transcris rarement, et pour ainsi dire jamais, de telles notes. » dans Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>5</sup> « Je ne tiens pas régulièrement ce journal. », *ibid.*, p. 30.

<sup>6</sup> « Mémento de faits survenus dans l'histoire du TNP [...] », *ibid.*, p. 6.

<sup>7</sup> « [...] mémoire de suggestion, voire de conseils, de rêveries et de regrets [...] », *id.*

<sup>8</sup> Voir photographie en annexes.

comédien, au centre, et son regard perplexe, voire anxieux sur l'objet qu'il tient, dont le contenu nous échappe. Cette image manquante, ou ce reflet fuyant, symbolise la quête asymptotique d'une coïncidence de soi à soi que l'écriture diaristique recherche à travers la tenue assidue d'un journal, sans autre canevas que celui du quotidien, aussi imprévisible que répétitif, où l'insignifiant et le détail se mêlent aux questions politiques de la place du théâtre dans la société ou existentielles d'« une vie dans l'art<sup>1</sup> ».

On observe, sur cette même photographie, la présence d'autres comédiens au second plan. Dans la lettre, Vilar s'exprime seul, que le « je » employé soit celui du directeur ou du comédien. Dans le journal, l'emploi fréquent du « nous » de la troupe témoigne d'une écriture de soi imprégnée de la relation aux autres – vécue sur le mode de l'harmonie ou de la servitude suivant les moments. « Ai-je vraiment une vie personnelle<sup>2</sup> ? » Le journal n'offre pas d'antidote mais un cadre : l'écriture est un retour à la solitude, une activité souvent nocturne, silencieuse ou en musique, accompagnée d'un phonographe. C'est une discipline précieuse pour l'homme de théâtre, parce qu'elle mêle l'impératif de la régularité à la liberté de ne pas toujours s'y soumettre, et qu'elle lui permet d'être « un, personne et cent mille<sup>3</sup> » au sein d'un carnet, dont l'unité matérielle pallie l'émiettement de soi dans l'intermittence des jours, des rôles et des fonctions. Vilar a effectivement pour habitude de tenir, conjointement au « Memento », de multiples carnets<sup>4</sup> format poche, monothématiques, dont les notes et les pensées non datées<sup>5</sup> s'arrêtent à la fin d'un projet. Elles nourrissent parfois les entrées du journal, qui développent ces notations laconiques, ou servent de point de départ aux méditations de l'artiste, plume en main<sup>6</sup>. Les carnets reflètent l'éparpillement des tâches tandis que la plasticité du journal rend possible une écriture cumulative et pluri-thématique au fil des ans.

Bien que celle-ci se déploie dans trois carnets distincts, nous employons le terme « journal » au singulier pour les désigner car leur titre respectif (« Memento I », « Memento II » et « Memento III »), leur format identique et l'homogénéité des entrées suggèrent une unité. On restituera néanmoins par l'étude génétique leur épaisseur temporelle puisqu'ils se composent de plusieurs strates d'écritures qui les hybrident entre le journal privé et public, entre le carnet de bord, écrit au jour le jour, et le geste autobiographique, fondé sur la synthèse, la narration et

---

<sup>1</sup> Constantin Stanislavski, *Ma Vie dans l'art*, trad. du russe par Denise Yoccoz, Lausanne, L'Âge d'homme, 1999.

<sup>2</sup> Jean Vilar, *Memento*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>3</sup> Luigi Pirandello, *Un, personne et cent mille*, trad. de l'italien par Louise Servicen, Paris, Gallimard, 1930.

<sup>4</sup> Consultables dans le fonds Jean Vilar, Association Jean Vilar/BnF, Avignon.

<sup>5</sup> Ce qui les distingue du journal, dont la datation est considérée comme le critère principal et la « distinction essentielle et indispensable de l'écriture journalière » dans Françoise-Simonet Tenant, *Le Journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Téraèdre, 2004, p. 20.

<sup>6</sup> Nous nous inspirons du titre et de l'analyse d'Emmanuelle Tabet dans *Méditer plume en main. Journal intime et exercice spirituel*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

rétrospection. Ce métissage temporel et générique, Vilar le suggère comme pacte de lecture dans un préambule<sup>1</sup> rédigé pour la version pré-éditoriale du *Mémento* :

MÉMENTO de faits survenus dans l'histoire du TNP au cours des années 1952, 1953, 1954, 1955 – très exactement du 29 novembre 1952 au 1<sup>er</sup> septembre 1955 – et aussi bien MÉMOIRE de suggestions, voire de conseils, de rêveries et de regrets exprimés de bonne foi par le directeur d'un théâtre, toutes choses pouvant être fort utiles à celles et à ceux qui se destinent par le moyen de l'Illusion à enseigner et à divertir leurs semblables<sup>2</sup>.

Outil de travail personnel (« memento ») mis à la disposition d'autrui (« mémoire »), le journal peut aussi être lu comme un cheminement entre l'écriture factuelle et quasi immédiate des « faits survenus » et celle, rétrospective, des souvenirs à transmettre sous diverses formes (« suggestions », « conseils », « rêveries » et « regrets »). La sincérité du témoignage (« de bonne foi »), soulignée par la tournure intensive « très exactement », participe de l'élaboration d'une posture éthique : celle d'un artiste honnête aux souvenirs d'autant plus fiables qu'ils sont précis.

Le préambule conjugue donc ce qui relève du *memento* (« souviens-toi ») du journal de bord et du *memini* (« je me souviens ») de l'autobiographie. Si l'on ne considère que la version publiée, on ne sait pas de qui le « je » est la voix : est-ce le directeur accablé sous les tâches ou la figure publique, retirée de l'action, qui possède les documents nécessaires à la restitution exhaustive du passé ? L'étude génétique du « Mémento », des trois carnets manuscrits à leur publication partielle, permet ainsi d'analyser les phases successives d'écriture, de corrections et de réécriture d'un journal de travail que Vilar a pensé comme un support de sa pratique professionnelle, comme une éthique mais aussi comme le seuil d'un roman autobiographique à venir.

---

<sup>1</sup> Ce texte est difficilement datable. Sa rédaction est néanmoins postérieure à la première version manuscrite car il n'apparaît pas sur le carnet mais sur un bout de papier journal déchiré, à part, comme s'il s'agissait d'une fulgurance. Puis Vilar l'a recopié « au propre » et l'a fait dactylographier pour l'ajouter en ouverture de la version réécrite. Voir annexes.

<sup>2</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 6.

## A) Le journal-outil : écriture provisionnelle et examen de soi au travail

Si je tiens, irrégulièrement d'ailleurs, ce memento c'est parce que je n'ignore pas que la rédaction de ces lignes me contraint à la réflexion, affine la mémoire et que, telles semaines et tels mois étant révolus, ces lignes mêmes me fourniront des chiffres, des faits, des preuves<sup>1</sup>.

Vilar est entré dans l'écriture par le journal. Avec ses carnets de jeunesse et de formation, nous avons observé la mise en place de trois habitudes : la consignation des événements de sa vie, principalement liés à la question artistique au sens large, leur relecture régulière accompagnée de commentaires et l'ancrage temporel systématique de ces deux gestes. Depuis qu'il est devenu responsable de deux institutions – le TNP et le festival – dont il a conscience du caractère historique, les relectures et les corrections se chargent d'enjeux supplémentaires en ce qu'elles ne relèvent plus seulement du perfectionnement d'un style ou du métadiscours mais d'une dimension éthique : comment l'écrit privé d'une figure publique peut-il représenter autrui ? Existe-t-il une responsabilité du diariste dans la manière d'engager la mémoire d'une institution ou d'une personne ? Nous observerons la manière dont Vilar rédige son journal, à travers la description matérielle des trois manuscrits avant d'en étudier les fonctions mémorielle, réflexive et judiciaire.

### 1) *La fabrique du journal*

Les deux premiers cahiers « Mémentos », rédigés de façon continue entre le 29 novembre 1952 et le 3 août 1959, présentent une même particularité : ce sont deux cahiers de même format, type A5, épais, à couverture rigide et petits carreaux. Vilar ne matérialise pas de marge par un trait mais laisse quelques carreaux vides, à gauche. Seules les toutes premières pages, relues et plusieurs fois réécrites, sont numérotées de 1 à 14. Dans ces deux cahiers, il écrit sur la page de droite : celle de gauche est laissée vierge pour les modifications ou les ajouts. Ce nouvel usage, par rapport aux carnets précédents, rompt avec le principe d'intransitivité du journal en anticipant la possibilité et la place d'une réécriture. La rédaction s'écarte également du principe de la spontanéité, que Philippe Lejeune nuance :

Toute écriture est le produit d'une élaboration, même si celle-ci est rapide et invisible, mentale le plus souvent, orale parfois. Le diariste commence à écrire son journal en vivant, tout au long de

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, *Memento*, *op. cit.*, p. 48.

la journée. Le diariste est un ruminant : il vit comme une forme en attente de contenu. Il a ses schémas, ses moules de phrases, de paragraphes – et ses attentions, ses obsessions, mobilisées<sup>1</sup>.

Des traces de ces brouillons mentaux existent dans les archives, où l'on trouve dans chaque dossier de création des bribes de phrases écrites à la volée dans de petits carnets, sur des feuilles pliées, des bouts de pages de journaux arrachées, des feuilles bristol ou un carton d'allumettes : toutes sortes de supports destinés à enregistrer une fulgurance, une chose à faire ou une expression. Il s'agit de notes rapides et elliptiques sans égard pour la chronologie ni la date. Ces papiers, d'abord conservés dans les poches de Vilar, sont ensuite jetés ou rangés dans les pochettes liées à chaque projet. Parfois, elles surgissent inopinément et, transposées dans le journal, créent l'effet d'une pensée décousue :

Je retrouve une note personnelle, une fois de plus rédigée à la diable, qui laisse entendre que Mlle Mars et Marie Dorval créèrent *Angelo* en 1835, Mlle Mars ayant cinquante-six ans et Marie Dorval, trente-sept ans<sup>2</sup>.

Entouré par la troupe, Vilar a rarement le temps ou la possibilité matérielle d'emporter son journal avec lui et de s'installer pour écrire. Au cours des tournées, le journal reste dans sa chambre ou sa valise tandis qu'il emporte avec lui un petit carnet de notes qu'il titre en fonction du lieu ou de la période :

(Retrouvé dans mes notes de voyage/Pologne 1961 octobre) Le nombre de visiteurs annuels d'Auschwitz est, à quelques visiteurs près, égal à celui des touristes de Versailles : 300 000. Malgré les périodes de très grand froid ou de très forte chaleur<sup>3</sup>.

Alors qu'il vient de découvrir Mycènes, Épidaure et le temple d'Asclépios lors d'une tournée en Grèce, il rédige *a posteriori* ses souvenirs et les réflexions que ces lieux lui inspirent :

J'avais envie de noter, j'avais apporté carnet et stylo. Et puis, non, inutile. J'avais envie de prendre mes mesures, celles que j'aurais prises, au juger et au bras, de là à là, d'ici à ici, en ce grand éventail de pierre. Et puis, non. Suis à la fois attiré par la *cavea* d'Épidaure et de Delphes, et prêt à y mettre en scène (on me le propose), et suis autant désireux de m'en éloigner. Oui, après tout, tout cela est mort<sup>4</sup>.

Ces notes – lorsqu'il les rédige – servent de provision à l'écriture diaristique et soutiennent par leur précision la mémoire encombrée ou défaillante du comédien directeur. Une autre entrée témoigne de cette genèse d'un journal qui s'écrit en deux temps :

Une fois de plus, je n'ai pas noté les faits d'une semaine pourtant importante. Mes bouts de papier/mémento restent ici et là dans mes deux poches<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Philippe Lejeune, « Le journal : genèse d'une pratique », *Genesis*, n° 32, Paris, PUPS/SIGALES, 2011, p. 33.

<sup>2</sup> « Mémento III », fonds Jean Vilar, Association Jean Vilar/BnF, Avignon, 4-JV-201,14, 7 août 1965.

<sup>3</sup> « Mémento III », *ibid.*, 28 juin 1967.

<sup>4</sup> « Mémento I », fonds Jean Vilar, Association Jean Vilar/BnF, Avignon, 4-JV-98,1, 29 mars 1955.

<sup>5</sup> « Mémento I », *ibid.*, 23 mars 1954.

Il s'agit d'abord d'une écriture de l'action et du mouvement, liée à son statut de directeur, metteur en scène et interprète. Cette genèse explique en partie le soin porté à la rédaction des entrées, le plus souvent lisibles et très peu raturées, à l'exception des pages initiales du premier carnet.

Le « Mémento I » est entièrement rédigé : c'est la fin matérielle du cahier qui entraîne l'ouverture du cahier suivant. Il commence le 29 novembre 1952, au début de la deuxième saison théâtrale du TNP, en pleine « bataille de Chaillot », lorsqu'une partie de la presse lance une cabale contre le directeur, accusé de se servir de l'argent public à des fins personnelles. Le journal se compose de quatre-vingt-seize entrées, précisément datées, et plusieurs « notes<sup>1</sup> » qui ne le sont pas. Un carnet fin au format réduit, regroupant des notes de mises en scène et des croquis, est inséré à la fin du carnet. Le 21 mai 1955, date de la dernière entrée, Vilar est en tournée en Belgique avec la troupe.

Il y achète un autre cahier – l'étiquette intérieure « Papeterie R. Rubin, Rue Pelikaan 94 – Anvers » le prouve – et entame immédiatement le « Mémento II ». Il y consigne soixante-et-une entrées et presque autant de notes. À l'intérieur, on trouve des documents insérés de natures variées : un rapport officiel du TNP intitulé « variation de la subvention du fonctionnement du Théâtre national populaire entre 1951 et 1975 », plusieurs « papiers/mémentos », dont certains servent de registres de comptes ou d'aide-mémoire, des cartes de visite, des billets issus des services de comptabilités du théâtre ou de l'administrateur général. Il se termine le 3 août 1959, mais l'arrêt de l'écriture ne coïncide pas avec la fin matérielle du carnet. Vilar l'abandonne après la huitième saison du TNP et la treizième édition du festival d'Avignon.

Le « Mémento III » commence le 30 septembre 1964, un an après sa démission. Il se présente différemment : Vilar écrit de façon continue sur chaque page, recto-verso, et mentionne moins ses « papiers/mémentos » de poche mais se penche sur les écrits, plus éloignés dans le temps, des archives de sa direction. L'écriture reprend au moment où il rassemble tous ses documents de directeur du TNP pour les déposer aux Archives de France et s'en servir personnellement. Le carnet se compose de cent quarante-deux entrées. Plusieurs documents allogènes le complètent, comme autant de traces d'une pensée qui se nourrit des archives pour évaluer son œuvre passée et en généraliser les leçons. Contrairement aux deux premiers carnets, qui reposent sur la mémoire du présent et l'anticipation de l'avenir, c'est la fonction heuristique qui domine dans le troisième : Vilar s'en sert toujours comme journal de bord mais il consacre

---

<sup>1</sup> Selon la définition qu'en donne Michel Braud (« unité de texte délimitée par deux blancs et possédant une cohérence thématique et stylistique ») dans *La Forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, 2006, p. 11.

également de nombreuses pages à la compréhension du passé. La dernière entrée date du 15 octobre 1970, juste avant une tournée de lectures et de conférences en URSS. Vilar décède quelques semaines après son retour. L'absence de datation finale sur la couverture de ce cahier – contrairement aux deux précédents – indique qu'il ne comptait pas en arrêter la rédaction.

Entre le deuxième et le troisième carnet, on observe un silence de cinq ans, de 1959 à 1964, sans traces d'autres journaux tenus selon ce même procédé. Il existe néanmoins dans les archives ces petits carnets provisionnels ou ces feuillets volants évoqués précédemment : « carnet mars 1960<sup>1</sup> », « carnet journalier octobre 1961-mars 1962 », « deux ensembles feuilles 1962 », « ensemble feuilles 1963 » ou agendas. La prise de note, elliptique, sur le vif, non développée ni rédigée, ne paraît pas avoir donné lieu à la tenue d'un journal, ou bien il a disparu des archives – perte ou destruction. Si l'on postule que son absence relève d'une interruption de l'écriture diaristique, il est possible de formuler quelques hypothèses sur ses raisons. La nomination de Malraux au ministère des Affaires culturelles, qui assura au début de son mandat une plus grande reconnaissance artistique et financière au TNP, a-t-elle soulagé son directeur ? Au contraire, la douleur liée à la perte de Gérard Philipe<sup>2</sup> l'a-t-elle détourné un temps de l'écriture de soi ? À moins qu'elle ne soit liée à la reprise de la pratique de l'adaptation : Vilar transpose et modernise *La Paix*<sup>3</sup> d'Aristophane, retravaille sa pièce *Antigone* (désormais intitulée *La Nuit tombe*<sup>4</sup>) pour une lecture publique et adapte pour la scène des documents historiques avec *Le Dossier Oppenheimer*<sup>5</sup>. Difficile de prouver la validité d'une raison plutôt qu'une autre ; quoi qu'il en soit, cette béance ne nous permet pas de suivre le cheminement d'une pensée et les causes du passage soudain du dévouement à la démission en 1963. Jeanne Laurent lui a posé la même question dans un entretien dont il ne reste que ces prises de notes<sup>6</sup> :

Départ du TNP ? Sentiment que je ne pouvais pas faire plus. L'État n'a pas accompli sa mission, reproches à Malraux. Les trois dernières années, très belles. Fatigue ? Non ce n'est pas cela qui a joué, excellente santé quand je suis parti. Le métier était d'un directeur, lecteur, metteur en scène, acteur, responsable financier. Je suis un bon méridional.

Le *Mémento* publié correspond au premier cahier et au début du deuxième (les vingt-trois premières pages) jusqu'au 2 septembre 1955. Le journal est entièrement réécrit et complété, de façon manuscrite puis dactylographiée. Le troisième carnet, en revanche, est inédit. Il présente

---

<sup>1</sup> Fonds Melly et Paul Puaux, Association Jean Vilar, Avignon. Les quatre références suivantes proviennent de la même boîte, provisoirement intitulée « Éphémérides et agendas de Jean Vilar ».

<sup>2</sup> Gérard Philipe meurt le 25 novembre 1959.

<sup>3</sup> *La Paix*, transposition moderne de Jean Vilar d'après Aristophane, Paris, L'Arche, « Collection du TNP », 1961.

<sup>4</sup> Fonds Jean Vilar, *loc. cit.*, 4-JV-9,14.

<sup>5</sup> Jean Vilar, *Le Dossier Oppenheimer*, Genève, Éditions Gonthier, 1965.

<sup>6</sup> Extrait d'un cahier de notes « Jean Vilar » prises à partir de cassettes enregistrant un entretien non daté. Fonds Jeanne Laurent, BnF, 4-COL-8/30(3).

un grand intérêt pour compléter l'histoire d'une personnalité et d'une entreprise théâtrale. Vilar a vieilli et s'autorise une écriture plus spontanée, libérée du devoir de réserve qu'il observait dans les premiers « Mémento », et plus personnelle.

Le rythme d'écriture des deux premiers carnets n'est pas aussi régulier qu'il le souhaiterait. Comparant sa démarche à celle de Stendhal dans *Vie de Henry Brulard*, qu'il est en train de lire, il s'interroge sur les raisons de celle-ci :

Moi, je note d'autres genres de faits. Et c'est un memento plus qu'un journal. Un *nota bene* plus qu'un miroir complaisant. Une éphéméride dont l'année n'est pas toujours de 365 jours<sup>1</sup>.

Le journal de bord épouse davantage le rythme des saisons théâtrales que celui des années civiles : la plupart des entrées sont rédigées entre fin septembre et mi-juillet – août étant le mois de relâche, à Sète. On observe par ailleurs une disparité importante dans le recours au journal en 1954 contrairement aux autres années<sup>2</sup>. Les premiers mois enregistrent la chronique insoutenable du renouvellement du cahier des charges qui expire en août. Des rumeurs de non-reconduction circulent dans la presse, les conflits avec la municipalité d'Avignon sont brandis, de possibles successions annoncées et la menace plane d'un abattement de la subvention. Les négociations débutent donc dans cette atmosphère de précarité peu propice à la continuité du travail de service public et artistique. C'est aussi l'année de la création de *Ruy Blas*, *Cinna* et *Macbeth*. Le corps du comédien-directeur se trouve mis à rude épreuve et le journal se fait l'écho de ses douleurs fréquentes à travers la multiplication des entrées. L'écriture diaristique fait preuve d'une dimension charnelle : elle enregistre les troubles du corps et de l'âme autant que les affres de la réflexion, les maux physiques comme les souffrances psychiques.

Que vas-tu faire, Vilar, le soir à minuit trente, dans cette chambre d'hôtel de Varsovie ? Car te voilà n'ayant ni faim, ni soif, ni envie de dormir, ni envie de lire et tu viens d'écrire : que vas-tu faire ? [...] Sonné ! *Out* ! KO ! Lucide et sans fatigue. Drôle de corps et drôle de résistance<sup>3</sup> !

La graphie manifeste par ses variations les changements émotionnels, une situation d'inconfort, de précipitation ou, au contraire, de quiétude et de temps libre. L'écriture « de bureau » ou de retrait, que Vilar pratique en relatant les faits après les avoir vécus et pensés, installé dans un lieu propice, est généralement soignée et les mots rarement abrégés. Il rédige au stylo plume, à l'encre noire ou bleue. D'autres notes, souvent brèves, au crayon à papier ou

---

<sup>1</sup> « Mémento II », *loc. cit.*, 2 septembre 1955.

<sup>2</sup> En 1952 : deux entrées ; en 1953 : vingt entrées ; en 1954 : soixante-huit entrées ; en 1955 : vingt-trois entrées ; en 1956 : dix-sept entrées ; en 1957 : treize entrées ; en 1958 : douze entrées ; en 1959 : une entrée.

<sup>3</sup> « Mémento I », *loc. cit.*, 4 octobre 1954.

stylo bille, suggèrent par leur forme la hâte ou l'inconfort, debout ou sans surface stable. D'autres fois, la douleur entrave la lisibilité :

Vacances sans détente car je souffre presque sans arrêt du bras gauche. Suis allé en quatre jours deux fois à Aix me faire traiter par le docteur Bellon. Résultat une fois de plus négatif. Ce matin, je décide de rester au lit toute la journée<sup>1</sup>.

L'entrée est rédigée au stylo bille rouge, ce qui est rarement le cas, et la graphie peu régulière suggère bien une écriture au lit. Pourquoi un directeur souffrant, alité, ayant peu de jours de repos, continue-t-il à tenir son journal malgré tout ? Si l'on considère la suite de l'entrée, on trouve ces quelques réponses : la responsabilité de la troupe (« Lettre de [Georges] Wilson, aujourd'hui. Je réponds<sup>2</sup> ») ; la vigilance portée à son corps, véritable instrument de travail (« La névrite, si ce n'est pas plus qu'une névrite, ne m'a pas quitté depuis le 10 mai<sup>3</sup> ») ; la mesure précise du temps (« Durée : trois mois et dix jours. Et, malgré mon repos total depuis le 8 août, peu d'amélioration<sup>4</sup> ») ; l'expression d'une frustration et le besoin d'écrire, tout simplement (« Impossible donc de travailler à *La Nuit tombe*<sup>5</sup>. ») Le journal est un prolongement du corps et de la mémoire de Vilar, qui vit son interruption involontaire comme une perte irréversible :

Je ne retrouvais plus ce cahier-journal. Je regrette de n'avoir pas noté bien des faits essentiels survenus depuis mai et plus particulièrement depuis notre retour de l'étranger et de la province<sup>6</sup>.

## 2) Le journal comme « mémoire de papier<sup>7</sup> »

Vilar nomme « Journal<sup>8</sup> » ses premiers écrits diaristiques, numérotant les cahiers de « I » à « IV ». À la mort de son frère, il choisit le titre « Carnet de la mort<sup>9</sup> » pour son journal de deuil. Lors de sa première tournée en Anjou, il tient un « Journal de la tournée de *La Farce des filles à marier*<sup>10</sup> ». Une fois directeur du TNP, la reprise de l'écriture diaristique, au long cours et

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, 23 août 1954.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> *Id.* *La Nuit tombe* est une réécriture de sa pièce de jeunesse *Antigone*, entamée en 1938. Elle est lue au festival de 1960. Cette note indique que Vilar consacre généralement le mois de relâche à d'autres formes d'écritures que celle du journal.

<sup>6</sup> « Mémento I », *loc. cit.*, 16 décembre 1953. L'entrée précédente date du 15 juillet 1953.

<sup>7</sup> Cette expression reprend celle d'Emmanuelle Tabet, qui note en s'inspirant des *Essais* (III, 9) que « l'écriture journalière est une tentative de reconquête de soi au fil des jours, consistant à se forger, selon l'expression de Montaigne, une "mémoire de papier" » dans Emmanuelle Tabet, *Méditer plume en main*, *op. cit.*, p. 123.

<sup>8</sup> Fonds Melly et Paul Puaux, « Journal intime de Jean Vilar », *loc. cit.*

<sup>9</sup> Fonds Jean Vilar, *loc. cit.*, 4-JV-3,2.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 4-JV-30,10.

pluri-thématique, sans fin attendue ni programmée (contrairement au deuil ou à la tournée), évoque d'emblée plusieurs usages de la mémoire, suggérés par la polysémie du titre qu'il lui donne. Le substantif « memento<sup>1</sup> » recouvre en effet un sens religieux, en tant que prière qui commémore les vivants ou les défunts et image mortuaire ; un sens pragmatique, en tant que note destinée à rappeler quelque chose à la mémoire ; un sens concret, en tant que carnet destiné à recevoir les informations utiles à ne pas oublier à propos d'un sujet ; un sens existentiel, en ce qu'il évoque la méditation sur la mort liée au *Memento mori*. À l'angoisse de la fuite du temps, que le journal tente de contenir, s'ajoute chez le comédien l'appréhension concrète de la mémoire qui flanche ou du « trou » qui survient. Le choix du nom « Memento » renvoie ainsi à la dimension pratique du journal de bord d'un directeur, responsable de tout (fonctionnement du théâtre, qualité des représentations, entente entre les services, sécurité du plateau et de la salle), et au travail essentiel d'un comédien qui doit connaître son texte. La « mémoire de papier » libère l'esprit pour se consacrer à la mémoire incarnée du jeu, mais la seconde n'est pas sans influence sur la première :

Il est, il m'est très net, que lorsque le travail vous prend, alors « noter » ne vous vient pas à l'esprit. Pourtant, nécessité de ce journal-memento, fût-il irrégulier : telle phrase écrite, fût-elle banale, me rappelle presque entièrement l'histoire qui l'a provoqué. Poursuivre cela donc<sup>2</sup>.

Les entrées du journal, réduites ou développées, stimulent une mémoire métonymique qui rétablit l'ensemble à partir d'un mot, d'un geste ou d'une expression, comme celle du comédien. Jeune institution, contrairement aux scènes nationales de la Comédie-Française, l'Opéra de Paris, l'Opéra-Comique ou l'Odéon, avec leur savoir-faire et leurs habitudes propres, le TNP doit tout créer rapidement, sans personnel issu de l'administration publique. Son directeur, inexpérimenté, s'est toujours servi d'un journal pour se former : il utilise donc le « Memento » pour s'initier aux responsabilités autres que celles de la création artistique, telles que la gestion des personnels, la planification financière, les missions de représentation diplomatique ou la défense d'un budget. Le « Memento » enregistre chacun de ces événements et lui permet de garder une trace des décisions prises ou en suspens. Les unes concernent l'organisation du travail :

Plan de travail – Avant même les premières répétitions, indiquer au tableau de service sur les cinq à six premiers jours, l'emploi du temps ; mais, tout autant indiquer sur le même feuillet ce que seront les cinq ou six derniers jours de répétitions. Exemple : répétition générale le mardi 22 octobre à 21h. À 15h : répétition avec les éclairages et les accessoires<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Définition issue du CNRTL, dernière consultation le 11/08/2024.

<sup>2</sup> « Memento I », *loc. cit.*, 23 février 1954.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 20 février 1954.

– Autre memento : se souvenir d’interdire accès (même aux amis) au cours des dernières répétitions<sup>1</sup>.

Les autres relèvent de la distribution :

Memento : 1<sup>o</sup>/ Ai dit à Françoise Spira : « [...] tu es distribuée – et uniquement – dans *La Mort de Danton* (Büchner : rôle de Lucile). Quant à la reine de *Richard II* : non. [...] » 2<sup>o</sup>/ Monique Chaumette : je l’ai distribuée – et elle a accepté – dans *Danton* : rôle de Julie. 3<sup>o</sup>/ Jeanne Moreau. J’interroge : « Veux-tu jouer Marion ? » Réponse : « Je vais le lire. » Moi : « Que veux-tu, que souhaites-tu jouer ? » Elle : « Marivaux... mais Chaillot est immense ! » [...] 4<sup>o</sup>/ Lucienne Le Marchand : elle accepte gentiment les « petites choses » [...]. 5<sup>o</sup>/ [Jean] Négroni : Saint-Just<sup>2</sup>.

D’autres correspondent au répertoire à construire :

Si *Ruy Blas* difficultés, *because* Renée Faure / Descaves / obligations au « Français ». Pourquoi pas *Nicomède* ? Gérard [Philippe], Marie Bell, [Geneviève] Bray, [Georges] Wilson (dans Prusias) ? Et même : Nicomède. Et si difficultés pour la distribution féminine : *Le Mariage de Figaro*<sup>3</sup>.

Les nombreuses occurrences des verbes « retenir », « se souvenir », « se rappeler » et « noter » à propos des faits ou des noms, des conflits à suivre ou à résoudre, des comédiens à gratifier ou à reprendre, témoignent de la dimension pratique du journal. Retenir, oui, mais jusqu’à quand et pourquoi ? À court terme, les mémentos lui permettent de suivre le fil de ses actions dans l’éparpillement des tâches par la réunion et la réécriture de notes prises « à la diable<sup>4</sup> ». À long terme, Vilar anticipe la mise à disposition d’autrui de cette mémoire de papier, personnelle, sous la forme plus objective et transmissible du mémoire :

Il faudrait que j’écrive une sorte de « Mémoire » qui indique les raisons valables de l’existence et de la permanence d’un théâtre populaire dans le monde actuel, fort non pas d’idées mais de nos résultats acquis. Le « Mémoire » indiquerait enfin, et surtout, les routes nouvelles à tracer, la confection de l’instrument ou sa révision (Chaillot ou tout autre salle), les conditions de travail et de recherches des techniciens et des comédiens<sup>5</sup>.

Le choix de « mémoire » au masculin singulier – le distinguant des Mémoires – fait basculer l’écrit projeté dans le champ professionnel. Lors de la tournée de 1955 en Belgique, il note : « Retenir le nom du jeune consul de France à Anvers : [Michel] Debeauvais<sup>6</sup> ». Sa femme, Sonia Debeauvais, deviendra un an après secrétaire générale au TNP puis responsable des groupements. Michel Debeauvais, haut-fonctionnaire, participera quant à lui à l’organisation

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, 22 février 1954.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 17 janvier 1953.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 19 décembre 1953.

<sup>4</sup> Voir l’entrée du « Memento III », *loc. cit.*, 7 août 1965, citée précédemment.

<sup>5</sup> « Memento I », *loc. cit.*, 22 décembre 1953.

<sup>6</sup> « Memento II », *loc. cit.*, 30 mai 1955. Michel Debeauvais (1922-2012) : consul et mari de Sonia Debeauvais, qui deviendrait en 1956 membre du TNP en tant que responsable des groupements et du public. Michel Debeauvais participera à l’organisation des Rencontres d’Avignon à partir de 1964.

des Rencontres d'Avignon, à partir de 1964. À propos de la menace d'une baisse de la subvention, dont il cherche le responsable depuis plusieurs mois, il écrit :

Edgar Faure, ministre des Finances. Bien, courtois, net. Indication à retenir, qu'il dit en passant : « Les Beaux-Arts m'ont proposé le budget de leur département. » Ce ne sont donc pas les Finances qui ont pris la décision d'abattement<sup>1</sup>.

Plus tard, il indique : « Petite incursion à Chaillot après l'avoir quitté le 15 mai. Se rappeler ce retour pour *Don Juan* ou *Cinna* l'an prochain<sup>2</sup>. » Le travail avec les écrivains rejoint ce principe inductif des entrées « mémentos », consistant à dégager la règle de l'expérience :

Le public rit. Toutefois : la pièce est longue, trop longue décidément. Se rappeler l'entrevue avec [Jean] Vauthier hier soir, après la répétition des couturières. Il ne se décidait pas à couper, à ôter une phrase. Rares sont ceux qui, écrivant pour le théâtre, comprennent, admettent l'économie scénique ou théâtrale<sup>3</sup>.

La mémoire du journal n'est pas seulement celle des faits, c'est aussi celle des chiffres qui le transforment par endroits en registre de fréquentation<sup>4</sup>, de minutage<sup>5</sup>, de subventions<sup>6</sup>, de dépenses et de recettes<sup>7</sup>. Le journal d'un directeur est aussi un livre de comptes. Il peut s'agir d'une remarque descriptive – « Chiffre impressionnant du week-end du nouvel an<sup>8</sup> » –, d'une incompréhension – « Mille spectateurs de plus chaque soir ! Pourquoi ce bond ? D'autant plus que *Macbeth* est très mal jugée par toute la presse<sup>9</sup> » – ou d'une obsession :

Je me pardonne cette publicité pathologique du chiffre ; et je n'oublie pas que, jusqu'à nous, les responsables [...] parlaient plus aisément recettes que chiffres de spectateurs. Pendant douze ans, nous ne disions pas quotidiennement : « Nous avons ce soir fait tant de francs. » Nous disions, heureux : « Nous dépassons la moyenne de spectateurs de l'an dernier. » [...] Mais *Macbeth* mon Dieu, *Macbeth* avec ses chiffres invraisemblables ! Comme l'on aimerait que les spectateurs ne viennent au théâtre que lorsque l'œuvre est bien jouée<sup>10</sup>.

À travers ces remarques ponctuelles, le journal de bord, *nota bene* succinct, livre de comptes aride et aide-mémoire pratique glisse vers une dimension plus personnelle. La mémoire de

---

<sup>1</sup> « Mémento I », *loc. cit.*, 8 février 1954.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 27 mai 1954.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 20 décembre 1952.

<sup>4</sup> « Reçu les chiffres demandés concernant festival 1964. Recettes en dix-sept représentations (recettes brutes) : 29 507 830 AF. Fréquentation : 47 259 spectateurs (donc chaque spectateur, invité ou payant, représente 625 francs environ). Moyenne des recettes brutes égale donc 1 735 000 AF. Moyenne de fréquentation : 2 780 spectateurs. La jauge officielle était de 2 922 places. » dans « Mémento III », *loc. cit.*, 8 juillet 1965.

<sup>5</sup> Voir par exemple « Mémento II », *loc. cit.*, 8 mars 1956 (« mémento *Marie Tudor* minutage).

<sup>6</sup> Voir par exemple « Mémento I », *loc. cit.*, 30 avril 1954, sur la subvention de la Comédie-Française.

<sup>7</sup> « Ceci dit, notons ici : Saison Chaillot novembre 1954-mars 1955 : 139 représentations. Moyenne recette : 534 963 francs. Moyenne spectateurs : 2 132. Total recettes : 74 359 884 francs. Nombre total de spectateurs : 296 393. Brochures : 82 000 brochures. Moyenne : 593 par représentation » dans « Mémento I », *loc. cit.*, avril 1955.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 2 janvier 1954.

<sup>9</sup> « Mémento III », *loc. cit.*, 29 juin 1965.

<sup>10</sup> *Id.*

l'institution s'entremêlant à celle du directeur, les chiffres se chargent alors d'une dimension affective :

Excellent rapport (sur les trois ans d'activité) fait par [Micheline] Rozan. Viens de le lire. Larme à l'œil. Je comprends que l'on puisse pleurer en lisant des statistiques quand ces chiffres sont votre vie, votre maladie, votre récent passé<sup>1</sup>.

La métaphore corporelle n'est pas qu'une image, elle manifeste l'incarnation de l'institution par Vilar qui l'emploie souvent pour décrire son engagement<sup>2</sup>. Il doit remplir la salle et respecter les lignes de budget, tout en donnant vie à une mission de démocratisation de l'art. Le « Mémento » accompagne cet apprentissage de la direction dans les deux premiers carnets et la décrypte dans le troisième. Parler de l'institution, c'est parler de soi : les relevés du nombre de spectateurs et des recettes nourrissent une mémoire ponctuelle mais, à l'échelle des trois carnets et de dix-sept ans d'écriture, leur fréquence témoigne aussi d'une obsession personnelle.

Le « je » du « Mémento » lie étroitement l'homme et le directeur, la mémoire affective et officielle, les maux d'un corps affaibli et les difficultés d'une institution attaquée. Le journal maintient vivante la mémoire de ces expériences en retenant les faits autant que la réaction qu'ils provoquent ou la réflexion spontanée qu'ils suscitent. Leur notation quotidienne lui confère une dimension épistémologique : Vilar réfléchit à ce que signifie diriger une institution, enregistrant les faits, les chiffres et le regard du diariste sur lui-même. La question « qu'est-ce qu'être directeur ? » s'accompagne alors de son pendant éthique : « comment être un bon directeur ? »

### 3) *L'examen de soi au travail*

Insupportable de noter, d'avoir noté les lignes qui précèdent. Je suis attaché, je m'attache trop, ici, au fait. Oui, à quoi bon ? [...] Quelle nécessité, dans ce cahier ? Mais, par contre, rien de plus imbécile que ces journaux de rêveur ou d'écrivain, qui n'ont qu'à dire que ce qu'ils savent bien dire – Ou d'ouvrier, ou de patron, qui rêvassent<sup>3</sup>.

Ce n'est pas la première fois que Vilar s'interroge sur les raisons de tenir un journal tout en éludant les questions qu'il se pose<sup>4</sup>. Il rejette en revanche explicitement le principe d'une

---

<sup>1</sup> « Mémento I », *loc. cit.*, avril 1955.

<sup>2</sup> « J'ai pris en main cet immense bâtiment invraisemblable et je lui ai donné âme, sang, humeurs, vie et morale. Ces trois lettres, TNP, c'est mon orgueil » dans *Les Cahiers de l'Herne – Jean Vilar, op. cit.*, p. 16.

<sup>3</sup> « Mémento », *loc. cit.*, 23 mars 1954.

<sup>4</sup> « Je lis, car je ne l'avais jamais terminé, la *Vie de Henry Brulard*. Et je pense : "Pourquoi, toi, ce journal, ce mémento ? Hein, la différence ?" Et puis : "Après tout, moi, je note d'autres genres de faits. Et c'est un mémento plus qu'un journal. [...] Que de choses, enfin, que tu ne notes pas ici. À quoi bon." » dans « Mémento II », *loc. cit.*, 2 septembre 1955.

écriture autotélique et complaisante à travers la restrictive « qui n'ont qu'à dire que ce qu'ils savent bien dire » et le dépréciatif « rêvassent ». L'écriture diaristique, qui peut se définir comme « un acte perpétuellement renouvelé<sup>1</sup> », repose sur le geste répété et offre ainsi la liberté du tâtonnement et de la contradiction de soi au fil de ses expériences, tout en favorisant une forme de lucidité pour prendre les décisions. Le « Mémento » suggère d'ailleurs dès le titre une fonction performative : ses entrées sont à la fois des actes de mémoire, de réflexion, de connaissance ou de langage. Le journal recherche la coïncidence entre le discours et l'action d'un directeur de troupe et de théâtre :

Trop de choses vues conduisent peut-être, hélas, à la méditation informe, à la nonchalance, à la rêverie. Deux mises en scène m'attendent dès lundi. *Hard labour*. Cela me sauve<sup>2</sup>.

L'écriture n'est pas la fuite du monde théâtral ni la soustraction à ses responsabilités mais, au contraire, une manière de mieux les vivre et les accomplir par l'examen de soi qu'elle permet :

Ah ! Ne céder jamais à la rage. Daniel [Sorano] en retard, j'écrase ma meilleure pipe contre les fauteuils. L'irresponsabilité de tel ou tel (sur son retard ici) ne remplacera jamais l'objet familier. Je regrette cet objet agréable, et son inutilité désormais ne fait que perpétuer ma colère contre l'imbécile. Il m'arrive de préférer une pipe à un être humain qui n'accomplit pas sa fonction. Je n'ai pas appris encore à accepter (et réduire totalement) les manquements des autres, de certains autres. Et particulièrement des comédiens<sup>3</sup>.

L'épisode de la pipe brisée ressemble à une parabole dévoilant l'intransigeance de Vilar envers ses collaborateurs et lui-même. On lit aussi la contradiction manifeste entre un travail sur soi (« je n'ai pas appris encore à accepter ») et ses limites, suggérées par l'ajout immédiat entre parenthèses (« et réduire totalement ») : si les « manquements » des autres disparaissent, apprendre à les accepter devient superflu ! Le journal endigue ce penchant pour un contrôle excessif en servant d'exutoire afin de préserver son rapport aux autres. À la fin de la saison 1953-1954, après une représentation en plein air dans l'humidité d'un mois de juin maussade à Beaumesnil, l'accablement glisse vers l'autoportrait sombre et pessimiste :

Lassitude de vivre au milieu de tant de gens, comédiens et autres. Je serais injuste envers tous si je disais ce que je pense. À la vérité, je manque de solitude totale. Je vis au milieu du bruit, des papotages et de cette fureur emportée des répétitions. J'apprends à me dominer, à dominer mes colères, à dominer mes réactions ou bêtes dérivées. Et en moi se forment comme des abcès de colère, de haine rentrée, d'amour-propre blessé. [...] On ne s'adapte pas toujours<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Emmanuelle Tabet, *Méditer plume en main*, op. cit., p. 36.

<sup>2</sup> « Mémento II », loc. cit., 27 mai 1955.

<sup>3</sup> « Mémento I », loc. cit., 24 février 1954.

<sup>4</sup> « Mémento I », loc. cit., 4 juin 1954.

Malgré la mise à distance ponctuelle, par l'écriture, des sollicitations liées aux nombreuses responsabilités, la répétition du verbe « dominer » souligne l'intensité de l'effort pour parvenir à se maîtriser. Le rapport aux comédiens de la troupe est aussi rapport à soi puisque Vilar partage leur condition :

Un jour, changerai-je d'humeur à leur égard ? Il me faudrait alors changer d'humeur contre moi-même, ou moi-même. Plus je vais et plus je trouve surprenant de la part de Diderot – serait-il un peu futile ? – d'avoir écrit cent pages sur eux, je veux dire : sur nous<sup>1</sup>.

Par les thèmes qu'il aborde, le « Mémento » est avant tout le journal d'un directeur : les entrées portent principalement sur la responsabilité, l'engagement et l'exercice du pouvoir ; peu d'entre elles abordent le jeu en tant que tel, la recherche d'un personnage ou le travail de mise en scène. Cependant, le directeur se distribue aussi comme comédien dans des rôles qu'il choisit : le rapport à soi et à la direction se prolonge sur scène, dans l'exploration de la relation entre l'homme qu'il est et le personnage qu'il joue.

En juin 1954, la troupe clôt une saison harassante par un long périple, de début juin à la mi-août, à Beaulieu, Rouen, Genève, Strasbourg, La Haye, Amsterdam, au château du Clos-Vougeot, à Savigny-les-Beaune et Marseille avant de rejoindre Avignon puis Nice. La compagnie entière participe à cette tournée et présente sept œuvres : *Don Juan*, *Le Cid*, *Cinna*, *Ruy Blas*, *Macbeth*, *Le Prince de Hombourg* et *Meurtre dans la cathédrale*. Vilar interprète Don Juan, Don Diègue, Auguste, Macbeth, Frédéric Guillaume et Thomas Becket : ces rôles trahissent sa prédilection pour les personnages ambigus qui se heurtent à l'exercice du pouvoir, trop innocents pour être coupables mais suffisamment criminels pour ne pas être édifiants. Lorsque le directeur « rentre en lui-même » dans le journal, il arrive qu'il se dédouble et s'apostrophe. Dans *Cinna*, l'empereur Auguste apprend le complot qui le menace et se livre à un célèbre monologue délibératif :

Ciel ! à qui voulez-vous désormais que je fie  
Les secrets de mon âme et le soin de ma vie ?  
Reprenez le pouvoir que vous m'avez commis,  
Si donnant des sujets il ôte les amis, [...]  
Rentre en toi-même, Octave, et cesse de te plaindre.  
Quoi ! Tu veux qu'on t'épargne, et n'as rien épargné<sup>2</sup> !

Quatre jours avant la création de la pièce, la troupe joue dans le froid et sous la pluie, avec les risques que cela comporte. Un mois plus tôt, Vilar avait appris la démission du scénographe Camille Demangeat, épuisé par les changements réguliers de lieux scéniques, le travail dans

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, décembre 1953.

<sup>2</sup> Pierre Corneille, *Cinna*, acte IV, scène ii.

l'urgence permanente et les contraintes liées aux plateaux de Chaillot et d'Avignon. La démoralisation guette la compagnie, à moins que ce ne soit seulement Vilar. Le journal, réceptacle des « secrets de [s]on âme » et du « soin de [s]a vie », comme Auguste, enregistre alors ce dialogue avec lui-même et son exhortation à mieux agir :

Terrible chose que d'être responsable d'un spectacle (et de jouer aussi) dans le froid pénétrant [...]. Cette aventure à travers les éléments simples de la nature [...], où mène-t-elle la troupe, du moins les quelques-uns que j'aime dans la troupe ? L'amertume, la lassitude, une tristesse absolue, calme, sans nerfs, me font marcher dans ma vie depuis cette représentation de *L'Avare* à Chaillot. Il faut prendre, Vilar, les choses comme elles sont. Et tu les voudrais amoureuses. Sensibles. Tu es un bon petit autocrate aux faiblesses multiples. La faiblesse. Tu diriges, tu commandes, parce que tu as appris à passer à travers les lassantes (parce que quotidiennes) servitudes du responsable. Con. Souvent, le goût anarchique, violent de laisser tout tomber. Mais la petite image de l'étonnement des autres t'en empêche. Et puis quinze jours après, tu regretterais d'avoir tout quitté<sup>1</sup>.

Dans ce rapport distancié à soi, un « je », maître du discours, possède une compréhension supérieure à celle de son interlocuteur. Après avoir exprimé son découragement et sa colère à plusieurs reprises<sup>2</sup>, après s'être blâmé et avoir exploré la tentation du renoncement, il conclut par l'exhortation à une sagesse pratique et une philosophie de l'instant : « Il faut prendre, Vilar, les choses comme elles sont. » En épousant la dissociation du comédien – lui-même et personnage –, la forme de l'écriture s'inspire de son expérience scénique et des monologues délibératifs qu'il joue quotidiennement pour élaborer une éthique de la responsabilité fondée sur la constance et la maîtrise de soi. Travail d'écriture et travail du rôle convergent pour trouver une manière concrète de s'améliorer.

Le « Mémento » et le répertoire se répondent et se prolongent l'un l'autre. L'écriture n'est pas une parenthèse dans l'action mais bien une action complémentaire et nécessaire à son travail administratif et artistique. L'éthique de la responsabilité qui se déploie dans le journal repose sur l'observation de ses rapports aux autres, la vigilance portée à ses réactions pour mieux se connaître et s'améliorer, et la prise de conscience des événements ou leur mise à distance si nécessaire. Ces trois principes nourrissent également la méthode de travail de la troupe, fondée sur la recherche libre d'une maîtrise et d'une sincérité de jeu individuel et collectif, autant que la démarche populaire de son théâtre, consistant à étudier le public par le biais de

---

<sup>1</sup> « Mémento I », 8 juin 1954.

<sup>2</sup> Voir aussi la citation précédente, « Mémento I », 4 juin 1954.

questionnaires<sup>1</sup>, prendre en compte ses réactions<sup>2</sup> et trouver le positionnement juste<sup>3</sup> de l'institution – ni surplombante, ni démagogique. La position du diariste, à la fois investi dans l'action et en retrait de celle-ci, épouse celle du directeur, à la fois dans la troupe et responsable d'elle, et celle de l'artiste attentif, à la fois sur scène et dans la salle, au côté de son public comme de ses interprètes. Son éthique personnelle rejaillit dans l'esthétique de son œuvre : la sobriété et la retenue mises au service de la puissance de l'effet, caractéristiques de ses mises en scène, et la recherche du mot juste et efficace, comme principe de son écriture épistolaire, se nourrissent de l'examen régulier de soi dans le journal, où la discipline quotidienne de l'écriture reproduit l'engagement quotidien au théâtre. Dans le journal, comme sur scène, ou dans un théâtre de service public, l'important est de « continuer » :

Je ne sais pas prendre conscience des résultats. Cela est heureux, si j'y pense. Cela évite de s'arrêter. [...] Sans le vouloir, sans m'en rendre compte, je continue. [...] Il est une mémoire qui, confusément, hors de notre clairvoyance, a enregistré, muri et vous met, un matin, le feu au derrière. Quelle chance. J'ai appris à quarante ans à aimer les choses qui passent parce que, précisément, chaque travail que je fais (interprétation, mise en scène) est une chose qui passe. L'éternité, mon métier m'apprend à en rire<sup>4</sup>.

La réflexion porte sur la pratique théâtrale, mais ne peut-on pas y lire une définition de la pratique diaristique ? Le théâtre engage le corps, la voix, l'esprit et se fonde sur la répétition (de la mise en place des scènes aux représentations). Certains rôles ou certaines répliques s'ancrent profondément dans la mémoire<sup>5</sup> du comédien et l'aident à vivre ou résonnent parfois avec son existence. Le théâtre est un rapport au temps et à soi qui rejoint le principe du journal :

Le journal n'est pas seulement un genre littéraire mais un mode d'être, une pratique qui gouverne l'existence. Dans l'*Herméneutique du sujet*, Michel Foucault suggérait de relire tout un pan de la

---

<sup>1</sup> Le questionnaire prépare et prolonge l'expérience du spectacle. Il est distribué gratuitement au public avant chaque représentation. Les questions portent d'abord sur l'identité du spectateur (profession, temps de transport entre le travail et le théâtre, entre le théâtre et sa maison...) puis sur le texte, la mise en scène, le jeu des acteurs ou la musique. Après l'expérience collective en tant que public, c'est un rapport individuel qui s'établit : le questionnaire est signé du nom de Jean Vilar et adressé directement à la personne qui le remplit.

<sup>2</sup> Plusieurs passages du « Mémento » présentent un Vilar en coulisses ou dans la salle en train d'écouter les réactions du public, comme dans cette entrée du « Mémento I », 24 février 1954 : « Hier, première devant les associations. Le public a admirablement joué sa partie. Mais ils rient aux trois apartés de la première rencontre Reine/Ruy Blas au second acte [...]. Amusant : voilà qu'on applaudit le décor du deux, fait de châssis et de jeux de lumières », ou dans celle du « Mémento II », le 8 mars 1956 à propos de *Marie Tudor* : « Le décor (!) du III applaudi le soir des invités. Y a pas de quoi, merci. [...] Les éclats de rire : 1/ "Espagne... vous en épouserez un autre." 2/ "Tous les hommes en font autant." 3/ "Et ne me parlez pas du prince d'Espagne..." Toujours les rires énormes sur : "M. l'Ambassadeur de France est un sot et je le lui dirai à lui-même." – Rires et applaudissements : "Et ne prenez pas cet air de candeur virginale." – Applaudissements sur la première procession placée par nous au début du spectacle. – Applaudissements quand Gilbert parvient à s'échapper et aussi quand il apparaît à la fin de l'œuvre, sauvé. »

<sup>3</sup> « Sans doute fais-je honnêtement (j'aurais pu dire : très bien) mon métier de directeur ici, parce que je ne me dis jamais et ne dit jamais aux autres et ne pense jamais des phrases ou des pensées du genre : "Il faut aimer le peuple", "Il faut aider le peuple", "Il faut éduquer le peuple" [...] » dans le « Mémento I », 9 avril 1954.

<sup>4</sup> « Mémento I, » 31 décembre 1953.

<sup>5</sup> « Une promenade la nuit, une ruelle déserte, le froid doux et voici que l'on retrouve des sentiments purs et spontanés qu'effaçait la pratique constante, trop constante d'un métier. "Le cœur, Nathalie, le cœur", je ne sais pourquoi ce mot banal de Kleist me revient si souvent en mémoire. » (Il s'agit d'une réplique du *Prince de Hombourg*) » dans « Mémento I », 18 février 1953.

pensée du XIX<sup>e</sup> siècle comme « une série de tentatives difficiles pour reconstituer une éthique et une esthétique de soi ». Les journaux et carnets sont sans doute le lieu par excellence où s'élabore une éthique de soi qui passe par l'élaboration d'un texte viatique et par l'énoncé de formulations qui sauront nous accompagner dans l'existence, et qui [...] selon Foucault, répondent moins au « connais-toi toi-même » qu'au « comment vivre ? »<sup>1</sup>

Lors des premières années de direction du TNP, le « Mémento » répond aux fonctions pratiques, réflexives et existentielles que nous venons d'étudier. Il accompagne l'apprentissage de la direction et la mise en place d'une institution jeune, dont la légitimité ne provient pas d'une histoire longue contrairement aux autres théâtres nationaux. Le « Mémoire » qu'il projette d'écrire à partir de celui-ci se charge alors d'une dimension judiciaire, conçu comme le *factum* qu'un directeur accusé tendrait aux lecteurs-juges, illustrant la question : « comment vivre sous le feu des critiques ? »

#### 4) *L'écriture de la justification*

Lorsque, après lui avoir demandé d'assumer la charge du TNP, je le prévins qu'il devait s'attendre à être injustement attaqué et même détesté, il ne me crut pas. Il pensait sans doute que j'étais obnubilée par mon expérience personnelle quand il me répondit avec une tranquille assurance : « Oh ! Moi les gens m'aiment plutôt bien. » Je crus devoir insister : « Eh bien, vous serez haï. » L'événement me donna malheureusement raison. Dès le lendemain de sa nomination, il fut l'objet d'attaques injustifiées. Des campagnes de calomnie aveugles se développèrent pendant qu'il menait les batailles épuisantes des premiers temps de son mandat<sup>2</sup>.

Vilar entame le « Mémento » au début de la deuxième saison du TNP. Un mois plus tôt, le 29 octobre 1952, Jeanne Laurent est limogée sans sommation par André Cornu de son poste de sous-directrice des spectacles et de la musique qu'elle occupait depuis 1945. L'investiture d'Antoine Pinay comme président du Conseil, début 1952, confirme l'évolution à droite du gouvernement, six mois après la nomination éclair de Jean Vilar à la tête d'un nouveau théâtre national par la haute fonctionnaire. Antoine Pinay impose une politique libérale contre ceux qu'il qualifie de « technocrates » du service public issus de la Libération<sup>3</sup> et leurs protégés. La « dragonne de Vilar<sup>4</sup> » écartée et l'homme de théâtre fragilisé par la perte de son appui institutionnel, la cabale reprend de plus belle contre le directeur, accusé de dépenser sans

---

<sup>1</sup> Emmanuelle Tabet, *Méditer plume en main*, op. cit., p. 17.

<sup>2</sup> Jeanne Laurent, projet de livre inachevé sur Jean Vilar, « Avis au lecteur », fonds Jeanne Laurent, BnF, 4-COL-8/31.

<sup>3</sup> Sur ce point, Marion Denizot, *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture. 1946-1952*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2005, p. 121.

<sup>4</sup> C'est un des surnoms misogynes dont Jeanne Laurent fut affublée par la presse au cours de sa carrière : « Le bal des subventions ou comment la dragonne de Vilar a sauvé ses enfants » dans le journal *Carrefour* du 11 mai 1952. Voir *Jean Vilar par lui-même*, op. cit., p. 125.

compter l'argent de l'État ou de piocher dans ses caisses, à travers une série d'articles dans *Combat*, *Le Figaro*, *Franc-Tireur*, *Arts et Paris-Presse* *L'Intransigeant*, et le pousse à prendre publiquement la parole le 20 novembre 1952, dans la grande salle du palais de Chaillot, pour y donner une conférence de presse<sup>1</sup>. Après la précaution rhétorique d'usage (« Mesdames, Messieurs, rédiger des conférences n'est pas de mon métier<sup>2</sup> »), il mobilise l'argument d'autorité des prédécesseurs consensuels (« Antoine, Gémier, Copeau et le Cartel<sup>3</sup> ») pour se placer dans leur sillage avant d'affirmer :

Il faut aussi comprendre que, de nos jours, on ne peut diriger un théâtre *innocemment*. [...] Ce n'est pas pour rien que le TNP est composé depuis le premier jour d'être vifs, bagarreurs, durs mais *loyaux*. [...] Nous avons tout fait pour donner vie à une certaine géométrie et à une certaine morale du théâtre. Nous continuerons, que ce soit au TNP, à Paris, en Avignon ou ailleurs<sup>4</sup>.

Il récuse toute culpabilité liée à sa gestion et condamne la situation politique du pays et des tutelles, contraignant à la pugnacité. L'impératif éthique de la loyauté comme celui de la continuité du service public et de l'art dans l'adversité sont rappelés. Le conflit perdure malgré ce plaidoyer public. La première entrée du « Mémento », hâtivement rédigée et nerveusement raturée quelques jours plus tard, place d'emblée l'écriture sur la scène judiciaire<sup>5</sup> :

Je lis, ces jours-ci et pour la première fois, le journal d'Antoine concernant son premier Odéon. Sa querelle, me semble-t-il, est la mienne. [...] Les conflits n'ont pas changé en cinquante ans. Depuis hier, un inspecteur des finances, Lagrenée, contrôle, vérifie mes comptes et ma caisse à un franc près. [...] Attaques publiques, à la Radio, du Président de la société des auteurs. Attaques du syndicat des directeurs. Accusation d'ordre politique. Attaques contre mes collaborateurs. Contre les auteurs que nous jouons<sup>6</sup>.

Si l'ouverture du journal répond à une interpellation, sa rédaction ne peut néanmoins se réduire à cette réaction : Vilar est un diariste et un lecteur d'écrits personnels au long cours, la rédaction du « Mémento » continuera bien après l'accalmie.

En convoquant la figure exemplaire d'André Antoine, comédien, metteur en scène et directeur de théâtre congédié pour dettes, il construit d'abord l'*ethos* d'un homme seul face à toutes les « attaques » dont l'accumulation accroît le caractère injuste. Le « journal » que lit Vilar, *Mes Souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon*<sup>7</sup>, est en vérité une recomposition<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> « Le théâtre et la soupe », Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, *op. cit.*, p. 148-172.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>4</sup> *Id.* Vilar souligne.

<sup>5</sup> « Le journal est la plaidoirie d'un innocent injustement accusé. Il s'agit de se défendre et d'accuser. » dans Michel Braud, *La forme des jours*, *op. cit.*, p. 243. Nous empruntons par ailleurs l'expression à l'ouvrage de Gisèle Mathieu-Castellani, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996.

<sup>6</sup> « Mémento I », 29 novembre 1952.

<sup>7</sup> André Antoine, *Mes Souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon* (première direction), Paris, Bernard Grasset, 1928.

<sup>8</sup> Sur ce point : Anne-Simone Dufief, « Le "Journal" d'Antoine : un témoignage recomposé sur l'actualité théâtrale », dans Jean-Pierre Dufief (éd.), *Les Journaux de la vie littéraire*, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 373-393.

mêlant des notes issues d'un journal de bord, l'insertion d'éléments allogènes et la création d'entrées pastichant l'écriture diaristique pour garantir l'honnêteté intellectuelle à travers la neutralité apparente de la chronologie. Bien que l'expression « mes souvenirs » suggère une démarche mémorielle, l'ouvrage répond à l'ambition apologétique de rectifier une image de soi. Rédigé après l'abandon de la direction de l'Odéon en 1914, le livre est pensé comme un droit de réponse aux rumeurs d'incompétence. Accusé par les tutelles de dépenses somptuaires, ayant échappé de justesse au procès, Antoine insiste dans plusieurs notes sur ses capacités de gestionnaire financier. Son argumentation repose sur la volonté de convaincre de son rôle majeur, voire révolutionnaire, dans la vie théâtrale de son temps en tant que découvreur de nouveaux dramaturges, de génies oubliés, comme passeur pour les auteurs étrangers et artisan de la scène.

J'ai souligné certaines lignes d'Antoine. Je les aurais, ces jours-ci, volontiers écrites. Si depuis 1896, le théâtre a changé d'aspect, les soucis des directeurs sont les mêmes<sup>1</sup>.

Cette lecture initiatique a-t-elle influencé la démarche de Vilar, qui crée dès le commencement de son journal, chose inhabituelle chez lui, un lieu réservé aux ajouts et aux réécritures ? L'identification au directeur limogé crée un effet de contamination rhétorique entre le *moi* public et un *moi* plus personnel, fondé sur la spontanéité des notes prises sur le vif et la narration rétrospective de soi, lorsqu'il raconte une journée de travail ou un événement récent. Les modèles du passé prouvent qu'il est possible d'être reconnu dans un domaine (artistique, par exemple) et contesté dans un autre (administratif ou financier). Ainsi, la liste inaugurale des « attaques » liées à sa gestion financière, à ses choix de programmation, à ses mises en scène et à ses collaborateurs, transforme parfois l'écriture diaristique en une réponse oblique à ces chefs d'accusation. Bien que le journal personnel se définisse, en partie, par l'absence de genèse<sup>2</sup>, rien ne l'empêche d'être par dessein ou de devenir par changement de fonction l'avant-texte d'ouvrages ultérieurs – ce que Vilar formule explicitement dès 1954 :

Hier soir, sur l'oreiller, dans la nuit de la chambre, les dernières réflexions de la journée. Depuis deux ou trois mois, ces quelques minutes sont enfin quiètes et les soucis ne jouent plus. C'est heureux. Donc, hier soir, sur l'oreiller, je me dis : « Voilà la formule enfin trouvée et toute simple, ta vie devrait s'axer autour de ces deux mots : l'École et le Livre. » (Le livre : Histoire d'une expérience théâtrale contemporaine). Tome I : Du Théâtre de Poche à Avignon – ou bien : seul. Tome II : D'Avignon au TNP – ou bien : Le festival d'Avignon. Tome III : Le TNP<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> « Mémento I », 29 novembre 1952.

<sup>2</sup> Philippe Lejeune, Catherine Viollet (dir.), *Genèses du « Je », Manuscrits et autobiographie*, CNRS Editions, Paris, 2000, p. 9.

<sup>3</sup> « Mémento I », 23 avril 1954.

Le « Livre » se fonde sur le récit rétrospectif de son parcours, du « Théâtre de Poche au TNP », tandis que « l'École » renoue avec la transmission orale et physique des méthodes de jeu. Le premier relève du geste autobiographique d'un directeur de théâtre et de troupe, la seconde, de l'expérience du comédien, difficilement exprimable par le langage seul. La promesse à soi-même, mise en scène dans le discours direct comme épiphanie nocturne, dresse le portrait d'un artiste dévoué, dont l'engagement excède les murs du théâtre et les heures de travail, entrelaçant l'intime et le professionnel à travers la solennité de l'expression « ta vie ». Elle invite à concevoir le « Memento » selon une double temporalité : la fonction immédiate de la notation et l'anticipation de ce qu'elle révèle de l'artiste. Les autoportraits attestent un regard sur soi à un moment donné autant qu'une possible accentuation de ce qui abonde dans le sens du dévouement et de l'honnêteté d'un homme accusé par ailleurs de dissimuler ses convictions politiques et de piocher dans l'argent public. Après l'identification à Antoine, Vilar s'éloigne de cette figure tutélaire, désormais jugée contestable :

Feuilleté puis lu longuement hier l'*Antoine* qui vient de paraître dans notre collection [...]. J'admire cette persévérance et même cette désinvolture financière (deuxième Odéon). Mais quoi, ce dédain du déficit – et de la faillite –, est-ce une attitude valable ? On coule notre métier à se durcir dans le rôle d'autocrate désintéressé. J'admire donc et à la fois je réproouve<sup>1</sup>.

L'éthique de la responsabilité, précédemment mise en évidence, est une manière de se perfectionner tout en s'affirmant comme « l'homme qu'il faut à la place indiquée<sup>2</sup> » : un artiste pragmatique et compétent. Il est alors cohérent de rejeter la gloire et les honneurs :

Je crains toujours les périodes où la réussite devient évidente. Je veux dire : où l'exercice financier est bénéficiaire, le public abondamment présent, la presse accueillante et amicale [...]. Enfin, depuis longtemps [...], je me suis dégagé de cette maladie infantile du comédien : que la gloire que l'on peut avoir n'est pas encore suffisante. De cela, je suis guéri. Et de gagner le plus d'argent possible, aussi. Franchement, oui : je crois que j'ai gagné cette partie sur moi-même<sup>3</sup>. J'éprouve non pas le dégoût des honneurs, mais la peur. [...] Bêtement, j'y vois, oh bêtement oui, la preuve de l'âge. [...] Les honneurs, les eût-on bien mérités, c'est un peu comme un glas funèbre. Non, décidément, merci. Trop de choses me font penser quotidiennement à la mort<sup>4</sup>.

La rédaction de ces deux extraits coïncide avec un moment de réussite personnelle et professionnelle : le premier suit le renouvellement de son contrat à la tête du TNP, vécu comme une consécration temporaire contre les diffamations d'une partie de la presse qui colporte des rumeurs de son évincement par l'État ; le second dresse le bilan d'une saison caractérisée par des chiffres de fréquentation et de recettes élevés, couronnant un travail intense. Échaudé par

---

<sup>1</sup> « Memento I », 2 février 1954.

<sup>2</sup> « En 1954, du moins, eh oui, en cette année du moins, je suis à la tête de ce théâtre populaire, l'homme qu'il faut à la place indiquée. » dans « Memento I », 6 février 1954.

<sup>3</sup> « Memento I », 21 avril 1954.

<sup>4</sup> « Memento II », 18 septembre 1955.

les batailles et une jeunesse parisienne qu'il décrit comme « pauvre, et plus souvent mélancolique que joyeu[se]<sup>1</sup> », Vilar conçoit ses victoires sur le registre du *memento mori* plus que de l'exaltation : la satisfaction est lucide et mesurée. L'inquiétude permanente participe également de la représentation d'un homme qui connaît la fragilité de son entreprise et s'en montre d'autant plus digne qu'il lui sacrifie son temps et sa liberté :

Je suis agi par l'emploi du temps, par les contraintes quotidiennes du métier, par le labeur. Tout mon savoir-faire consiste à jouer au torero avec ce labeur, de l'esquiver ici, le cadrer là, à telle heure, ou tel lieu de mon arène, à le provoquer alors que je le crains, à le piquer alors qu'il se calme, à le mater. Mais tous les jours, tous les jours, tous les jours, tous les jours... esquiver, provoquer, éviter encore, piquer encore, mater, mater encore, encore, encore. Je sais bien, en moi-même, que je ne me plains pas de cette vie. Mais je ne sais pas, à force de tant de travail, si j'ai vieilli ou non<sup>2</sup>.

Le procédé cumulatif caractérise l'écriture et le cahier lui-même qui regorge d'éléments insérés par Vilar : statistiques, résultats, cartes de visite et croquis. Les listes y sont abondantes et les tirets cadratins omniprésents : ils miment visuellement le surgissement des pensées et représentent, dans la linéarité de l'écrit, la simultanéité des tâches à traiter :

Où en suis-je ? a/ Projet [Maurice] Jarre : *Bacchus*-Vilar. b/ Pièce classique : *Les Femmes Savantes*, Molière. [...] m/ L'École. Quatre garçons, quatre filles, assistent à nos répétitions. Et qui peut remplacer Dadey ? n/ Continuer pour cette année la réalisation du projet suivant : trois pièces nouvelles d'auteurs vivants<sup>3</sup>.

Symbole d'une vie d'activités incessantes, le journal, saturé de listes et des noms de lieux parcourus lors des tournées, témoigne pour son auteur d'une surcharge d'obligations et accumule les preuves de son acharnement au travail.

De son honnêteté politique, aussi. Régulièrement accusé de sympathie communiste<sup>4</sup>, Vilar ne mentionne pas explicitement ses opinions dans les carnets qu'il tient pendant sa direction, à deux exceptions près, en tournée. La première fois, il découvre l'Europe de l'Est lorsque la troupe joue à Berlin-Est, Dresde, Prague, Brno et Bratislava. Dans cette ville de Slovaquie, lassé par les réceptions diplomatiques, il s'échappe un soir et se promène seul le long du Danube, se livrant à une méditation politique :

Le capitalisme, de toute façon, est chose sans avenir. Et la société communiste croît mal, difficilement. Je me sens un petit bonhomme d'un autre temps. Isolé. Dans le vide. Attaché à des biens de liberté et de bonheur matériel, simple mais... Oh, mais qu'est-ce que ça peut vouloir dire ! Il manque à l'Europe communiste et à l'Asie communiste, ce petit esprit critique et déconcertant, travailleur mais ironique. [...] Au fond, je suis mauvais juge. Car enfin, je sens tant

---

<sup>1</sup> « Mémento III », 14 juillet 1965.

<sup>2</sup> « Mémento I », 23 mars 1954.

<sup>3</sup> « Mémento II », 19 septembre 1955.

<sup>4</sup> Par les critiques Jean-Jacques Gautier, François Mauriac ou Thierry Maulnier et les hommes politiques tels Jacques Debû-Bridel, André Cornu ou Maurice Schumann. Voir Emmanuelle Loyer, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, PUF, Paris, 1997, p. 199-203.

de gens attachés, ici même, à cette pauvre situation de vie quotidienne. Une façon de vivre entre hommes ici se fait, c'est indubitable ! Je lis Lénine, brochure achetée ici, éditée à Moscou en langue française. Le génie. La hauteur d'esprit, le sens critique, l'ironie, le jugement sain, le courage et le coup de poing<sup>1</sup>.

L'homme de théâtre adopte la position de l'observateur extérieur et du regard décentré de celui qui voyage. Plus moraliste que militant, il étudie les habitudes, les comportements, lit Lénine et mesure les manques d'un côté comme de l'autre du rideau de fer. Il ne prend pas parti, se dissimulant derrière un sentiment d'anachronisme. Au cours d'une tournée en Europe du Nord, à Helsinki, il se livre de nouveau à une réflexion politique qui glisse vers la plaidoirie :

Je ne regrette pas l'ancienne société et même cela m'ennuierait de la maintenir. Mais je ne souhaite pas les nouvelles, trop algébriques, chiffrées, *quinquenneuses* [sic], industrielles. Je tâche de satisfaire l'homme de mon temps, communiste ou capitaliste, bourgeois ou non. Et pour cela, j'ai usé mon corps plus que de raison. J'ai donc bien le droit de rester ici, sur ce cahier au moins, un individu ; et dont le seul bien est la liberté de faire ce qu'il veut. J'ai donné à la société, traditionnaliste ou révolutionnaire, plus que ne le font la majorité des hommes. Alors ? Mon Dieu, je suis un anarchiste. Un anarchiste doux. Mais qui s'est tué pour le bien des autres, Ô société<sup>2</sup>.

Rédigée après le conflit avec Sartre, qui reprocha au TNP son public « petit-bourgeois » et l'absence d'engagement en faveur du prolétariat, cette entrée répond aux accusations contradictoires (trop à droite pour les uns, trop à gauche pour d'autres) qu'il esquive par la qualification d'« anarchiste doux » – stratégie pour ne pas se situer. Une pensée politique de gauche affleure du « Mémento », mais elle n'est pas explicite ni liée à un parti<sup>3</sup>. S'il mentionne certaines personnalités publiques, Vilar a conscience d'en être une, lui aussi, et censure sur son propre journal certains noms. On trouve ainsi une entrée déchiffrable malgré les ratures, mais dont les noms, remplacés par « X » et « Z », ont été si bien caviardés qu'ils sont devenus illisibles : « Ai été averti par X il y a sept jours qu'on préparait attaque contre moi “détournement de fonds de l'État” – Lui avait été dit devant J.N. par Z qui pense que je vole l'État<sup>4</sup>. » S'il condamne l'attitude des tutelles à son égard, le registre polémique est rare, comme dans ses lettres. L'écrit privé n'échappe à la méfiance, déployant tout un bestiaire du blâme pour exprimer la colère, plutôt que l'injure *ad nomen* ou la diffamation :

À la vérité, quelle souplesse de mollusque, quelle patience de chenille, quel manque de fierté la plus ouvrière. Ou bien ils pourrissent le système ([André] Cornu, Antériou et bien d'autres) et pourrissent les gens, ou bien le système pourri les pourrissent : [Jacques] Jaujard<sup>5</sup> ?

---

<sup>1</sup> « Mémento I », 29 mars 1955.

<sup>2</sup> « Mémento II », 10 octobre 1956.

<sup>3</sup> Dans le « Mémento III », en revanche, les passages de réflexion politique sont plus identifiables et situés par leur vocabulaire et la vision critique qu'ils déploient sur « la bourgeoisie régnante » (12 juillet 1965). Nous étudierons cette dimension dans la troisième sous-partie de ce chapitre, consacrée à ce manuscrit inédit.

<sup>4</sup> « Mémento I », 11 février 1953.

<sup>5</sup> « Mémento I », 26 décembre 1953.

En février 1954, les intrigues et les calomnies régressent : Vilar a gagné une première manche grâce à son renouvellement et le succès du TNP. À propos de la visite d'un sénateur qui a brusquement changé d'attitude à son égard, il note :

Après toutes ces intrigues [...], il a beau jeu à jouer au bon cœur. Il joue bien ce rôle d'ailleurs. Mais une ou deux fois, son interprétation d'une heure a craqué. Le temps d'un petit éclair. Et je ne sais pourquoi, j'ai vu un regard de couleuvre derrière les lunettes. Couleuvre, et non pas vipère<sup>1</sup>.

La précision finale suggère le caractère inoffensif du sénateur contrairement aux journalistes dont il continue de se méfier : « Les hebdomadaires, à présent, nous célèbrent. Ouf. Mais les vipères doivent, ici et là, chercher mon petit talon<sup>2</sup>. »

Trois extraits mobilisent cependant l'insulte : le premier concerne des journalistes apprenant que Vilar les menace d'un procès (« Ils, je veux dire les pédés, fondent tous et par tous les moyens<sup>3</sup> »), le deuxième met en scène la réponse faite à l'État qui s'adresse à la troupe (« – Faites la banlieue, quelle belle mission ! – Commencez par construire, eh, cons<sup>4</sup> ! »), le dernier désigne, sans les nommer, des personnalités des Beaux-Arts hostiles au TNP :

Les Financiers croient qu'on enferme un homme et son activité dans une équation. Ils se trompent. Et à la vérité, ce qui est le pire, ils ont rendu par là un verdict préparé non par eux mais par quelques maquereaux efféminés qui ne peuvent me supporter<sup>5</sup>.

L'injure est employée ponctuellement pour désigner des sujets collectifs et, de ce fait, anonymes tandis que la métaphore animale – procédé caricatural traditionnel – caractérise des personnalités précises. Cela lui permet de respecter, au sein du journal, le devoir de réserve et de retenue qui caractérise son comportement et ses interventions publiques.

Attestant la cohérence du *moi* public et du *moi* privé, le journal confirme ainsi la sincérité de celui qui écrit et la crédibilité de son témoignage. Il offre à l'artiste-directeur un lieu de réponse aux pressions politiques et médiatiques qu'il subit. Si la retenue et la maîtrise de soi font partie de sa personnalité, elles nourrissent aussi une éthique de la responsabilité et une rhétorique du plaidoyer, rendue possible par la position de retrait du journal, qui est aussi, selon Michel Braud :

Celle du refuge où le diariste prend sa revanche contre le monde, tient le discours qu'il ne peut tenir dans le monde ; celle où il répond secrètement à ses interlocuteurs, dévoile la fausseté des

---

<sup>1</sup> « Mémento I », 16 février 1954.

<sup>2</sup> « Mémento I », 12 février 1954.

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, 23 mars 1954.

<sup>5</sup> « Mémento I », 6 février 1954.

discours et juge la société dans laquelle il vit. Le discours empêché est rétabli et l'image de soi mise à mal dans le monde est restaurée<sup>1</sup>.

Les conflits sont déplacés ou rejoués dans le journal à la faveur de celui qui les écrit. À la fois dedans et dehors, Vilar expose les coulisses du pouvoir dans le « Mémento » qui lui sert à la fois d'aide-mémoire, de discipline d'écriture, d'examen de soi au travail et de scène judiciaire. Connaître les tractations, les coups-bas politiques et les décrire sans céder à l'emportement ni à l'opportunisme sont des compétences qui étayent l'image d'un homme crédible et modéré. La part d'introspection y est restreinte et les autoportraits sommaires dans la mesure où l'écriture du journal de bord enregistre d'abord les faits à retenir et des décisions à prendre. Cependant, écriture de soi et répertoire sont traversés par une même méditation sur l'autorité, de triple nature : dramatique, dans les rôles qu'il incarne, administrative, en tant que « patron », et politique, Vilar étant laissé par l'État dans la solitude du responsable qui doit inventer et maintenir un théâtre public dont il est individuellement responsable. La réécriture du journal *a posteriori*, en vue d'une publication, développe une poétique du David contre Goliath et accentue les dimensions introspective et narrative du genre. Sorti de l'urgence de l'action et de la direction, ayant rassemblé les documents probants et les archives nécessaires, Vilar peut désormais se servir de « ces mêmes lignes<sup>2</sup> » pour lui fournir à travers « des chiffres, des faits, des preuves<sup>3</sup> » la matière d'un livre.

---

<sup>1</sup> Michel Braud, *La Forme des jours, pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, 2006, p. 40.

<sup>2</sup> Voir la citation en exergue du sous-chapitre : « Si je tiens, irrégulièrement d'ailleurs, ce memento c'est parce que je n'ignore pas que la rédaction de ces lignes me contraint à la réflexion, affine la mémoire et que, telles semaines et tels mois étant révolus, ces lignes mêmes me fourniront des chiffres, des faits, des preuves. » Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>3</sup> *Id.*

## B) Réécrire son journal : les stratégies d'authenticité

C'est à partir d'un certain silence, d'une certaine paix, loin des êtres et des choses mouvantes, mécaniques ou autres, que je parviendrai peut-être à prendre conscience de ce que je crois<sup>1</sup>.

Au cours des années 1960, les éditions Grasset proposent à Vilar de se prêter à l'exercice de la collection « Ce que je crois » : publier un essai sur ce thème sans autre contrainte formelle que la première personne. Comme Jean Rostand, François Mauriac, Jean Guéhenno, Pierre Hervé et bien d'autres, il est invité à faire part de son itinéraire spirituel ou intellectuel à travers ses croyances et sa vision du monde. Vilar accepte, commence puis abandonne le manuscrit après quelques pages. Il n'est pas habile ou peu à l'aise avec la synthèse – ce n'est pas le seul cahier ouvert pour rédiger un texte cohérent et défendant une thèse précise<sup>2</sup> qu'il a laissé inachevé ; mais peut-être cette sollicitation a-t-elle suscité ou légitimé le désir de raconter son expérience chez celui qui affirme avoir appris de la lecture de Malraux l'importance de la réflexion dans la vie professionnelle<sup>3</sup> ? Parvenu à un tournant de celle-ci, dégagé des contraintes et des sollicitations permanentes de la direction, « loin des êtres et des choses mouvantes<sup>4</sup> », il se penche sur plusieurs projets simultanés relevant du même geste : la tentative de publication de « Ce que je crois », la réécriture d'une partie de son journal « Mémento », la rédaction du roman autobiographique *Chronique Romanesque*, la collecte et le tri de ses archives, leur copie et leur classement en fonction du projet « Textes pour un livre<sup>5</sup> » sur l'histoire du TNP. Or Vilar sait que les récits de soi, surtout s'ils sont l'œuvre d'un comédien, sont soupçonnés de mise en scène mensongère ou complaisante de soi-même. Ainsi note-t-il, dès 1935, à propos des *Essais* :

Et Montaigne a-t-il toujours été juste, sincère envers soi-même ? Lorsqu'un acteur, loin de la scène, dans la vie, parle et discute, on se méfie de l'acteur. On ne se méfie pas assez de l'acteur dans l'homme qui écrit<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Projet de livre pour Grasset, dans la collection « Ce que je crois », fonds Jean Vilar, Association Jean Vilar/BnF, Avignon, 4-JV-97,5. Il s'agit d'un cahier manuscrit inachevé, sans date. Nous n'avons pas trouvé d'autre indication temporelle dans les archives (ni lettre, ni notes, ni datation) pour estimer le moment de son écriture. Seule une remarque, issue du texte manuscrit, nous indique qu'il a probablement été commencé après 1962 : « On arrive ainsi, à plus de cinquante ans, à avoir vécu pour le monde et hors du monde. » (Nous soulignons.)

<sup>2</sup> Dans le fonds Jean Vilar, on trouve par exemple un cahier manuscrit abandonné : « Projet de livre : Les Contradictions » (4-JV-34,9) ou bien « Il ne faut pas dire... » (4-JV-97,8).

<sup>3</sup> « Lit d'abord *La Condition humaine* de Malraux : découverte d'un roman politique. Seconde œuvre lue : *L'Espoir*. Apprend l'importance de la réflexion dans la vie professionnelle. » Extrait du cahier de notes « Jean Vilar » de Jeanne Laurent. Fonds Jeanne Laurent, BnF, 4-COL-8/30(3).

<sup>4</sup> Projet de livre pour Grasset, collection « Ce que je crois », *loc. cit.*

<sup>5</sup> Voir « Textes pour un livre I à VII » dans le fonds Jean Vilar, *loc. cit.*, 4-JV-203.

<sup>6</sup> « Cahier III », août 1935, fonds Melly et Paul Puaux, *loc. cit.*

Nous allons observer comment Vilar réécrit et recompose son journal « Mémento » dans le sens d'une plus grande place accordée à l'expérience du jeu, à l'introspection et au récit de soi tout en favorisant la crédibilité d'un témoignage authentique à valeur historique, probatoire et instructive.

### 1) *Génétique du Mémento*

La version publiée par Armand Delcampe en 1981 chez Gallimard reprend la dernière version tapuscrite et corrigée par Vilar, à laquelle il ajoute des annexes<sup>1</sup> reproduisant les documents évoqués dans certaines entrées. Aucune archive ne nous permet pour le moment de dater précisément chaque phase de recomposition du « Mémento » mais nous pouvons en discerner quatre dans la genèse du journal publié.

La première, dite phase rédactionnelle, est celle de l'écriture du journal au fil des saisons, que nous venons d'étudier.

Suit la phase de relecture à court-terme, qui se matérialise par des corrections ponctuelles ou des annotations brèves commentant le choix d'un mot. Par exemple, Vilar écrit le 6 février 1954 à l'encre noire : « Veiller sur ces êtres vifs et sensibles que sont les comédiens et les techniciens de théâtre, veiller sur eux, quelle bonne petite préoccupation saine<sup>2</sup> [...] ». Au stylo bille rouge, il souligne l'adjectif « saine » et inscrit dans la marge : « pas toujours ! (sept.54) ». On peut mettre cette remarque maussade sur le compte de la lassitude de tournée : le stylo rouge avec lequel il corrige les entrées de février, mai, juillet, août 1954 est le même qu'il utilise pour rédiger six pages de notes alors qu'il est en tournée à Montréal, en septembre 1954. Parfois, la couleur de l'encre employée permet d'estimer le temps écoulé entre la rédaction d'une entrée et sa relecture : ici, entre un et sept mois.

La troisième phase de réécriture et de recomposition nous pose une difficulté quant à sa datation : quand Vilar se replonge-t-il dans son journal ? Quand commence-t-il à le corriger ? Il reprend les quinze premières pages du « Mémento », les corrige en miroir, sur celles de gauche, il numérote certaines d'entre elles et les biffe au crayon à papier, dans la diagonale de la feuille, comme s'il indiquait par ce geste les ratures d'utilisation, puisque le phénomène s'arrête immédiatement après une remarque ajoutée au crayon à papier sur une page de gauche : « Fin (voir version au net) du Mémento 29 novembre 1952 – 1<sup>er</sup> septembre 1955 ici, à la page

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 253-337.

<sup>2</sup> « Mémento I », 6 février 1954.

18<sup>1</sup> ». Cette phase de recomposition est postérieure à la rédaction de cette remarque puisque l'écriture diaristique continue les jours suivants sans espacement, avec la même structure et le même stylo plume que les entrées précédentes.

Par ailleurs, on observe Vilar hésiter entre trois fins possibles et inscrire ses tergiversations au crayon à papier directement dans le journal. La première suit une remarque sur la réfection de la scène à Avignon :

Je note : cette année, la municipalité d'Avignon a fait couvrir ce que nous appelons la « piscine » pas comme nous le désirions [...]. La fosse a donc été couverte à seize mètres au-dessus de la limite prévue sur le plan – Et la sécurité du plateau, hein ? Pour la première fois, cette année (IX<sup>e</sup> festival), un plancher de bois couvre le sol en entier ! (Légère pente.) Neuf ans après<sup>2</sup> !

La deuxième renvoie à une entrée précédente par une remarque ajoutée, elle aussi, page de gauche : « Terminer ici le premier tome du Mémento, par les six dernières lignes de la page 6 (de ce cahier) ? » Le passage en question relève de l'autoportrait d'un artiste engagé :

Je ne suis vraiment pas un metteur en scène, affreux mot désignant un métier de flic artistique. Non, merde, je ne suis pas un metteur en scène. Il faudrait faire le TNP six mois et le reste du temps s'occuper strictement des associations. Le Public, d'abord. Le reste suit toujours<sup>3</sup>.

La troisième repose sur la comparaison littéraire et le dialogue avec soi-même. Vilar a barré la remarque précédente, qui suivait une réflexion inspirée par Stendhal<sup>4</sup>, pour y ajouter : « Non, pas sur la citation de *Brulard*<sup>5</sup> ». La version publiée, expurgée de la référence littéraire, se clôt sur la remarque architecturale de la scène de la cour d'honneur, plus crédible quant à la construction d'un *ethos* d'artiste-artisan.

On émettra l'hypothèse que cette troisième phase comprend également la « version au net », réécrite conjointement à la correction du journal d'origine. Avant-texte de la version publiée, le nouveau manuscrit, qui fusionne le premier cahier « Mémento » et le début du deuxième, compte cent soixante-six entrées pour le même empan chronologique que le texte initial, qui en comporte cent-cinq. La réécriture développe les entrées concises et en ajoute de nouvelles. Vilar compose également un texte aux allures de pacte de lecture dont les règles typographiques précises sont énoncées sur le manuscrit à dactylographier :

---

<sup>1</sup> « Mémento II », 2 septembre 1955.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> « Mémento II », 27 mai 1955.

<sup>4</sup> « Je lis, car je ne l'avais jamais terminé, la *Vie de Henry Brulard*. Et je pense : “Pourquoi, toi, ce journal, ce mémento ? Hein, la différence ?” Et puis : “Après tout, moi, je note d'autres genres de faits. Et c'est un mémento plus qu'un journal. Un *nota bene* plus qu'un miroir complaisant. Une éphéméride dont l'année n'est pas toujours de 365 jours. Que de choses, enfin, que tu ne notes pas ici. À quoi bon.” » dans « Mémento II », 2 septembre 1955.

<sup>5</sup> *Id.*

Mme Mamus. Voici le titre. Pas de numérotage de page. Passer à la ligne comme indiqué. Deux mots sont en majuscules (MÉMENTO et MÉMOIRE). Les autres en lettres minuscules<sup>1</sup>.

La structure en vers libres rythme le prologue et confère une forme poétique à un contenu factuel. Conçu comme un diptyque autour de la locution pivot « et / aussi bien », il repose sur l'évolution entre une première partie qui décrit « très exactement » l'empan chronologique du journal et la montée en généralité de la seconde, passant des « faits survenus / dans l'histoire / du TNP » à « un théâtre » : Vilar invite à lire son journal comme un témoignage historiquement ancré mais universellement valable. Il s'inscrit par ailleurs dans la vision classique d'un art s'adressant à « celles et à ceux qui se / destinent par le moyen / de l'Illusion / à enseigner et à divertir / leurs semblables » et laisse affleurer en filigrane l'ombre de l'honnête homme qui s'exprime, selon son expression, « de bonne foi ». Le pacte de lecture repose sur la sincérité et la fiabilité du témoignage, liées à la double position centrale de l'homme d'action et périphérique du diariste, ainsi que l'humilité d'un artiste qui place son art au service des autres, valorisant, contre la figure du metteur en scène ou du créateur, celle de l'animateur.

S'il est difficile de connaître la durée de cette troisième phase de réécriture et de recomposition, nous savons néanmoins quand Vilar l'a terminée grâce à un carnet de poche intitulé « Notes des travail et questions concernant le Mémento<sup>2</sup> ». On y découvre Vilar, à Sète, reprenant la rédaction « à partir de la page 140 » le 2 mai 1970 et l'achevant le « lundi 25 mai » à la « page 319 ». La rédaction, pendant ces trois semaines, s'accompagne de questions qu'il numérote précisément et associe à des entrées ou aux pages du manuscrit. Il cherche par exemple le nom du veilleur de nuit du TNP, pour accentuer le crédit de son anecdote<sup>3</sup>, ou l'orthographe de certains d'entre eux, hésitant entre « Anthériou » et « Antériou », « Schumann » et « Schuman ». Il veut retrouver des documents pour vérifier des faits ou pour les insérer : « 1/ la note sur Macbeth, 2/ le petit carnet Pegasus noir à bords rouges, 3/ les notes sur les éphémérides du TNP à couverture carton rouge<sup>4</sup> ». Ce carnet expose les étapes de recomposition et témoigne de l'importance des archives pour Vilar, palliant les carences d'une

---

<sup>1</sup> Première page de la « version au net » manuscrite, fonds Jean Vilar, *loc. cit.*, 4-JV-203,55. L'orthographe de « Madame Mamus » est incertaine et nous n'avons pas réussi à l'identifier. Voir annexes.

<sup>2</sup> Fonds Jean Vilar, *loc. cit.*, 4-JV-203,52.

<sup>3</sup> Dans la première version, il apparaît à deux reprises, à peine esquissé : « Il est une heure. Le bureau, la maison, les couloirs sont silencieux. Le veilleur est toujours là, derrière la porte. Je me souviens qu'il y a un mois, j'ai grillé mon pick-up. Cela a fait un bruit terrible dans la nuit. Très nettement : un violent coup de revolver. Je me suis précipité à la porte pour rassurer le veilleur. Je l'ai trouvé immobile, calme, m'attendant. "Mais je ne craignais pas de ces choses-là pour vous, Monsieur Vilar." Bon, je n'ai pas une gueule à me suicider. » dans « Mémento I », 23 mars 1954. La version réécrite transforme et développe ce même épisode. Elle se clôt par la salutation de Vilar : « Bonne nuit, bonne veillée, monsieur Défendini ». Le nom n'apparaît pas dans le carnet de notes de travail. On peut se demander si Vilar ne l'a pas créé, tant sa proximité paronomastique avec le verbe « défendre », et ses sonorités italiennes ou corses, ne lui donne pas des allures légendaires. Ce veilleur est décrit à deux reprises dans le *Mémento* comme étant « toujours rasé de près » et « armé ». Voir : Jean Vilar, *Mémento, op. cit.*, p. 66 et p. 94.

<sup>4</sup> Fonds Jean Vilar, *loc. cit.*

mémoire institutionnelle et personnelle. Il permet également de situer le moment de la réécriture : après 1968, le projet abandonné d'un Opéra national populaire, l'élection de Georges Pompidou, le retrait d'André Malraux du gouvernement et l'enregistrement de *Propos et confidences de Jean Vilar*<sup>1</sup>.

La quatrième et dernière phase est celle dite pré-éditoriale : un bon adressé à Vilar par l'entreprise « Burocopy » d'Avignon et daté du 6 août 1970 indique que l'ancien directeur leur a livré le manuscrit original pour une « première frappe<sup>2</sup> ». Le tapuscrit<sup>3</sup> récupéré est annoté au crayon à papier dans les marges. Une dizaine de petits morceaux de papiers, découpés dans diverses feuilles, indiquent les corrections à faire ou les précisions à apporter avec le numéro de page correspondant. L'un d'eux porte la date du 27 mars 1971. Vilar meurt deux mois plus tard. Entre temps, il s'absente de Sète pour voyager en URSS et tourner les émissions de Claude Santelli et Françoise Verny, *André Malraux, la légende du siècle*.

Le texte publié en 1981 correspond au tapuscrit corrigé par son auteur. L'éditeur y a ajouté, entre le prologue et la première entrée, un court texte<sup>4</sup> rédigé par l'homme de théâtre et présent dans la liasse de papiers liés à la dernière relecture, portant la mention « Mémento 52-53 (dès le début)<sup>5</sup> ». Cet avant-propos est l'occasion pour le comédien-directeur de se situer dans l'histoire théâtrale, affichant le principe modeste du « pas de côté » :

Je ne fais pas mieux que les autres, je fais autrement. Les quatre grands patrons du Cartel étaient parvenus à un point de perfection tant sur le plan de l'interprétation humaine que sur le plan purement technique. Leur royaume, riche ou pauvre, bourgeois ou non, était la scène à l'italienne. Je décidai de l'éviter. D'où Avignon et sa plate-forme. N'est-ce pas simple ? Ici et là, on me dit « fils » de Copeau. Qu'ai-je à voir avec le premier directeur de la NRF ? avec le croyant ? avec son assurance ? [...] À choisir, c'est à l'égard d'Antoine que j'éprouve le plus d'admiration. Mais pourquoi choisir<sup>6</sup> ?

Puisque le *Mémento* se clôt sur la réfection de la scène d'Avignon, l'avant-propos élabore une cohérence avec l'*ethos* de l'artisan de scène, serviteur de l'art et du public populaire, et construit un effet de boucle prouvant la permanence des préoccupations pratiques et esthétiques. Antoine a créé la mise en scène moderne, le Cartel des quatre l'a poussée à sa perfection, Vilar l'a sortie de son écrin trop étroit – architectural, géographique ou social.

---

<sup>1</sup> Les douze émissions pour Radio Canada, réalisées par Florent Forget, filmant les entretiens de Jean Vilar et Raymond Charrette, ont donné lieu à de nombreuses notes préparatoires rassemblées dans le dossier : « Propos et confidences de Jean Vilar : Radio Canada, 1-20 mars 1970 », fonds Jean Vilar, *loc. cit.*, 4-JV-208,3.

<sup>2</sup> Fonds Jean Vilar, *loc. cit.*

<sup>3</sup> Fonds Jean Vilar, *loc. cit.*, 4-JV-203,56.

<sup>4</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>5</sup> Fonds Jean Vilar, *loc. cit.*

<sup>6</sup> *Id.*

## 2) Typologie des gestes de réécriture

Plus de quinze années se sont écoulées entre l'écriture du journal de bord des débuts du TNP et sa reprise autour des années 1970, laissant le temps aux colères de refroidir, aux déceptions d'être oubliées et aux douleurs de s'estomper. Le journal de bord, de 1952 à 1955, est avant tout celui d'un directeur souffrant de la dispersion de son énergie dans les multiples missions de son théâtre et contre les nombreuses attaques qu'il subit. Il répond à la tentative de retrouver par l'écriture la cohésion d'un « je », comme sujet uni, et de résoudre les tensions exacerbées du fait de sa situation entre soi et le monde, entre le dedans et le dehors. Sa réécriture développe la dimension artistique, initialement écartée par les questions de gestion immédiate et consignée dans les manuscrits de travail liés aux répétitions. Le décalage temporel favorise l'insertion de passages plus introspectifs et autobiographiques, la transformation du ressentiment à l'égard d'autrui en acceptation sage de ses erreurs et la représentation de soi en être clairvoyant voire précurseur.

Si l'on place en regard le journal initial et la version publiée, si l'on compare une à une leurs entrées respectives, on repère quatre gestes de réécriture, classés selon un ordre de fréquence croissant : la suppression, la conservation, la modification et l'ajout.

La loyauté est une qualité que Vilar exige fréquemment des autres et de lui-même. Son journal en est le reflet : seule une entrée est supprimée, d'autres sont simplement réorganisées ou partiellement réduites. L'entrée supprimée<sup>1</sup> est une remarque laconique à propos d'une invitation par le Mai Musical Florentin ne s'adressant qu'à l'artiste Vilar et non au TNP. Les regrets exprimés sont d'ordre individuel et suggèrent l'image d'un homme bridé dans ses projets personnels par sa fonction – ce qu'il ne cherche pas à mettre en avant. Les quelques mentions de ses écrits personnels dans le journal de bord disparaissent également dans la version publiée, comme si les projets personnels devaient s'effacer face au collectif de la troupe. En août 1954, alors qu'il compte sur la morte-saison d'août pour écrire, le voilà contraint de rester alité car souffrant : « Impossible donc de travailler à *La Nuit tombe*<sup>2</sup>. » Il supprime de même l'allusion à l'écriture d'une pièce composée à « trente ans<sup>3</sup> ». Le *Memento* ne reflète alors que l'ambition d'écrire un livre sur l'histoire du TNP mais il passe sous silence la vocation

---

<sup>1</sup> « Visite de Leonidoff, envoyé par Mai [Musical] florentin : pris par le TNP, ai refusé (hélas) définitivement leur offre. Encore, hélas ! » dans « Memento I », 9 février 1953.

<sup>2</sup> Reprise du manuscrit d'*Antigone* que Vilar avait entamé en 1938. « Memento I », 21 août 1954.

<sup>3</sup> « J'avais placé sur cette face inhabitée du lac ma pièce quand j'avais trente ans, ignorant tout de l'Italie. J'ai manqué d'imagination. La pièce, de par le lieu, aurait dû être plus drôle et plus atroce à la fois. J'ai manqué de désespoir souriant. » dans « Memento II », 1<sup>er</sup> septembre 1955.

initiale de Vilar pour insister sur la cohérence d'une personnalité dévouée au théâtre – et, peut-être, écarter la mention de ce qui est considéré comme un échec. Les détails précis et personnels, comme les ordonnances, sont aussi écartés et mis en récit. La liste de médicaments du journal de bord<sup>1</sup>, qui dit la souffrance, se transforme avec le recul temporel en note réflexive :

Ce cahier n'est plus qu'un memento de remèdes. Entre les pages, je range les ordonnances. [...] Peut-être aurait-il été préférable d'étudier plus attentivement les rapports du mal et du jeu. Mais non. « Je souffre », dit le comédien malade et adieu le personnage et l'invention. Il existe cependant un lien entre le mal et la portée d'une interprétation<sup>2</sup>.

L'entrée se déploie et explore la manière dont il se sert de sa douleur avec succès pour interpréter Auguste dans *Cinna* tandis qu'elle fait obstacle à son interprétation de Macbeth. Seule une écriture rétrospective, dégagée de l'urgence de la souffrance, autorise le recul nécessaire à cette introspection mêlant le *moi* privé au *moi* comédien. Le diariste, qui utilise le présent malgré la reconstruction rétrospective, élabore l'image d'un artiste dont le corps et l'âme se consacrent au jeu. La fabrique du journal n'échappe pas non plus à des effets de recomposition. Aussi la remarque du 23 mars 1954, « Mes bouts de papier/memento restent, ici et là, dans mes deux poches<sup>3</sup> », est-elle supprimée et déplacée un an plus tard :

Le memento est souvent resté au fond de ma valise. Ou bien à Paris. Et les feuillets, les petits carnets, les bouts de papiers se sont égarés, sont devenus introuvables. Ou illisibles. Ou bien j'ai jeté au panier ces conneries<sup>4</sup>.

Dans le journal de bord, les « papiers mementos » sont restées dans « [s]es poches » par oubli. Alors qu'il y regrettait de n'avoir pas noté les faits importants de ses batailles administratives, on le suit désormais sur la route, au cours d'une longue tournée, consacrant davantage son temps à l'exploration des lieux et à la préparation des représentations qu'à l'écriture de soi.

Un autre usage de la suppression relève de l'anonymisation à valeur généralisante ou plus révérencieuse. L'épisode de la visite du ministre fruste correspond au premier cas, celui de la colère de Vilar à l'égard de Jeanne Moreau, au second. Dans une entrée non datée<sup>5</sup>, Vilar raconte que le ministre de l'Éducation nationale, André Marie, se rend à une vente de charité organisée par le TNP. Face au stand de l'écrivain et critique Jean-Jacques Gautier, il sort une absurdité prouvant sa mauvaise foi et son inculture. Lorsque Vilar réécrit le passage, il

---

<sup>1</sup> « Donc, voilà le memento-remèdes : Salgydal – Probenhine – Homéo : sédatif – Optalidon + caolin. Matin à jeun : 55 nitrates de bismuth léger » dans « Memento I », 23 août 1954.

<sup>2</sup> Jean Vilar, *Memento*, *op. cit.*, p. 140.

<sup>3</sup> « Memento I », 23 mars 1954.

<sup>4</sup> Jean Vilar, *Memento*, *op. cit.*, p. 211.

<sup>5</sup> « Memento I », sans date (12 février 1953).

transforme André Marie en « un ministre en exercice<sup>1</sup> ». S'éloignant de son ancrage référentiel, l'écriture glisse vers l'anecdote révélatrice ou l'apologue, soulignant le décalage entre la démarche du TNP et le désintérêt de certaines personnalités dont il dépend. Enfin, la suppression nourrit parfois une image plus avantageuse de soi car moins injurieuse envers les autres. Le journal de bord enregistre souvent les coups de sang à l'égard des comédiens<sup>2</sup>. La colère du directeur éclate à l'égard d'une actrice dans le « Mémento » :

Invraisemblable mise dans la merde par Mlle Moreau. Me plaque après avoir accepté et Chimène et contrat. Manquement aux engagements : deux fois en un an. Elle a du talent et tuera sa vie. Et sa connerie<sup>3</sup>.

L'avenir ne lui ayant pas tout à fait donné raison, le diariste ultérieur la transforme et l'intègre à un examen mesuré – voire complaisant – de soi :

J'accepte mal cette longue absence de Philippe. J'accepte mal le non-retour de Moreau. J'accepte mal d'ailleurs l'extrême difficulté de traiter avec certains comédiens [...]. Ce n'est pas une question d'argent qui nous sépare. Pas du tout. C'est une question de calendrier et de libertés. [...] Une fois seul, je tente de concilier les deux emplois du temps et la plume me tombe des mains<sup>4</sup>.

Le trait d'humeur se transforme en trait de caractère, celui de l'exigence de loyauté et de disponibilité. Les suppressions consistent ainsi à écarter ce qui relève de l'ambition personnelle (écrire), du prosaïque (les traitements médicaux) ou du portrait dévalorisant de soi.

Certaines entrées sont en revanche conservées telles quelles ou légèrement modifiées, à l'image de celles du 18 mai 1953<sup>5</sup>, du 21 décembre 1953<sup>6</sup>, du 13 février 1954<sup>7</sup> ou du 15 février 1954<sup>8</sup>. Elles ont en commun d'être brèves ou d'adopter la forme d'une liste. L'alternance de notations développées puis laconiques, narratives puis factuelles, diversifie le rythme de lecture et accrédite l'image d'un journal ancré dans l'action tout en la surplombant, à la fois au centre de la vie du théâtre et en retrait de celle-ci. Elle met aussi en scène la variété des styles de Vilar et pallie la menace de l'ennui lié au ressassement, d'autant plus importante qu'il s'agit du journal d'un comédien dont le travail se fonde justement sur la répétition et le retour d'attendus du genre : découverte d'un personnage, description des recherches scéniques, trac de la première, fatigue des tournées et méditations nocturnes dans les rues désertes, lors du retour tardif et solitaire chez soi.

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, *Mémento*, op. cit., p. 22.

<sup>2</sup> L'épisode de la pipe cassée, citée précédemment, devient dans le *Mémento* publié : « De rage, je m'en prends non à un comédien en retard mais à ma meilleure pipe. »

<sup>3</sup> « Mémento I », 12 mars 1954.

<sup>4</sup> Jean Vilar, *Mémento*, op. cit., p. 89.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 66-67.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 68.

D'autres entrées sont conservées mais leur modification est telle qu'elles s'éloignent de l'écriture initiale par leur registre et leur contenu. Le premier changement consiste à expliciter les faits mentionnés pour rendre le journal compréhensible, le second, à les mettre en récit pour accroître leur intérêt et en améliorer le style. Les initiales employées pour les noms de comédiens ou de pièces de théâtre sont ainsi rétablies et le nom du dramaturge indiqué. Par exemple, l'entrée elliptique du 17 janvier 1953 dans le « Mémento I » – « Ai dit à FS : d'ici le 31 juillet, tu es distribuée et uniquement dans *Danton* rôle de Lucile – La Reine de *R.II* : non. (+ remplacement JM/Banlieue dans *Hombourg*) » – devient :

Ai dit à Françoise Spira : « La saison se terminant le 31 juillet prochain, tu es distribuée – et uniquement – dans *La Mort de Danton* (Büchner) : rôle de Lucile Desmoulins. Quant à la Reine de *Richard II* : non. D'autre part, je te propose de prendre le rôle de Nathalie au cours des représentations à venir du *Prince de Hombourg*. Notamment celles qui seront données en banlieue, Jeanne Moreau devant nous quitter<sup>1</sup>. »

Le choix du discours direct fait entendre la voix du directeur qui s'adresse à la comédienne autant qu'aux lecteurs. Lorsque les remarques explicatives ne sont pas intégrées au texte lui-même, elles le sont dans les nombreuses notes de bas de page ajoutées par Vilar pour donner la référence d'une citation<sup>2</sup>, présenter un membre de la troupe<sup>3</sup> ou une personnalité citée<sup>4</sup>. Certaines d'entre elles, datées, fournissent des indices sur le moment où il s'attelle au commentaire du journal. À propos de la mention d'un livre de Jeanne Laurent<sup>5</sup>, Vilar précise qu'il s'agit de *La Troisième République et les Beaux-Arts* qui paraîtra en 1955 et que sa note date du « 3 avril 1970 ». Un autre type de modification consiste à déployer divers registres d'écriture au sein d'une même entrée. Tout juste revenue d'Amérique du Nord, la compagnie part en train vers la Pologne et traverse Berlin. Le voyage prend des allures kafkaïennes quand elle se retrouve bloquée à la frontière du rideau de fer avec le mauvais visa. Le journal de bord, qui se mue en carnet de voyage, enregistre sous forme de liste les remarques, les observations, les questionnements et un mémorandum des dernières trente-six heures<sup>6</sup>. Le *Mémento* publié reprend cette matière factuelle brute<sup>7</sup> pour la mettre en récit avec des dialogues comiques au discours direct, des personnes transformées en personnages mythiques (un officier intraitable se transforme par exemple en « statue de Commandeur blond<sup>8</sup> » et silencieux) et la narration

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 48. Vilar, à propos de « Passer l'éponge et continuer ».

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 82. Il introduit Pierre Saveron et explique son importance dans la troupe.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 173. Vilar indique : « Theodor Heuss, Président de la République Fédérale allemande de 1949 à 1959. »

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>6</sup> Voir « Mémento I », 5 octobre 1954.

<sup>7</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 153-158.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 154.

détaillées d'anecdotes qui racontent les liens d'amitiés au sein de la troupe, comme lorsque comédiens et directeur, fauchés, coincés par l'absence d'adaptateurs de prise électrique, se partagent les lames d'un rasoir « Gillette » et un peu d'eau de lavande que l'un d'entre eux a précautionneusement emportés pour garder une bonne figure en tant que représentants français. Le récit de ces souvenirs au présent – réels ou arrangés – confère une épaisseur humaine et une dimension affective à des noms que l'on ne ferait que croiser dans le journal.

Enfin, certaines entrées sont créées de toutes pièces et d'autres intègrent des ajouts liés au décalage temporel entre le diariste qui écrit et celui qui se corrige – le second ayant l'avantage sur le premier de connaître l'avenir et de pouvoir se donner raison sans en avoir l'air. Vilar ajoute par exemple un autoportrait discontinu<sup>1</sup> dans le journal réécrit. Sous la forme d'un diptyque, ce portrait de soi encadre une entrée introspective sur sa manière d'exercer son métier de directeur. La première partie, sous forme de tirets, est impitoyable avec lui-même : il s'y présente comme viscéralement égoïste, concupiscent, partagé entre l'ambition et le désir de solitude. Quelques jours plus tard, la seconde partie glisse vers l'autobiographie : il se définit comme un « autodidacte » à l'image de son père et revient sur sa jeunesse, de l'enfance à la trentaine, pour expliquer ce qu'il est devenu au moment où il écrit. Il conclut en constatant que la pratique du théâtre lui a permis d'arracher les mauvaises herbes de son caractère :

Le théâtre, sa pratique et les recherches qu'il exige m'ont enfin délivré de ces poisons. Je n'aurai de cesse de libérer, par le spectacle, les autres. Ce n'est pas là une leçon personnelle ou particulière à notre temps. L'histoire nous rappelle, en tous ses chapitres, que c'est toujours l'obligation permanente du théâtre. Et de tous les arts<sup>2</sup>.

Se présenter comme lucide, honnête, ne masquant ni ne sous-estimant des défauts qu'il admet volontiers, et placer cet autoportrait rétrospectif au centre du journal, au moment où le théâtre fait face à la menace d'une baisse de la subvention, relève de la construction rhétorique. L'entrée encadrée par ce diptyque répond aux reproches – formulés ou soupçonnés – d'un directeur taiseux, qui refuse de jouer le jeu social et hypocrite du comédien-marionnette du pouvoir, lui préférant la morale du faire énoncée par Don Juan (« Tous les discours n'avancent point les choses / Il faut faire et non pas dire<sup>3</sup> ») :

Ah ! J'arrangerais bien les choses si je faisais des déclarations ici et là quelque peu tonitruantes telles que "Il faut éduquer le peuple" ou "Aimons, aidons, *etc.* le peuple". Je ne me résous pas à ces sottises. [...] Cependant, tel ton radical-socialiste, ou centre-gauche, appuyé de quelques actions ou compromissions personnelles ici ou là (juste ce qu'il faut), ce barouf politicard intimement mêlé à la quête respectueuse des honneurs de tous ordres faciliteraient le travail de l'administration centrale et les crédits de l'État seraient généreusement augmentés. Mais non, je

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 100 : « Autoportrait : premières touches » et p. 103 : « Suite à l'autoportrait du 5 avril dernier ».

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>3</sup> Vilar le cite dans le *Mémento*, *op. cit.*, p. 101.

me tais sur ce qui est l'essentiel de l'ambition commune et je ne fais aucun geste vers les honneurs<sup>1</sup>.

Posture construite ou sincère, peu importe : Vilar encadre cette entrée d'un autoportrait accréditant l'image d'un homme au service des autres, œuvrant pour améliorer la société et non s'y faire valoir. Est-ce une manière de répondre obliquement et *a posteriori* à ceux qui l'accusèrent de compromission avec l'État<sup>2</sup> ou, à l'inverse, de manque d'engagement auprès de celui-ci ? Cela lui permet néanmoins d'affirmer une fois de plus son intégrité en soulignant sa volonté de réaliser, au lieu de proclamer, la possibilité d'un théâtre populaire.

Un autre type d'ajout rejoint cette démarche judiciaire rétrospective et vise explicitement les brechtiens. Vilar crée *Mère Courage* en 1951, permettant à Robert Voisin, qui dirige la collection du répertoire du TNP, de devenir le premier éditeur français de Brecht. Deux ans plus tard, il lance la revue *Théâtre Populaire*<sup>3</sup> après concertation avec Vilar, qui lui a fait part de son désir de voir émerger une revue « de combat », défendant les principes politiques du théâtre contre le mercantilisme, tout en offrant un point de vue rassembleur<sup>4</sup>. La revue, qui n'est pas dirigée ni prise en charge par le TNP, soutient néanmoins le théâtre et Vilar dans ses premières livraisons : encore à la recherche d'une ligne éditoriale précise, elle partage le même ennemi que lui – le théâtre « de l'argent<sup>5</sup> », bourgeois, esthétisant, cher, sélectif et psychologisant. La découverte du Berliner Ensemble avec *Mère Courage*, donnée le 29 juin 1954 au Théâtre Sarah-Bernhardt, révèle aux critiques de la revue l'existence de l'alternative militante, dramaturgique, esthétique et théorique qu'elle attendait face au théâtre bourgeois. Adhérant au système brechtien, elle s'éloigne de l'entreprise vilarienne, qui repose moins sur l'intervention politique du théâtre dans la société que sur un engagement moral et démocratique. Le directeur du TNP vit ce changement comme signe de déloyauté mais le « Mémento » ne s'en fait pas l'écho. Brecht n'y apparaît qu'à deux reprises<sup>6</sup>, lorsque Vilar lit *Maître Puntila et son valet Matti*, tandis que le journal publié le campe en précurseur incompris, qui eut tort d'avoir eu raison trop tôt<sup>7</sup>. Vilar retraité règle ses comptes avec les brechtiens – de façon implicite et explicite – en y ajoutant des passages justifiant sa volonté de n'adhérer à aucun système. Si l'on suit l'ordre du journal, nous constatons d'abord qu'il crée une entrée<sup>8</sup> de toutes pièces, exposant la réussite de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>2</sup> Par exemple, à Jean-Paul Sartre, qui voyait dans la subvention de l'État une forme d'ingérence gouvernementale ? Voir lettre n° 238, 10 septembre 1959.

<sup>3</sup> Marco Consolini, *Théâtre Populaire, 1953-1964. Histoire d'une revue engagée*, trad. Karin Wackers-Espinosa, Caen, Éditions de l'IMEC, 1998.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>6</sup> « Mémento II », 25 avril 1957 et 30 novembre 1957.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* [1958], Paris, Gallimard, collection « Folio », 1974, p. 97.

<sup>8</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 28.

*Mère Courage* comme spectacle « très applaudi, sinon très fréquenté ». La liste des chiffres de fréquentation par date de représentation, relevés au spectateur près, garantit l'authenticité du constat et prouve l'adoubement populaire, à défaut de celui des brechtiens. C'est habile : Vilar rejoue dans son journal une stratégie qu'il avait mise en place au TNP en accordant au public la préséance sur la presse par l'inversion du protocole traditionnel consistant à inviter les critiques aux avant-premières. La priorité donnée aux spectateurs lui permettait à la fois de les ériger en premiers juges valables de leur théâtre, de renverser un cérémonial bourgeois et de contourner l'écueil possible d'une mauvaise presse<sup>1</sup>. Après cette note d'apparence descriptive, mais de finalité argumentative, Vilar compose une autre entrée datée du 5 février 1954 et pastichant le style laconique de l'agenda : « À 18 heures : dialogue avec les ouvriers et les employés des usines Renault dans leur local<sup>2</sup>. » Le 27 novembre 1954, le TNP donnait sa première « Nuit Renault » destinée aux membres de l'association Loisir et Culture-Renault. La mention de cette rencontre paraît relever de sa préparation, mais elle expose surtout les actes d'un artiste qui échange avec les « ouvriers » et se déplace dans leurs « usines » malgré son emploi du temps surchargé. Ce même 27 novembre, Vilar avait, une nouvelle fois sans succès, écrit à Sartre pour lui demander une pièce : « Pourquoi ne me répondez-vous pas ? Pourquoi ne désirez-vous pas accepter une commande de la part de ce TNP, de ce théâtre "populaire"<sup>3</sup> ? » Un an plus tard, dans un entretien<sup>4</sup>, l'écrivain reprochait le public petit-bourgeois et le manque d'ouvriers au TNP. Le procédé de Vilar est donc, là encore, ingénieux : sans y paraître, il répond obliquement, à travers une courte entrée, aux critiques de Sartre. Sur le terrain, il n'a pas le temps de se livrer à des discours politiques : ses actes parlent pour lui. La plaidoirie distillée et rétrospective se poursuit quelques pages plus loin, dans un autre ajout du 2 mars 1954, lorsqu'une méditation sur *Don Giovanni* de Mozart se clôt ainsi :

Après les avoir sérieusement et parfois longuement étudiés, les créateurs se moquent de l'enseignement ou de la leçon de leurs meilleurs prédécesseurs. Une chiquenaude et ils inventent. Autre raison de ne pas suivre les brechtiens. Ni les leçons de Brecht<sup>5</sup>.

Rejouant la vision romantique du génie de l'artiste face à celle du créateur laborieux et dogmatique, Vilar minimise la portée révolutionnaire de l'œuvre du dramaturge et la crédibilité des critiques qui s'apprêtent à adopter sa théorie quelques mois plus tard. Il valorise dans

---

<sup>1</sup> Sur ce point, voir Laurent Fleury, *Le TNP de Jean Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, Rennes, PUR, 2006, p. 138-139.

<sup>2</sup> Jean Vilar, *Mémento*, op. cit., p. 55.

<sup>3</sup> Lettre n° 152, 27 novembre 1954.

<sup>4</sup> Jean-Paul Sartre (entretien avec Bernard Dort), « Jean-Paul Sartre nous parle du théâtre », *Théâtre populaire*, n° 15, Paris, 1955, p. 3-9.

<sup>5</sup> Jean Vilar, *Mémento*, op. cit., p. 82.

l'entrée suivante, contre le système immobile, le principe de « l'action permanente », où « tout est à revoir chaque année<sup>1</sup> » puisque le théâtre est lui-même un art du mouvement s'inscrivant dans une société qui évolue constamment. Une autre entrée créée reprend implicitement à son compte, un an avant leur publication, les critiques formulées dans *Théâtre populaire* à propos de l'immobilisme esthétique et politique du TNP qu'il ne sait remettre en question<sup>2</sup> :

Il nous faut tout reconsidérer. Ma vision des choses est comme figée. Le hard-labour accentue l'esprit de système. Tout remettre en cause. [...] Tout en poursuivant la même mission (populaire est un bien mauvais mot désormais pour la qualifier), sans porter atteinte à l'équilibre des rapports entre nous et le bonhomme-public, il me faut, il nous faut trouver un autre mode de travail et en définitive une autre façon de faire<sup>3</sup>.

On pourrait objecter que répondre aux critiques *a posteriori* et dans un journal personnel, sans contradiction possible, est facile et lâche. Vilar pare la condamnation et prouve qu'il s'est déjà exprimé en toute franchise face au dramaturge lui-même, « dans son studio à Berlin-Est, le 15 ou le 16 décembre 1952<sup>4</sup> » alors qu'il était en tournée en Allemagne. Le directeur du TNP reconstitue un désaccord entre les deux hommes à propos de l'Indochine dont rien ne prouve ni n'invalide l'existence dans les archives ; mais sa mise en scène s'insère dans la continuité d'un plaidoyer *pro domo* soulignant la radicalité du choix de monter la pièce de l'auteur communiste en pleine guerre froide :

J'ai répondu [...] qu'il ne fallait pas confondre certains bellicistes du gouvernement et les Français et, entre autres, le citoyen et ami JV, ici présent, petit 2<sup>e</sup> classe brechtien en Occident, lequel a failli « voler en éclats » pour avoir présenté, servi, défendu en dépit des attaques anticomunistes du gouvernement et de la presse française une certaine *Mère Courage*, précisément. « Nous avons “ouvert” notre théâtre capitaliste français avec votre œuvre, cher camarade Brecht<sup>5</sup> ! »

Le ton faussement désinvolte et la déclaration finale simulent la familiarité entre les deux artistes et font de Vilar un passeur combattif de l'œuvre de Brecht en France, ce qui rend d'autant plus injustes, par ricochet, les critiques des tenants du brechtisme. Il les mentionne une dernière fois dans le *Mémento*, au moment de la reprise de *Mère Courage* en décembre 1954, transformant leur conversion à la théorie brechtienne en un sectarisme opportuniste :

Reprise de *Mère Courage* le 3. Désormais, plus personne ne proteste contre l'œuvre de « ce communiste ». Pour un peu, je pourrai la proposer en soirée de gala à l'Élysée de René Coty. Par

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>2</sup> « Le TNP a gagné un public. Mais à quel prix ? il importe maintenant qu'il se définisse à nouveau et autrement que par des réussites de pur spectacle : par un répertoire qui soit aux antipodes de *Marie Tudor* et de *La Ville*, par une troupe dont la cohérence ne tienne pas seulement à la collaboration fortuite de quelques vedettes et de figurants valeureux ou disciplinés. » dans « Éditorial », *Théâtre populaire*, n° 16, Paris, novembre-décembre 1955, p. 2.

<sup>3</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>5</sup> *Id.*

contre, les brechtiens me cassent les burnes. Ces Diafoirus socialisants sont plus léninistes que Lénine<sup>1</sup>.

La caricature, expression de son exaspération face à ce qu'il vécut comme une trahison de la part de *Théâtre populaire*, n'apparaît nulle part dans le « Mémento ». La rupture entre le directeur du TNP et la revue n'était pas consommée à cette date<sup>2</sup>, mais l'ajout de ces remarques par la réécriture l'anticipe en invoquant l'accablement. Elle lui permet aussi de raconter les débuts du TNP tout en respectant les usages formels du journal de bord, où l'écriture au présent provoque le souvenir du passé. L'entrée suivante conclut cette plaidoirie discontinuée par la reprise de l'argument de la réussite concrète et mesurable qui se passe de discours théoriques. À l'occasion du « week-end de Noël » à Chaillot, le diariste retraité de 1970, comme celui, fabriqué, de 1954, se remémore le premier week-end de Suresnes, événement fondateur pour la troupe du TNP. La péroration s'ouvre par une scorie vilarienne :

À la vérité, l'intention était de provoquer les gens. Non plus leur proposer un billet pour un spectacle seulement (« paie, vois, écoute et va-t'en ») mais leur offrir à un prix minimum un billet pour trois spectacles et un bal. [...] Ces inconnus de la veille formaient entre eux et avec nous une communauté de réflexion, de vie et de jeux communs. À défaut d'une société socialiste, l'intention était de donner existence à une communauté publique, à égalité de droits ; ceci au sein d'une société ségrégative et capitaliste<sup>3</sup>.

Le feuilletage temporel des réécritures apparaît dans le champ lexical politique. Vilar propose une relecture explicitement militante de sa démarche, fondée sur la tentative de lutter dans son domaine contre une société divisée. Les fractures de 1951, celles de la guerre froide, deviennent sous sa plume celles d'une société « ségrégative et capitaliste », reprenant à son compte un vocabulaire politique qu'il n'employait pas, ou peu, dans le journal ou ses déclarations initiales. Les critiques formulées par *Théâtre populaire* à l'encontre du répertoire et de l'esthétique du TNP sont éludées par le diariste qui déplace le conflit vers une opposition entre le travail concret de troupe et ce qu'il présente comme la démarche intellectuelle et individuelle du metteur en scène : « Le sens de l'œuvre, sa leçon s'il en était, devait se dégager du travail entrepris sur le plateau et non plus de concoctions du metteur en scène en son bureau<sup>4</sup>. » Entre le « Mémento » et le *Mémento*, 1968 a entériné l'autorité du créateur contre l'animateur : c'est aussi une manière d'y répondre.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 175-176.

<sup>2</sup> Marco Consolini montre que la rupture entre Vilar et *Théâtre populaire* se fait progressivement et sans annonce officielle, à partir de la fin de l'année 1955, après l'entretien de Jean-Paul Sartre et Bernard Dort et le tournant brechtien de la critique. Voir Marco Consolini, *Théâtre Populaire, 1953-1964. Histoire d'une revue engagée*, op. cit., p. 90-91.

<sup>3</sup> « Week-end de Noël 1954 – Chaillot », Jean Vilar, *Mémento*, op. cit., p. 176-177.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 177.

Vilar se sert également d'une déclaration qu'il avait publiée en 1960 comme droit de réponse aux critiques des brechtiens<sup>1</sup>. Il y retrace dix ans de direction au TNP et rappelle sa lutte contre leur ennemi commun : le théâtre bourgeois, dirigé par le bénéfice, le divertissement et la sélection sociale du public. Revenant sur son premier geste de directeur, le week-end de Suresnes, il explique avoir dû « avant tout et par l'action immédiate : *provoquer*, surprendre, réveiller, irriter même dans les classes populaires le goût assoupi du savoir et de la connaissance par le théâtre<sup>2</sup> ». L'isotopie de la « provocation », déployée dans la déclaration, rappelle le vocabulaire du *Memento*. La survie d'un théâtre populaire au sein d'une société inégalitaire se lit par ailleurs dans l'antithèse d'une « cruauté qui naît de la contradiction suivante : une exploitation culturelle, donc désintéressée, dans un contexte social intéressé<sup>3</sup> ». Lénine y est convoqué comme argument d'autorité : « Je vous renverrai donc à Oulianov : “Quand on analyse une question sociale, la théorie exige qu'on la pose dans un cadre historique déterminé.”<sup>4</sup> » Vilar y balaie les critiques esthétiques, invoquant les contraintes de la scène de Chaillot et l'impératif des tournées : « Disons que je fais du théâtre où je peux, et par conséquent je ne fais pas toujours le théâtre que je veux<sup>5</sup>. » Enfin, comme dans le *Memento*, sa stratégie rhétorique repose sur le récit de son acharnement à faire exister le TNP, plus que sur les résultats de la composition de son public, qu'il concède néanmoins peu prolétaire.

La réécriture du « Memento » oscille entre l'idéalisme farouche du diariste et la désillusion amère de l'artiste qui se penche sur son passé et admet le décloisonnement des frontières entre l'art et le politique autant que « l'impossibilité de concilier durablement liberté de création et pouvoir politique, sous quelque régime que ce soit<sup>6</sup> ». Le *Memento* dresse le portrait d'un homme de théâtre dégagé de son devoir de réserve, non réconcilié – avec lui-même comme ses adversaires – et toujours combatif – le même qui s'exprime dans sa dernière lettre à Malraux. L'analyse génétique du journal et des gestes de recomposition – suppression, conservation, modification et création d'entrées – met au jour la volonté de construire une mémoire en corrigeant une image de soi, plus située politiquement. Le diariste y déploie toute la gamme de la « savante pantomime » observée par Béatrice Didier dans le journal intime, qui se vérifie également dans le journal de travail d'un comédien-directeur :

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, « Mémoire », *Théâtre populaire*, n° 40, Paris, L'Arche, 1960. Aussi publié dans Jean Vilar, *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 233-252.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 241. Nous soulignons.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>6</sup> Lettre n° 328, 16 mai 1971.

Le journal est le lieu d'un étrange théâtre de masques. L'écrivain est censé s'y démasquer [...]. Mais ce masque qu'il quitte, n'est-ce pas pour le donner à son maître qui n'est finalement qu'une autre forme du moi déguisé ? C'est une savante pantomime où l'écrivain se complaît à jouer tous les rôles, maître et serviteur, surtout metteur en scène de ce psychodrame qu'il se joue à lui-même<sup>1</sup>.

La conversion d'une note brève en récit, d'une entrée factuelle en plaidoyer rétrospectif, d'un nom historiquement ancré en indéfini généralisant et l'introduction d'un vocabulaire matérialiste plus prononcé que dans les deux premiers carnets « Mémento » les hybrident entre le journal de bord et l'entreprise autobiographique. L'homme qui reprend ses cahiers a vu son œuvre passée, celle des années 1950, contestée et jugée à l'aune des critères de la fin des années 1960 : c'est donc avec leur vocabulaire qu'il répond à leurs accusations et compose une « posture<sup>2</sup> » homogène entre ses déclarations publiques (articles et conférences de presse), ses échanges interpersonnels (la correspondance), son journal de bord et ses rôles en tant que comédien. Après le temps des rois et des personnages illustres (Richard II, Auguste, Macbeth, le Cardinal Cibo, Œdipe ou Obéron), vient celui des hommes, non moins vaillants ou ambigus, qui pondèrent la valeur édifiante des précédents : Arturo Ui<sup>3</sup>, Pedro Crespo<sup>4</sup>, Trygée<sup>5</sup> ou Robert Oppenheimer. De même que *Le Dossier Oppenheimer*, qu'il compose en 1964, tire son crédit et sa légitimité d'un document officiel, nous allons observer comment l'insertion ou la citation de textes extérieurs au journal alimentent la posture qu'il y crée.

### 3) Faire mémoire de tout : l'espace « métagénétique » du journal

Moi, je peine [...] sur mon texte. À quarante-deux ans, cela n'a pas changé. Ce côté du travail m'est extrêmement pénible, je t'assure. Ma mémoire est la seule chose sur laquelle je n'ai pas de prise<sup>6</sup>.

Comment et pourquoi Vilar intègre-t-il des éléments allogènes au *Mémento* ? Visible ou implicite, ces autres voix répondent à une double stratégie d'authenticité. D'abord, elles reprennent la pratique du *pressbook* répandue chez les gens de théâtre, qui consiste à découper et conserver les coupures de presse les mentionnant dans un cahier. Elles permettent ensuite

---

<sup>1</sup> Béatrice Didier, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1991, p. 122.

<sup>2</sup> Nous reprenons sciemment la notion de « posture littéraire » de Jérôme Meizoz en l'étendant aux rôles interprétés par le comédien, les considérant comme partie intégrante de la construction d'une image de soi « susceptible d'inspirer la confiance » et coïncidant avec celle qu'il compose dans ses écrits personnels et destinés à la publication. Voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 22.

<sup>3</sup> Le gangster opportuniste et dangereux de la pièce homonyme de Brecht, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, mélange d'Al Capone et de Hitler.

<sup>4</sup> Riche et honnête paysan, maire de sa commune, qui cherche à obtenir justice pour le viol de sa fille par un capitaine d'armée dans *L'Alcalde de Zalamea* de Calderón.

<sup>5</sup> Un athénien vigneron, fatigué de la guerre dans *La Paix* d'Aristophane, qui se fait le messager des hommes auprès des dieux.

<sup>6</sup> Vilar ou la ligne droite, correspondance inédite de Jean Vilar avec son épouse, texte établi par Jacques Téphaney, *Cahiers Jean Vilar*, n° 112 et n° 113, Avignon, Association Jean Vilar, 2012, p. 40. Vilar souligne.

d'expliciter le récit de certains événements en donnant à entendre la voix de ses contradicteurs. Lorsque des sources extérieures sont exhibées en tant que greffons, leur présence nourrit l'image d'un témoignage sincère. Par ailleurs, le *Mémento* a été réécrit plus de quinze ans après les faits enregistrés dans le journal initial, le contexte politique n'est donc plus le même : la Cinquième République a balayé la Quatrième, un ministère des Affaires culturelles a été créé, la guerre froide s'est éloignée des préoccupations immédiates et l'Algérie a obtenu son indépendance. Or, Vilar se met en scène en train de découvrir ces articles au présent : leur ton paraît ainsi désuet au lecteur du *Mémento*, voire anachronique. L'écart temporel les dessert et valorise en miroir un homme de théâtre à qui le futur – ou le passé – a donné raison. Ces documents nourrissent donc la mémoire autant que le régime de la preuve, en construisant rétrospectivement le portrait d'un homme qui fait ce qu'il peut, jusqu'à l'épuisement, pour imposer le TNP dans le champ social.

Si l'on considère que le journal publié a pour avant-texte un original qui s'appuie lui-même sur un ensemble de notes éparses, recopiées et développées, si l'on admet que Vilar cherche à corriger une image de soi en se penchant sur ses premiers pas de directeur et que le regard de l'écrivain sur le monde de 1970 rejaillit sur celui du diariste de 1952, alors le *Mémento* entre dans le champ des écritures autobiographiques, que Véronique Montémont et Françoise Simonet-Tenant ont étudiées en mobilisant la notion d'« espace métagénétique<sup>1</sup> »

parfois créé par les critiques et les éditeurs, parfois organisé par les écrivains eux-mêmes. [...] À partir du XX<sup>e</sup> siècle, la question de l'exogénèse dans les textes autobiographiques semble devenir de plus en plus centrale. [...] Souvent, [...] l'auteur prend soin d'en dévoiler la mise en place, nourrissant parfois un récit secondaire, celui de l'intégration des traces au processus d'écriture. [...] Par contrecoup, [*le document exogène*] a gagné en légitimité ; non seulement il ne délitte pas l'œuvre dans laquelle on l'insère, mais de plus, en contexte autobiographique, il vient renforcer le versant référentiel du pacte<sup>2</sup>.

Le journal de Vilar ne déroge pas à ce constat de « spectacularisation<sup>3</sup> » des matériaux exogénétiques : article de presse, lettre, note de service, note-mémento, document administratif mais aussi intertextualité avec les pièces jouées, citations de répliques ou de lectures éclairantes... Si le « Mémento » est le journal de bord d'un directeur chef de troupe, le *Mémento* est le journal d'un comédien-directeur, lecteur de classiques et de contemporains, mélomane et sensible aux arts plastiques : il donne à voir l'originalité du regard d'un homme de théâtre sur le milieu littéraire, artistique et politique de son temps, occupant une place à la fois centrale et

---

<sup>1</sup> Véronique Montémont et Françoise Simonet-Tenant, « L'espace métagénétique : exogénèse, intertextualité, écritures de soi », *Genesis*, n° 51, Paris, PUPS/SIGALES, 2020.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 57-58.

<sup>3</sup> « Les matériaux exogénétiques ont quitté les coulisses et sont volontiers spectacularisés. », *ibid.*, p. 59.

décalée. S'il côtoie le monde politique et en dévoile les hypocrisies, il n'en fait pourtant pas partie, pas plus qu'il ne s'insère dans les cercles littéraires malgré ses échanges fréquents avec les auteurs contemporains, dont il ne commente pas les publications ni les prises de position. L'intertextualité, les rôles et les citations construisent la bibliothèque mentale de Vilar et permettent d'observer comment l'homme de théâtre dialogue avec la tradition pour s'y inscrire à son tour.

a- LA MEMOIRE DU COMEDIEN

Le *Mémento* s'ouvre par la lecture du journal d'Antoine comme embrayeur d'écriture : Vilar se reconnaît dans les déboires administratifs et financiers du directeur. Si « la situation n'a guère évolué depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> » en ce qui concerne « le conflit entre le responsable d'un théâtre national et les pouvoirs publics<sup>2</sup> », alors les attaques que Vilar s'apprête à exposer dans le journal sont d'emblée placées sous le signe de l'injustice : le directeur mobilise la rhétorique, porteuse du point de vue dramatique, de l'accusé à tort et du citoyen honnête qui se bat contre un pouvoir écrasant. La description immédiate de l'inspecteur des finances se faisant ouvrir le « coffre-fort du théâtre<sup>3</sup> » et comptant « jusqu'à – je dis bien – la dernière pièce de vingt sous<sup>4</sup> » évoque un État-Harpagon accusant un Vilar-Valère de l'avoir volé.

Les citations de répliques ou l'intertextualité avec certains rôles ne sont pas toujours explicites. Rejouant la psyché d'un comédien qui a intégré ses rôles au point de confondre la vision du monde qu'ils proposent avec sa propre réalité, ou de s'en servir pour l'expliquer, Vilar invite les lecteurs à la vigilance et réactive une mémoire commune. On trouve ainsi, dans une entrée amère sur la défection d'artistes qui travaillent avec lui, une double référence non explicitée : « Avec le temps, les Tebaldeo se muent parfois en Shylock au petit pied. Mais ce n'est pas un morceau de cœur qu'ils souhaitent, c'est le cœur tout entier<sup>5</sup>. » Tebaldeo appartient à l'univers de *Lorenzaccio* : homme du peuple, jeune peintre, attaché à sa ville de Florence, il contraste avec Lorenzo par sa douceur. Shylock, riche usurier juif du *Marchand de Venise* de Shakespeare, représente le type du personnage intraitable et cruel en affaires. Le présent de vérité générale et l'utilisation de personnages types pour signifier les désaccords et les séparations au sein de la troupe développent la posture d'un directeur savant, pondéré et lucide,

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 25.

tout en lui évitant de nommer les personnes concernées ou d'expliquer une situation peut-être peu avantageuse. La représentation de l'étendue de ses connaissances passe également par la citation de répliques sans contextualisation, en français et en latin. L'affaire de l'abattement de douze millions de francs est traitée de différentes manières dans le *Mémento*, du registre polémique à la référence comique. Ce n'est pas le cas dans le journal initial, où domine l'inquiétude. Le recul temporel de la réécriture lui permet d'insérer des extraits plus légers et de faire du théâtre un recours à la brutalité du monde. Ainsi, en guise de conclusion à la remarque du directeur général, « j'en fais mon affaire<sup>1</sup> », sur le rétablissement de la subvention complète, Vilar se fonde dans le rôle d'Harpagon, glissant de la langue de Molière à celle de Plaute :

La voix est belle, assurée et le ton est éloquent. Soyons net : je suis séduit. Mais les douze millions ! « Au voleur ! Au voleur ! À l'assassin, au meurtrier ! [...] *Perii ! Interii ! Obeidi ! Quo curram ? Quo non curram ?* »<sup>2</sup>

Il parsème également le *Mémento* de citations et références confondues avec l'écriture pour théâtraliser le journal et son rapport à lui-même :

Ce métier de responsable, de « patron » me contraint aux disciplines les plus primitives, « gothiques » dirait tel personnage de Balzac. « *To bed, to bed ! There's knocking at the gate. Come, come, come ! Give me your hand. What's done cannot be undone.* »<sup>3</sup>

La réplique de Lady Macbeth (acte V, scène 1) conclut une entrée rédigée dans sa chambre d'hôtel, en Allemagne, au cours d'une tournée, le sommeil se refusant au diariste solitaire. Le dialogue avec lui-même se charge par la citation en anglais d'une dimension poétique et érudite.

Ne pas expliciter ses sources est une manière de rester cohérent avec l'image d'un journal de bord, écrit par soi et pour soi. On observe cependant que Vilar contextualise la plupart du temps ses citations pour créer ou raviver une mémoire commune avec les lecteurs :

« Le cœur, Nathalie, le cœur. » Cette petite phrase de Kleist revient alors à ma mémoire. La nuit, une promenade solitaire et sans but, une heure de vagabondage, et tout ce que l'on est, tout ce qui était désassemblé se retrouve, se reconnaît et s'unit<sup>4</sup>.

Vilar mentionnait déjà cette réplique du *Prince de Hombourg* dans le « Mémento » comme réminiscence non pas spontanée mais fréquente, sans autre forme d'explication : « Je ne sais pourquoi ce mot banal de Kleist/Curtis me revient si souvent en mémoire<sup>5</sup>. » Il est aussi des

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>5</sup> « Mémento I », 18 février 1953.

répliques qui résonnent avec la vie professionnelle du diariste, comme celle tirée de *La Danse de mort*, une de ses premières pièces :

“Passer l'éponge et continuer”, conclut le capitaine Edgar. Je continue, j'ai appris à aimer les choses qui passent. Le métier de comédien n'est fait que de choses insaisissables et fugitives. J'ai l'habitude. L'éternité, cette connerie<sup>1</sup>.

La référence au rôle est ajoutée à l'entrée initiale<sup>2</sup> du « Mémento » qui ne mentionnait que la méditation sur la fuite du temps. Le répertoire du TNP entre dans le journal grâce à la réécriture, qui dissémine les références aux personnages de la carrière de Vilar, comédien et metteur en scène : « Ah, comme je comprends de plus en plus profondément les mobiles et les terreurs d'Harpagon<sup>3</sup> », soupire le directeur après avoir fait les comptes de son théâtre ; « Pour l'amour du ciel, asseyons-nous sur le sol / Et contons-nous la fin triste des rois...<sup>4</sup> », songe-t-il en sortant de l'Élysée après avoir rencontré Vincent Auriol ; « “Va, va, je te le donne pour l'amour de l'humanité.” Ce n'est pas, hélas, un mot de ministre<sup>5</sup> », regrette l'interprète de Don Juan qui lutte contre un abatement de douze millions de francs ; alors qu'il vient d'éteindre la lumière de son compartiment, le train s'arrête pour un énième contrôle à la frontière du rideau de fer et le chef de troupe, las, s'écrie : « À minuit : passeport ! Ô Ubu, mon cher UBU ! MERDRE ! Sommeil fichu<sup>6</sup> » ; se remémorant la diatribe d'un sénateur contre le TNP, le metteur en scène de *Ruy Blas* note :

J'écoute. Ici et là, je réponds. Le ministre se lève, je me lève, je sors. Et je rejoins Chaillot-la-prison : Maison mystérieuse et propre aux tragédies. / Portes closes, volets barrés, un vrai cachot. / Dans ce charmant logis *on entre par en haut*. (*Ruy Blas*, acte IV, scène II)<sup>7</sup>

Hugo est le dramaturge que Vilar convoque le plus. Il lui permet, d'abord, d'accréditer son autoportrait d'autodidacte et de convoquer des images topiques, telles que celle de son père « qui [lui] apprenait les “Waterloo, Waterloo, Waterloo, morne plaine” à un âge où [il] savai[t] à peine lire<sup>8</sup> ». Parler de Hugo, c'est parler de lui :

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>2</sup> « J'ai appris à quarante ans à aimer les choses qui passent parce que, précisément, chaque travail que je fais (interprétation, mise en scène) est une chose qui passe. L'éternité, mon métier m'apprend à en rire » dans « Mémento I », 31 décembre 1953.

<sup>3</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 84.

<sup>4</sup> Citation extraite de *Richard II*, *ibid.*, p. 34.

<sup>5</sup> Citation de Don Juan à l'ermite, *ibid.*, p. 59.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>7</sup> Les trois vers sont extraits du monologue de Don César. Vilar souligne pour attirer l'attention sur le parallèle avec la salle de Chaillot, que le public devait effectivement rejoindre en empruntant un grand escalier descendant à plus de trente mètres sous terre. *Ibid.*, p. 70.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 77.

Ne devrais-je pas éprouver pourtant quelque satisfaction d'aider à la naissance de ces personnages dont, gamin, j'ai tant rêvé, lisant l'œuvre à la lumière de la lampe à pétrole dans la cuisine, père et mère étant allés se coucher<sup>1</sup> [...] ?

D'autre part, les créations de *Marie Tudor* et de *Ruy Blas* le distinguent des prédécesseurs auxquels on l'associe souvent :

Heureux d'avoir inscrit Hugo au répertoire de mon théâtre. Ni Antoine, ni Gémier, ni Copeau, ni aucun des « quatre » du cartel ne l'ont mis en scène. Ce mépris qu'ont tant de bons esprits pour le dramaturge qui par ailleurs admettent le génie (« ici et là, s'il vous plaît ») du poète.

Conseillé par Aragon<sup>2</sup>, adoubé par Mauriac<sup>3</sup>, Hugo représente pour Vilar l'auteur populaire par excellence, qui sait s'adresser à la France de 1954 et sublimer les bassesses que dénonce le directeur du TNP qui le cite souvent :

Rentré à Chaillot, je me fais donner la composition politique du gouvernement. En ce mois de mars 1954, il est présidé par Joseph Laniel. [...] Cependant j'hésite, ô Mauriac, à désigner lequel d'entre eux [*les ministres*] trafique du poivre, de l'indigo, du tabac, de l'Indochine ou des nègres : mon Moulinot, mon Noiret, mon Darras<sup>4</sup> ?

Souligner la pertinence du choix et le caractère subversif des pièces de Hugo dans le contexte de leur création<sup>5</sup> permet à Vilar de le légitimer comme sciemment politique, tant les ressemblances sont soulignées entre l'époque du poète et celle du metteur en scène : « Presque tout l'acte III a un accent *moderne*. On l'oublie à l'entendre que l'œuvre est un drame historique. L'alexandrin devient une arme<sup>6</sup>. » Convoquer sans cesse Hugo nourrit l'image d'un Vilar qui réalise un rêve d'enfant du peuple en donnant vie à ces personnages et en les défendant face à des détracteurs jugés prétentieux. Il réactive également le rôle du précurseur : celui qui a joué *Mère Courage* avant que la pièce ne soit admise a aussi doublement « osé Hugo<sup>7</sup> » avec *Ruy Blas* puis *Marie Tudor*.

Le choix des pièces jouées ne se fait pas sans hésitations ni de nombreuses lectures dont le *Mémento* se fait le réceptacle. Cette bibliothèque mentale, que Vilar inscrit dans son journal, témoigne des lectures éclectiques d'un directeur ouvert à la littérature contemporaine qui, à l'inverse, se refuserait à celui-ci. On le voit lire à plusieurs reprises : le 2 mars 1954, l'entrée

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 71.

<sup>2</sup> « Ne pas oublier que c'est Aragon qui, l'an dernier, m'ayant murmuré au cours d'un entretien chez lui "Et *Ruy Blas* ?" m'avait en quelque sorte suggéré de relire et de présenter l'œuvre. », *ibid.*, p. 73.

<sup>3</sup> « Et le voici qui exulte en disant son admiration pour Hugo. [...] Il adore Hugo et affirme ne pas vouloir discerner les raisons de son affection pour le poète. », *ibid.*, p. 86.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 87. Dans *Ruy Blas*, Jean-Paul Moulinot incarnait le noble courtisan Covadenga, Philippe Noiret, le comte de Camporeal et Jean-Pierre Darras, le comte d'Albe.

<sup>5</sup> Voir Anne Ubersfeld, « Vilar et le théâtre de l'histoire », *Romantisme*, n° 102, Paris, 1998, p. 17-25.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 72. Vilar souligne.

<sup>7</sup> Anne Ubersfeld, art. cit., p. 18.

liste précisément les « lectures et lectures<sup>1</sup> » ; dans le train pour la Pologne, il mentionne *L'itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand<sup>2</sup> ; il se met en scène en train de feuilleter les *Mémoires* de Saint-Simon<sup>3</sup> ; il cite Chamfort et recopie des passages, puisque « certaines maximes rassurent. Aident à vivre<sup>4</sup> » ; à Prague, il achète « de nombreuses brochures<sup>5</sup> » de Lénine ; il consacre ses vacances d'août aux « lectures attentives, crayon en main [...]. En un mois, parfois trois semaines, lecture de trente à quarante œuvres<sup>6</sup> » pour élaborer son répertoire ; enfin, la dernière entrée mêle l'autoportrait de lecteur et le récit autobiographique lorsqu'il se rappelle sa mobilisation à Marseille où il fuyait dès qu'il le pouvait ses tâches militaires :

Je lisais un livre par jour ou en trente-six heures. Sans me presser. Quand j'étais las de tel bistrot j'allais passer mes après-midis dans tel ou tel bordel où l'on fichait la paix à ce « deuxième classe ». [...] La sous-maîtresse du lieu me disait : « Assied-toi là, mon petit. » Je m'asseyais. Je lisais. [...] Oui, ce bordel a été ma plus belle et confortable salle de bibliothèque. J'y ai savouré la prose ou les aventures de bien de mes contemporains : Malraux, Drieu la Rochelle, Jules Romains, Mauriac, Montherlant, Trotski et les articles de Vaillant-Couturier. [...] Je lisais enfin tout ce qui de Valéry alors paraissait. Gide commençait à me lasser<sup>7</sup>.

Dans le lieu topique du « bordel » comme refuge pour un comédien à contre-emploi dans sa vie de soldat<sup>8</sup>, Vilar clôt le *Memento* par ses souvenirs – réels ou construits – de lectures des contemporains. Terminer par cette liste après celle, émiettée, des auteurs classiques qu'il a montés ou auxquels il a songé corrige l'image d'un artiste qui ne s'intéresserait qu'aux classiques. Il crée également un effet de bouclage puisque le journal s'ouvre sur la difficulté du directeur à faire apprécier *La Nouvelle Mandragore* de Jean Vauthier<sup>9</sup>, auteur contemporain peu connu, au public après *Nucléa* d'Henri Pichette, autre poète de son temps.

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, *Memento*, *op. cit.*, p. 81-82.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>3</sup> « Je feuillette. Je lis vite. Dix lignes ici. Vingt lignes là. Je m'amuse et m'énerve à la fois. Je cherche la perle. », *ibid.*, p. 47.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 21-22. Parmi les maximes transcrites, on trouve, en février 1953 : « Il faut avoir l'esprit de haïr ses ennemis. » Le 27 mai 1953, il commence un article pour le journal *Carrefour* par : « Chamfort dit : “Il faut avoir l'esprit de haïr ses ennemis.” Il faut aussi en avoir le temps. Hélas ! Il me fait défaut. » La circulation d'une note pour soi dans le journal personnel à l'inscription dans la sphère publique pour l'article d'un quotidien souligne l'importance que l'homme accorde aux formules qu'il recopie et qui le guident.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 249-250.

<sup>8</sup> Qu'on me permette de rendre ici hommage à une dame dont je ne connais pas le nom, qui m'a raconté avec émotion un souvenir personnel lors d'une rencontre à l'occasion des « samedis de la Maison Jean Vilar », le 2 mars 2024. Son père, qui avait été affecté en 1939 avec Jean Vilar à Marseille, lui racontait que le futur comédien montait sur son lit et qu'il déclamaux camarades du dortoir des poèmes et des extraits de pièces en riant avec eux. Il faisait le pitre, mais c'était un pitre sérieux.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 14. Vilar se décrit en train d'écouter les réactions des spectateurs : « Ils n'accepteront pas cette pièce. Que leur réponde, sinon que j'offre à des auteurs vivants et jeunes ce dont je dispose : les meilleurs comédiens de ma compagnie, mes techniciens, mon plateau, tous mes moyens ? »

b- LA MEMOIRE D'UN DIRECTEUR « DE BONNE FOI »

Le prologue du *Mémento* insiste sur la « bonne foi<sup>1</sup> » d'un directeur régisseur, qui met la main à la pâte, éloigné de toute tentation de gloire et dont le projet est aussi humble que les intentions sincères : « enseigner<sup>2</sup> » et « divertir ses semblables<sup>3</sup> ». Nulle prétention de transformer le livre en monument ni d'écrire des Mémoires, son contenu doit seulement « pouv[oir] être fort utile<sup>4</sup> » à celles et ceux qui le lisent. Pour que le témoignage soit crédible, il doit être mesuré – ni celui d'un martyr, ni celui d'un hagiographe – et ancré. Le TNP faisant l'objet de commentaires fréquents de la part de la presse et des tutelles, le diariste qui les intègre ostensiblement dans son journal surmonte ainsi la contradiction d'une écriture du quotidien, alors qu'il est lui-même retiré de celui-ci. Il se représente en train de lire des documents – devenus des archives – à peine mentionnés dans le journal d'origine, ce qui le replonge dans un passé dont il connaît l'avenir et lui permet de mieux comprendre rétrospectivement les enjeux. Cette fonction heuristique se double d'une dimension mémorielle : il sélectionne, parmi les discours contradictoires qu'il reproduit, ceux auxquels il accepte de donner une pérennité par la publication. Transposés en l'état, datés, conservant leur statut de document officiel ou interne, ces greffons relèvent du régime de la preuve : ils illustrent et attestent un plaidoyer d'autant plus authentique qu'il accepte de reproduire<sup>5</sup> fidèlement les attaques en donnant la parole à ses contradicteurs.

Ces références sont systématiquement ajoutées par Vilar au moment de la réécriture afin de rendre le propos intelligible et pertinent. Ainsi, le 15 mai 1953, il écrit dans le « Mémento » que « *Paris-Presse* a annoncé une fois de plus [s]a démission<sup>6</sup> ». La remarque s'arrête à ce constat, mais la locution adverbiale est développée dans le *Mémento* par un diariste-copiste qui retrace la chronologie du conflit :

*Paris-Presse* annonce une fois de plus mon départ. Cette campagne a commencé, en ce qui concerne ce journal, le 29 mai 1952. Il y a donc un an. Je transcris ici cet article de mai 1952. En vérité, il faudrait l'apprendre par cœur. Il est inscrit sous le label : « Première Colonne »<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> Précision nécessaire : Vilar reproduit certains articles, notes ou lettres en les recopiant. Après sa mort, Jean Rouvet et Armand Delcampe ont ajouté les annexes et les reproductions des documents manuscrits et dactylographiés dans le *Mémento* – celles-ci ne sont d'ailleurs pas paginées.

<sup>6</sup> « Mémento I », 15 mai 1953.

<sup>7</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 34-37.

Vilar intègre l'article complet, qui annonce la fermeture probable du Théâtre national populaire « par mesure d'économies<sup>1</sup> », parce qu'André Marie n'apprécie aucun des spectacles de Vilar, « pas même *Le Cid*<sup>2</sup> » et que « c'est le secret de Polichinelle que Jean Vilar a été nommé au Palais de Chaillot sur l'initiative de Mademoiselle Jeanne Laurent dont il a toujours été le protégé<sup>3</sup> ». La recomposition repose sur une mise en abyme : le Vilar qui parcourt ses anciens documents à la fin des années 1960 se représente sous les traits du diariste de 1953 qui serait lui-même en train de lire et de copier un article passé, datant de 1952. Le phénomène d'enchâssement se double d'une exégèse : Vilar oriente la réception de ces textes en décrivant leur contenu et leur matérialité, en attirant l'attention des lecteurs sur certains points et en jouant de l'ironie pour créer une complicité à son avantage :

L'article de *Paris-Presse* d'hier est plus court. Mais il est gras. Je veux parler des caractères d'imprimerie. Le passage du conditionnel – du titre – à l'indicatif présent de la première phrase de l'article est intéressant. Et le dernier alinéa est venimeux : nous sommes des fripons. Voici le titre et l'article : “*JEAN VILAR QUITTERAIT LE TNP. Jean Vilar quitte le TNP. Cette nouvelle court de bouche à oreille depuis deux jours dans les milieux de théâtres parisiens. [...]*” Décidément, ils sont têtus<sup>4</sup>. »

Le constat final, simple et bref, suggère le détachement de Vilar, plus las qu'en colère face à la fausse nouvelle et la diffamation ; mais la disposition en regard de ces deux articles juxtaposés reproduit la récurrence de ces attaques sans qu'il ait besoin de la souligner. Qui plus est, l'avenir, ayant confirmé leur ineptie, les discrédite. L'insertion de ces documents matérialise l'entreprise de déstabilisation qu'il a subie sans mentionner pour autant les soutiens qu'il a reçus<sup>5</sup>. Dans le journal, Vilar personnalise les conflits et accentue sa démarche solitaire en légitimant son travail moins par ses relations (on lui a suffisamment reproché la nomination par Jeanne Laurent) que par les résultats de son travail. Il invoque les nombreuses représentations à l'étranger et en province, les chiffres élevés des billets vendus, les avant-premières prises d'assaut par « les groupements culturels<sup>6</sup> » ou recopie des extraits valorisants :

Extrait d'une lettre d'une spectatrice de *Don Juan* : « Devant moi, au foyer, deux jeunes filles disent : “Il prend un escabeau et éclaire un projecteur et la scène se transforme en palais...” »<sup>7</sup>

Le phénomène d'enchâssement n'est plus temporel mais énonciatif : aux paroles rapportées de la presse et aux bruits de couloirs répondent celles des spectateurs et des conversations de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>5</sup> Didier Plassard, « “Réjouir l'homme est une tâche douloureuse.” Le TNP de Jean Vilar et la presse (1951-1963) », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 198, juin 1998, p. 101-129.

<sup>6</sup> Jean Vilar, *Memento*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>7</sup> *Id.*

foyer. L'« affaire *Paris-Presse*<sup>1</sup> » se clôt un an plus tard, par l'abandon d'un procès intenté par Vilar contre le journal :

Nous avons juridiquement toutes les chances d'avoir gain de cause en cette affaire et cependant nous décidons, Rouvet et moi, d'en arrêter la procédure. Mais certains journalistes savent-ils vraiment, ont-ils vraiment conscience du mal qu'ils peuvent faire ? Il faut en prendre son parti : non<sup>2</sup>.

Ce procès non abouti se déplace sur la scène judiciaire du journal, où Vilar emprunte le rôle de l'accusé, de l'avocat de la défense et du juge qui fait témoigner à la barre les chiffres et le public. Les données objectives et mesurables que représente le nombre d'abonnements, de billets vendus et de questionnaires partagés pallient les soupçons d'un déficit de légitimité : le théâtre est rentable et rempli. C'est par ailleurs en chiffres que raisonnent les tutelles qui statuent sur l'octroi de la subvention et de son montant : les lignes de comptes sont un langage que Vilar adopte et emploie à son tour.

La manie du livre de comptes s'étend à tout le *Mémento*, qui intègre les documents internes du théâtre, tels que le projet de budget de l'État de 1954 concernant les théâtres nationaux<sup>3</sup> ou le récapitulatif des résultats du neuvième festival d'Avignon<sup>4</sup>. Dans les deux cas, Vilar utilise les documents pour prouver le caractère pionnier de ses choix, le succès populaire de sa troupe et l'injustice des attaques qu'elle subit, mais ses sources doivent être compréhensibles pour les lecteurs, d'où leur explicitation au moment de la réécriture. Le 30 avril 1954, Vilar recopie sans le décrire dans le « Mémento » le relevé des représentations des œuvres jouées à la Comédie-Française lors de la dernière saison. Dans le *Mémento*, cette même liste est l'occasion d'un regard rétrospectif sur son parcours, jugé à l'aune de ces résultats. Le Vilar qui compose cette nouvelle entrée a en tête – ou sous les yeux – la brochure<sup>5</sup> élaborée par Sonia Debeauvais, responsable du public et des abonnements, et distribuée à la presse par le TNP en 1965. Le document classe les pièces jouées de 1951 à 1963 dans l'ordre décroissant, en fonction de la fréquentation et du nombre de représentations. *Don Juan* y apparaît en tête, ses 233 représentations ayant rassemblé 371 399 spectateurs en douze ans. En 1954, la Comédie-Française n'en donne que la cent trente-cinquième représentation depuis sa création. Cette disproportion inspire à Vilar une méditation sur l'histoire du théâtre au sein de laquelle il

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 234-235.

<sup>5</sup> Brochure reproduite dans Philippa Wehle, *Le Théâtre populaire selon Jean Vilar*, Avignon, Editions Alain Barthélémy et Actes Sud, 1981, p. 234-235.

s'octroie la place du défricheur, qui s'inscrit dans la continuité d'une tradition et s'en démarque :

Notons ce petit nombre de représentations de *Don Juan* en trois siècles. Notons ces 135 représentations, ces 2500 du *Tartuffe*. [...] (Dullin avait songé, m'a-t-on dit à monter l'œuvre au Sarah-Bernhardt, le projet fut abandonné.) J'ai choisi cette œuvre pour ma seconde mise en scène. En 1944. Jouvot l'a montée en 1948. Je l'ai inscrite l'an dernier au programme. Tout à coup, après des années ou plutôt après trois siècles d'indifférence, une œuvre retrouve un écho en chacun. Étrange chose. Comment expliquer ce phénomène ? N'en est-il pas de même pour l'œuvre de Strindberg ? [...] En juillet puis en septembre 1943, quand je porte à la scène *La Danse de mort*, et enfin *Orange*, Strindberg est abandonné aux nombres des bibliothèques. On ne le joue pas. Depuis, par contre, il n'est pas une œuvre de lui qui chaque année ne soit en France ou créée ou reprise. Et Büchner, et Kleist, que les théâtres de France – et beaucoup de théâtres en Allemagne – ignoraient ! ou dont ils craignaient la portée et la leçon de certaines de leurs œuvres ! Ai-je réussi à imposer *La Mort de Danton* en France<sup>1</sup> ?

À travers la galerie de son répertoire, il retrace son parcours, des premières créations à la direction du TNP, et prouve la permanence d'une aspiration à un théâtre de recherche et de texte, aussi bien français qu'international. On lui reproche de ne monter que des classiques ? Il répond en se démarquant d'une institution associée au théâtre de répertoire qui n'en rejoue que les grands succès. Cette défense rend d'autant plus incompréhensible la menace d'une baisse de la subvention du TNP en 1954 – alors que celle du Français se maintient – puisqu'il apparaît comme celui qui prend des risques pour défendre des œuvres peu jouées. Le document reproduit fait ainsi figure d'argument d'autorité et son exégèse, d'embrayeur autobiographique.

Parfois, Vilar se met en scène en train de lire les brochures ou les écrits d'autrui sans partager leur contenu. Il adopte la posture de l'écrivain autobiographe et la superpose à celle du directeur diariste, qui découvre ces papiers. Contrairement à l'exemple précédent, où le document déclenche le récit, une autre entrée commence par une longue méditation sur le travail dévorant la vie qui se résout par la convocation de chiffres pour revenir au réel et justifier les sacrifices qu'il vient d'énoncer :

Oui, un emploi du temps ouvrier. [...] Je pointe sur mon calendrier horaire. La journée terminée, je brûle parfois ces notes-emploi du temps et ce petit bûcher symbolique enfume un coin de la chambre. [...] À ces heures de mélancolie, les chiffres et les résultats sont la meilleure ordonnance médicale. J'ai devant moi le rapport concernant nos trois ans d'activité, de 1951 à 1954. Je lis, je consulte ces relevés, ces nombres, ces colonnes, ces statistiques et je ne sais pas me défendre de l'émotion qui subitement me saisit. Il faut bien le noter ici : je pleure. [...] Ces chiffres sont ma vie, mes maladies, mes querelles, nos doutes, nos victoires. Mais pourquoi pleurer ? Ceci dit, notons les résultats de la dernière saison de Chaillot du 3 novembre 1954 au 13 mars 1955<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 202.

Suit la liste, précise et explicitée, de ces résultats : total et moyenne des recettes, des ventes de livres « Collection du répertoire » et de la fréquentation. L'entrée originale<sup>1</sup> instaure une distance entre l'émotion et son écriture par l'emploi de l'indéfini (« je comprends que l'on puisse pleurer<sup>2</sup> »), les phrases nominales et le rythme saccadé de la prise de note. Si le journal de bord exprime davantage un rapport au temps qu'un rapport à soi, la réécriture du *Mémento* repose sur l'intériorisation et la personnalisation (« Je pleure<sup>3</sup> », « Mais pourquoi pleurer<sup>4</sup> ? »). Le parallélisme créé entre les deux accumulations n'est pas qu'un effet de style (« ces relevés, ces nombres, ces colonnes, ces statistiques<sup>5</sup> » et « ma vie, mes maladies, mes querelles, nos doutes, nos victoires<sup>6</sup> ») : il souligne l'investissement affectif des chiffres, comme autant de traces concrètes d'un spectacle éphémère et de preuves d'une communauté temporaire qui s'est créée autour de lui. Les chiffres répondent à la logique comptable des tutelles qui s'éloigne de celle, plus artistique et émotionnelle, du spectacle. Ils abondent enfin, par leur importance, dans le sens que Vilar donne à l'adjectif « populaire » : un théâtre qui réunit le grand nombre de spectateurs autour d'une œuvre exigeante. Ces rapports internes, que le journal publié doit rendre publics et pérennes, nourrissent la crédibilité du diariste qui les lit alors qu'il vient de les recevoir, autant que celle de l'autobiographe, qui se penche lui aussi sur les archives de sa direction pour en comprendre les débuts. L'authenticité est garantie par le décalque possible de la démarche d'un Vilar qui découvre et recopie ou publie tels quels les documents internes et officiels : que ce soit quelques jours ou plusieurs années après, le geste reste identique.

La typologie des documents de l'espace métagénétique du *Mémento* épouse celle des papiers qui circulent au sein d'un théâtre et auxquels le public n'a pas accès : lettres, rapports, notes de service et notes de régie. Ils parsèment le journal, plus souvent évoqués<sup>7</sup> que cités, et donnent à voir les coulisses de la création, répondant à la curiosité des lecteurs et renforçant la stratégie d'authenticité :

Sur ma table de travail, ce mot de Rouvet : « Monsieur Vilar, j'ai une bonne annonce à vous faire. Toutes les factures (Rouvet souligne de trois traits "toutes") reçues à ce jour 31 décembre ont été réglées. C'est la première fois que nous arrivons à ce résultat. Y compris, bien sûr : impôts, taxes, sécurité sociale, etc. » Dans ce cahier-mémento, je transcris rarement et pour ainsi dire jamais de telles notes. Celle-ci et celle-là, après les avoir lues, relues à quelques jours de distance, font en

---

<sup>1</sup> « Mémento II », avril 1955 : « Je comprends que l'on puisse pleurer en lisant des statistiques quand ces chiffres sont votre vie, votre maladie, votre récent passé. »

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 201.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> « Jean Rouvet me donne sa démission par lettre », *ibid.*, p. 17 ; « Ai reçu, il y a quatre jours, une longue et belle lettre d'Anouilh », *ibid.*, p. 20, « Camille Demangeat, lassé, éccœuré, du moins je le suppose, par l'emploi du temps de ces derniers jours, m'annonce par lettre sa démission », *ibid.*, p. 78.

définitive partie des archives de la maison. Cependant, c'est le dernier jour de l'année, on nous cherche querelle, et cette note de Rouvet est agréable<sup>1</sup>.

Vilar met habilement en scène le caractère exceptionnel de cette transcription pour suggérer l'existence de toutes les notes administratives qu'il reçoit et n'intègre pas au journal. Celle-ci témoigne des diverses formes de communications au sein des services et renforce la valeur argumentative du plaidoyer en faveur de sa compétence, puisque c'est l'administrateur Jean Rouvet, et non Jean Vilar, qui la rédige. L'intégration d'une note d'un autre ordre, à propos de *Macbeth*, illustre quant à elle la fonction de metteur en scène et s'accompagne du récit secondaire de sa découverte. Destinée *a priori* à disparaître une fois les répétitions terminées, sa copie dans le journal révèle la valeur affective, mémorielle et réflexive qui lui est attachée : « Au sujet de *Macbeth*. Note-memento retrouvée. Était-ce un memento pour moi ou pour les techniciens et interprètes ? Leur ai-je lu cette note ou non ? C'est daté du 22 mai 1954<sup>2</sup>. » Puis il réécrit la note – présente dans le carnet de travail<sup>3</sup> intégré au journal de bord – en améliorant le style et ponctue de commentaires ses propres choix artistiques : « Souhaitais-je éviter tout lyrisme dans le jeu des acteurs ? Les amener à jouer réel, vrai, épais<sup>4</sup> ? » Il expose ainsi le tâtonnement de la recherche scénique autant que sa lucidité de régisseur. Il reproduit le même procédé avec une entrée<sup>5</sup> sur *Cinna* issue, elle aussi, d'une note du carnet de travail<sup>6</sup>, mais il l'intègre dans le prolongement de l'écriture diaristique, comme s'il se servait du journal pour sa recherche. Qu'elle soit spectacularisée ou incluse dans la continuité de la rédaction, la note de travail transforme le journal en laboratoire de l'œuvre scénique et permet à Vilar de donner une apparence spontanée à ses réflexions sur les textes.

Enfin, le réel fait parfois irruption dans le journal comme à travers sa fenêtre d'hôtel, un jour de manifestation à Charleroi :

À travers la vitre de la fenêtre de ma chambre, j'assiste au rassemblement par sections puis au défilé des syndicats. Il est dimanche. Il fait beau. Ces syndicats sont chrétiens. Je le lis sur les innombrables drapeaux. [...] Notons les inscriptions qui sur les banderoles s'étalent en lettres d'un mètre à un mètre cinquante de haut. [...] À défaut d'un enseignement libre, non étatisé et chrétien, ils se seront dominicalement exprimés. Je rêve. Je m'allonge sur le lit. La fenêtre est toujours ouverte. Les sonorités cuivrées se dissolvent et disparaissent enfin. Si je croyais en Dieu ou en un Dieu chrétien, irais-je manifester, béret ou casquette rigide sur le crâne, en faveur de l'enseignement libre<sup>7</sup> ?

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>3</sup> Voir feuille 8 du carnet inséré dans le « Memento I ».

<sup>4</sup> Jean Vilar, *Memento*, *op. cit.*, p. 203.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 125-129.

<sup>6</sup> Voir feuille 5 du carnet inséré dans le « Memento I ».

<sup>7</sup> Jean Vilar, *Memento*, *op. cit.*, p. 209-210.

Vilar reproduit dans le journal les banderoles qu'il voit, leurs formes et leurs slogans. La description des manifestants et de leurs revendications témoigne de son désaccord avec celles-ci. L'entrée du *Mémento* reprend et développe celle du journal de bord<sup>1</sup> en y ajoutant un autoportrait religieux. Souvent comparé à un protestant du fait de son esthétique austère ou de ses silences, il affirme se sentir éloigné de cette image<sup>2</sup>. La musique de la manifestation catholique qui surgit dans sa chambre d'hôtel représente l'occasion idéale de corriger cette impression par une méditation de ce qu'il ferait « s'[il] croyai[t] en Dieu<sup>3</sup> ».

L'espace métagénétique du journal englobe donc tous les types de documents circulant au sein et hors du théâtre, rédigés par sa main ou celle d'autres personnalités. Il permet à Vilar de renforcer « le versant référentiel du pacte<sup>4</sup> » d'un memento de « faits survenus dans l'histoire du TNP au cours des années 1952, 1953, 1954, 1955<sup>5</sup> », tout en servant d'embrayeur d'écriture pour développer la dimension introspective et autobiographique du journal.

#### 4) *Mettre en récit la direction*

N'oubliez pas que la direction du TNP est un « service public ». Cela est très beau, hein ? Mais enfin, il faut aussi qu'administrativement je sois irréprochable. L'administration est aussi une grande aventure<sup>6</sup>.

L'aspect narratif et palpitant de l'administration d'un théâtre n'est pas spontanément évident : l'histoire du théâtre a d'ailleurs longtemps favorisé l'étude de ce qui se produit sur scène plutôt qu'en coulisses ou dans les bureaux<sup>7</sup>. Pourtant, Vilar utilise aussi le *Mémento* pour mettre en récit ses tâches et ses responsabilités de directeur, susciter l'intérêt pour en faciliter la transmission et colorer d'un registre épique l'écriture de l'histoire du TNP. Dès le début du journal, il plonge le lecteur dans les multiples « querelles » de son théâtre – le choix du terme connotant explicitement l'historiographie théâtrale. Le champ lexical de la lutte apparaît dès les

---

<sup>1</sup> « Mémento II », 20 mai 1955.

<sup>2</sup> « Non pas seulement les critiques, mais même les amis disent qu'il y a chez moi un côté protestant, hérétique. Ben, mon Dieu, j'appartiens à une famille qui, depuis toujours, est catholique. », Jean Vilar, entretien de Jean Feller dans l'émission *En français dans le texte*, réalisation Jean Colin, ORTF, 21 juillet 1961.

<sup>3</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 210.

<sup>4</sup> Véronique Montémont et Françoise Simonet-Tenant, « L'espace métagénétique : exogenèse, intertextualité, écritures de soi », *art. cit.*, p. 58.

<sup>5</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>6</sup> Lettre n° 85, 1<sup>er</sup> septembre 1951.

<sup>7</sup> On observe cependant une évolution épistémologique et historiographique depuis les travaux, entre autres, de Marie-Madeleine Mervant-Roux, Ariane Martinez, Jean-Claude Yon, Pascale Goetschel, Florence Filippi, Serge Proust, Raphaëlle Doyon, Aurore Evain, Florence Fix et Valentina Ponzetto. Les colloques internationaux « Raconter l'histoire du théâtre : comment, pourquoi ? » (Sorbonne Université, du 7 au 9 décembre 2022) et « Voix d'or et petites mains » (Université de Rouen Normandie, 5-6 octobre 2023) s'inscrivent également dans cette démarche, ainsi que le chantier de recherches ouvert par la *Revue d'histoire du théâtre* sur l'histoire des coulisses (n° 281, janvier-mars 2019).

premières pages, lorsqu'il parle de son secrétaire général dont la « riposte est redoutable<sup>1</sup> » ou qu'il évoque un conflit de générations, sans le définir :

À la vérité, notre combat actuel participe aussi et sans que nous l'ayons souhaité de cet état d'animosité, d'inimitié qui sépare toujours une génération de celle qui la précède. Fausse querelle, il est vrai. Cependant, certains de mes propos [...] sont considérés par tel ou tel aîné comme des offenses, par d'autres comme des maladresses<sup>2</sup>.

Ouvrir le journal par une réflexion sur la succession nécessairement tumultueuse des générations, n'est-ce pas une manière oblique de minimiser la violence de la remise en cause par la jeunesse du festival d'Avignon de 1968, en montrant la récurrence du phénomène au cours de l'histoire du théâtre ? C'est en tout cas une manière de rappeler qu'il était, lui aussi, considéré comme radical ou dangereux au moment de sa nomination. Il se fait donc historiographe de son propre théâtre, distribuant les bons et les mauvais rôles dans les intrigues et les péripéties de son fonctionnement, tout en accentuant la portée de certains événements :

Dois-je me perdre dans ces zizanies quotidiennes et faut-il répondre ? Notons toutefois quelques-unes de ces querelles :

1- Encore qu'il se défende d'être hostile à notre égard, attaques régulières à la radio du président du Syndicat des auteurs dramatiques [...].

2- Pressions d'ordre politique : « Vous êtes des staliniens ! » Jusqu'au président Pinay qui en est, paraît-il, convaincu.

3- Mise en doute publique, dans tel journal, de l'honnêteté et du désintéressement de mes proches collaborateurs.

4- Demande d'une sorte de censure contre les œuvres ou contre les auteurs que nous jouons. Contre Brecht, contre ce triste « coco », responsable d'un théâtre en Allemagne de l'Est. Contre Pichette.

Peut-il être question d'éviter ces querelles ? de transiger<sup>3</sup> ?

La liste présente des conflits qui empruntent plusieurs canaux – radio, presse écrite, rumeurs politiques – et touchent au répertoire comme à l'intégrité des membres de la troupe. Elle ancre l'ouverture du journal dans un cadre hostile qu'elle explicite<sup>4</sup>. L'emploi des tournures interrogatives interpelle les lecteurs-spectateurs et reproduit l'image d'une délibération intérieure. Sans réponse, elle pose les jalons d'une tragédie personnelle, solitairement vécue. L'adjectif « stalinien » n'apparaît pas dans le « Mémento » ni la correspondance : s'il fut employé à l'oral, les écrits de Vilar ne l'attestent pas. Le procédé emphatique et déformant rend d'autant plus graves et injustes les accusations subies. Il emploie ce procédé dans toute la

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>4</sup> Contrairement à l'entrée initiale : « Vais-je me perdre dans ces combats quotidiens et banals (Soc. des Auteurs + Syndicats des Directeurs + Accusation d'ordre politique + attaques contre mes collaborateurs, mes auteurs) *etc.* ? On ne peut, de toute façon, les éviter sans commettre à la fois une erreur et une lâcheté. Nous assurons des querelles, de nos jours, qui devraient être celles de l'État » dans « Mémento I », 29 novembre 1952.

première partie du *Mémento*, jusqu'en mai 1954, à travers le récit de « cette plongée dans l'intrigue<sup>1</sup> » avec ses rebondissements et ses personnages. Parmi eux, il s'octroie le rôle du directeur qui tente de garder la tête froide malgré les injustices et l'influence néfaste de certains rôles : « un homme qui interprète le soir ce type de personnage “*out of joint*” peut-il diriger raisonnablement une maison dans la journée<sup>2</sup> ? » Richard II, dont il est ici question, est un roi aimé et haï, fort et fragile, qui revendique son humanité comme sa souveraineté de droit divin, et dont la peur du chaos l'entraîne vers la violence. Vilar l'interprète dès 1947, bien avant d'être nommé directeur du TNP, mais il le cède rapidement à Gérard Philipe<sup>3</sup>. En est-ce la raison ? Le « *Mémento* » ne donne pas d'explication<sup>4</sup>. Vilar suggère seulement que ce rôle éprouvant amplifie la tension inhérente à la fonction de directeur, fondée sur l'alternance entre l'organisation et le contrôle en journée et le lâcher-prise nécessaire au jeu, le soir venu. Il fait du *Mémento* un lieu d'hybridation entre mémoire et création, reproduisant les contradictions qui l'animent et contournant l'écueil de la répétition propre à l'écriture diaristique.

Les personnes mentionnées se muent parfois en personnages, adjuvants ou opposants. Dans cette galerie des portraits extérieurs à la troupe, on trouve Jeanne Laurent, en qui Vilar voit un équivalent dans la sphère politique de sa position isolée dans le champ du théâtre public. Tous deux promeuvent une éthique de la responsabilité et de l'engagement – c'est notamment la raison pour laquelle la fonctionnaire a fait le choix d'une personne seule à la tête du TNP plutôt qu'une codirection<sup>5</sup>. Dans ses notes pour le livre<sup>6</sup> qu'elle projette d'écrire sur l'homme de théâtre, qui lui aurait déclaré qu'elle avait « changé le cours de [s]a vie<sup>7</sup> », elle ne cesse d'insister sur sa qualité de chef de troupe, la sincérité de ses valeurs républicaines et son exceptionnelle force de caractère. Sous sa plume, il devient un véritable héros charismatique. Vilar, quant à lui, glorifie le combat de la fonctionnaire contre une direction qui l'a trahie à travers les épithètes homériques « Jeanne Laurent, Laurent la Magnifique, Laurent la Confiance, était affectée à un autre poste. Contre sa volonté<sup>8</sup>. » L'injustice est réelle et à la mesure de l'influence acquise, sur un terrain normalement réservé au politique, par son soutien de la décentralisation et du TNP : alors que le Centre dramatique d'Aix-en-Provence vient d'être inauguré, elle apprend le 29 octobre 1952 qu'elle est mutée dans un autre service alors

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>3</sup> Gérard reprend le rôle et le transforme le 2 février 1954. *Ibid.*, p. 53.

<sup>4</sup> « *Richard II*, le lendemain. C'était ma dernière représentation de Richard » dans « *Mémento I* », 6 janvier 1954.

<sup>5</sup> Sur ce point : Laurent Fleury, *Le TNP de Jean Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, *op. cit.*, p. 59-60.

<sup>6</sup> Fonds Jeanne Laurent, BnF Arts du spectacle, 4-COL-8(30).

<sup>7</sup> *Id.*

<sup>8</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 58.

qu'elle est hospitalisée<sup>1</sup>. Cette amitié fondée dans l'adversité inspire à Vilar un ajout qui emprunte à l'esthétique du roman policier :

Évidemment, le ministre ignore ce qu'est ce nouveau théâtre. Va-t-il d'ailleurs au théâtre ? L'ignorent aussi bien les nouveaux administrateurs des Beaux-Arts. Vont-ils au théâtre ? Jeanne Laurent, elle, fréquentait régulièrement les salles nationales, privées, régionales et municipales. Elle en savait trop. On l'a donc limogée<sup>2</sup>.

Il éprouve le sentiment aigu d'exercer son métier seul, dans le cadre d'une concession qui le rend unique responsable de l'institution, tout en faisant partie d'une troupe. Cette contradiction est à l'origine de l'écriture d'une passion sublimée pour la mission qu'il doit accomplir contre les obstacles et les opposants.

Parmi eux, les gens de théâtre extérieurs à la troupe sont relativement absents du *Mémento*, à l'exception de Camus<sup>3</sup>, Brecht<sup>4</sup> et Anouilh<sup>5</sup> et Pierre Descaves<sup>6</sup> – avec qui s'engage un bras de fer pour obtenir que Renée Faure, sociétaire de la Comédie-Française, interprète la Reine de *Ruy Blas* au TNP. Le « Mémento » mentionne de façon peu élogieuse la lecture d'un livre de Pierre-Aimé Touchard<sup>7</sup>, qui précéda Pierre Descaves à la Comédie-Française : le passage disparaît à la réécriture. Transformés aussi les désaccords exprimés, sans être développés, avec Jean-Louis Barrault<sup>8</sup> : désormais, Vilar ne mentionne que son humeur et « ses réparties<sup>9</sup> » qui l'« enchantent<sup>10</sup> ». En écartant ce qui pourrait paraître polémique ou critique envers ceux dont il fut proche, malgré les désaccords, Vilar fait preuve d'intégrité et d'un devoir de réserve moral : il souligne davantage les réseaux de solidarité qu'il ne dévoile les secrets ou le linge sale de la profession. Cette posture d'un homme peu soucieux des intrigues personnelles renforce la crédibilité de son témoignage et correspond à ce que Maria Casarès décrit de sa personnalité au sein de la troupe. Après avoir partagé le souvenir marquant d'un regard tendre, saisi par la comédienne, de Vilar qui se croyait seul dans la salle et qui observait ses comédiens répéter en costume de ville et épées en carton une grande scène de bataille de *Macbeth*, elle déclare que « c'est dans cette tendresse éclairée que réside la loyauté de Vilar<sup>11</sup> », ce qui fait

---

<sup>1</sup> Marion Denizot, *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture. 1946-1952, op. cit.*, p. 112-113.

<sup>2</sup> Jean Vilar, *Mémento, op. cit.*, p. 18.

<sup>3</sup> Récit d'un déjeuner chez Lipp pour le convaincre de créer une pièce ou d'en adapter une pour le TNP. *Ibid.*, p. 174-175.

<sup>4</sup> Rencontre avec le dramaturge, *ibid.*, p. 157.

<sup>5</sup> Proposition d'une pièce du dramaturge par l'intermédiaire de Michel Bouquet, mais Vilar refuse. *Ibid.*, p. 181.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 41-42 et p. 52-53. C'est finalement Gaby Silvia, membre du TNP, qui joue la Reine.

<sup>7</sup> « Je lis [Pierre-Aimé] Touchard en ce moment. Tout ceci est très bien dit, mais quel intérêt ? À la vérité, il n'a jamais fait que ses classes au Français. Et un peu tard. Les sottises (dans le choix des œuvres) qu'il a commises sont irréparables. Du moins pour sa mémoire. Salle maison. À détruire. » dans « Mémento I », 31 décembre 1953.

<sup>8</sup> « Lui aussi est aidé par des administrateurs certes mais, comme nous, parce que l'étranger contraint ces administrateurs et les demande. Il est remarquable de vivacité d'esprit et de répartie. Les administrateurs ne doivent guère apprécier leur franc-parler. Mais il se trompe, je crois, lui, sur le reste. » dans « Mémento I », 10 février 1954.

<sup>9</sup> Jean Vilar, *Mémento, op. cit.*, p. 62.

<sup>10</sup> *Id.*

<sup>11</sup> *Les Cahiers de l'Herne – Jean Vilar, op. cit.*, p. 166.

qu'il « illumine sa Compagnie d'une note poétique<sup>1</sup> » et que « les petites misères du métier n'ont pas cours<sup>2</sup> » auprès de lui.

Les personnalités politiques et médiatiques, en revanche, ne sont pas épargnées et deux « affaires » rythment le récit au début du *Memento* : celle des démêlés avec l'État et celle de Venise. Vilar est informé de la première par un certain « X... » : « X... demande à me rencontrer. Au cours de l'entrevue, il m'informe que depuis une semaine environ on constitue un dossier me concernant personnellement : “Détournement des fonds de “l'État”<sup>3</sup>. » À cela s'ajoutent les blocages contre les tournées à l'étranger malgré la demande internationale :

La ville de Hambourg d'une part et d'autre part le festival des Syndicats de la Ruhr nous pressent de donner des représentations dans leurs théâtres. Le projet de spectacle TNP à Londres a été étouffé par l'administration. Israël, la Yougoslavie nous invitent à leur tour. leurs services culturels insistent. Comme pour la tournée en Amérique du Sud, ces deux tournées ne se feront pas. Manque de crédit ou mauvaise volonté de l'administration centrale<sup>4</sup> ?

La sortie de la guerre s'accompagne de la volonté de relancer le rayonnement de la France à l'étranger par la culture<sup>5</sup>. Le ministère des Affaires étrangères abrite désormais en son sein une direction s'occupant des affaires culturelles qui assure la liaison avec l'Association française d'action artistique (AFAA), créée en 1922, et siégeant au Quai d'Orsay. Les tournées internationales « officielles », sous le patronage de l'État, se multiplient dans le cadre de cette politique culturelle extérieure subventionnée par l'AFAA. Le TNP peine à trouver sa place, en concurrence administrative et financière avec la Comédie-Française mais aussi la compagnie privée Renaud-Barrault, largement favorisées. Or, le TNP a un besoin structurel de ces tournées pour financer son fonctionnement et sa structure, en tant que théâtre national le moins doté. De 1951 à 1954, le Français et la compagnie Renaud-Barrault sont subventionnés presque chaque année pour une grande tournée internationale, en Amérique du Nord ou du Sud. Le TNP se rabat sur les tournées européennes, quand ses moyens le lui permettent puisqu'il n'est pas soutenu par l'AFAA. Les campagnes d'anticommunisme, de germanophobie et de diffamations contre le TNP expliquent en partie la réticence des autorités à subventionner les tournées à l'étranger. Le conflit se noue autour d'une affaire qui prend la tournure d'une intrigue, avec un homme qui œuvre dans l'ombre des services administratifs, des suspects et des mensonges. Tout part d'une révélation gardée anonyme par le diariste :

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> Jean Vilar, *Memento*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>4</sup> *Id.*, p. 20.

<sup>5</sup> Sur ce point : Cécile Falcon, « Jean Vilar et les tournées internationales du TNP : combats et contradictions », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 256, 4<sup>e</sup> trimestre, décembre 2012, p. 383-398.

Hier, un représentant officiel de la Biennale de Venise demande à me voir. Il me dit : « Vous allez recevoir de la direction de la Biennale une lettre. Cette lettre vous informera que votre devis concernant le retour du TNP à Venise est trop élevé et que, de ce fait, l'affaire ne peut être conclue. Je suis chargée de vous dire que là n'est pas la raison. [...] La vraie raison est : un service administratif français – nous ignorons lequel – a agi auprès du gouvernement italien et a dissuadé celui-ci [...] d'inscrire votre participation au programme. La direction de la Biennale ne peut rien contre cela. Pouvez-vous, de votre côté, vous informer et faire en sorte que votre retour à Venise en septembre prochain soit possible<sup>1</sup> ? »

Le discours direct, les indéfinis, le double-discours, le présent et le mystère qui entoure cet informateur participent de la mise en récit de l'affaire, qui en rappelle immédiatement d'autres à Vilar : « aucune nouvelle en ce qui concerne le festival de Berlin. La direction nous proposait de nous inscrire pour la seconde fois à son programme<sup>2</sup> ». Le cas de la Biennale n'est donc pas isolé et témoigne d'une mauvaise volonté qui agit en coulisses, qu'il s'agit de démasquer. Dès lors, tous deviennent suspects dans cette « affaire n° 1<sup>3</sup> » :

Impossible de découvrir le bonhomme ou le service d'État qui joue ce jeu (disons : lassant) contre nous. [...] Mais qui joue ce jeu secret ? Nous pouvons désigner beaucoup de gens et personne<sup>4</sup>.

Le *Mémento* suit alors les pas du directeur dans une dramaturgie de bureaux, révélant les services et les sphères du pouvoir auxquels peut avoir affaire un théâtre public. Les personnalités qu'il rencontre étant peu familières du grand public, la narration ne conserve d'eux que le titre (« un conseiller juridique<sup>5</sup> ») ou explicite leur fonction (à propos de « Parodi<sup>6</sup> », Vilar note « alors secrétaire général des Affaires étrangères<sup>7</sup> »). Commence une galerie de portraits des interlocuteurs rencontrés, qui débute par « Parodi dans son bureau du Quai d'Orsay<sup>8</sup> ». Vilar le décrit comme souriant, affable et apparemment innocent. Poursuivant son enquête, il se rend à l'Élysée, reçu par le président Vincent Auriol. La visite au grand homme est l'occasion d'un portrait plus flatteur que dans le « Mémento<sup>9</sup> » :

Il est bienveillant et vif. Sa courtoisie est d'une bonne et agréable rudesse. Je m'attendais à être en présence d'une marionnette et voici que je me trouve devant un homme aux réflexes prompts, à la voix ferme. Cette façon d'être me met absolument à l'aise. [...] Je crois deviner, non sans plaisir, que la vie et les honneurs ne lui ont pas fait oublier ses origines modestes, ses combats<sup>10</sup>.

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> *Id.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>9</sup> « Simple, valable, humain. Moins méridional que ce qu'on le dit. [...] Prendre ses responsabilités, Ô Corneille. Vraiment, on comprend pourquoi le bonhomme est tant oublié de nos jours. » dans « Mémento I », 15 mai 1953.

<sup>10</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 33.

Il téléphone à André Marie, ministre de l'Éducation nationale, et Vilar entend l'interlocuteur, tant le combiné résonne : « Vilar ? Mauvaise gestion<sup>1</sup>. » Puis il téléphone à Maurice Schumann, secrétaire d'État aux Affaires étrangères. Même scénario : « Vilar ? Vilar ? Communiste<sup>2</sup>. » L'entretien se prolonge mais n'aboutit à aucune réponse. Quittant le bureau, Vilar descend seul les grands escaliers et croise les gardes républicains, immobiles dans « leur costume d'un autre temps<sup>3</sup> ». Le présent du journal s'apparente au présent de narration et le récit mobilise les ressorts de la description visuelle et sonore : « Ils sourient. Comme le président. J'entends mes pas crisser sur le gravier de la cour... Je sors de l'Élysée<sup>4</sup>. » Dans *Le Temps retrouvé*<sup>5</sup>, le narrateur fait l'expérience d'une série de réminiscences involontaires, dont une liée aux pavés inégaux de la cour de l'hôtel de Guermantes ; chez Vilar, c'est l'image récurrente du bruit des graviers qui suggère sa solitude et son accablement. Absente du « Mémento », on la retrouve néanmoins dans sa dernière lettre à Malraux, là encore, après sa visite au Président : « Quand je suis sorti du bureau du Général, quand sous mes semelles j'ai entendu crisser le gravier de la cour de l'Élysée, j'ai compris beaucoup de choses<sup>6</sup>. » La circulation d'une expression ou d'une image entre les écrits témoigne du travail littéraire des écrits factuels et de procédés d'écritures gemellaires, ou proches dans le temps, suscitant un effet d'autocitation. Le récit des rencontres se poursuit avant une ellipse que le diariste souligne :

Ce cahier-journal s'était glissé derrière des livres de ma bibliothèque, rue Franklin. D'où cette absence de notes depuis juillet dernier. Je le regrette. Bien des faits essentiels sont survenus depuis ce 15 juillet et plus particulièrement depuis le retour de nos représentations à l'étranger<sup>7</sup>.

La troupe a donc trouvé d'autres voies de financement et a pu malgré tout jouer dans les festivals. Le dénouement, heureux mais incomplet, intervient grâce à la pression extérieure des services culturels soutenant la venue du TNP. Vilar apprend d'un entretien avec Philippe Erlanger, directeur de l'AFAA, que les propositions sont telles que l'association n'a pas le choix de les subventionner : « Pologne et Tchécoslovaquie, en septembre prochain. Égypte, Syrie, Liban, Turquie, Grèce, Yougoslavie en mars et avril 1955<sup>8</sup>. » Le directeur conclut par une méditation rétrospective qui commence avec « la réussite de *Lorenzaccio* en juillet 1952<sup>9</sup> », soit

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2014, p. 174.

<sup>6</sup> Lettre n° 328, 16 mai 1971.

<sup>7</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 109.

juste avant le début du *Mémento*, alors que le « Mémento » remontait aux premières créations<sup>1</sup> :

Nous souhaitions la paix, on nous fit la guerre. Interminable bagarre qui, commencée en 1952, s'est à peu près terminée seulement ces jours-ci. À tel point m'a occupé ce combat que je ne sais à peu près rien de ce qui se passe dans le monde. Cette Indochine, par exemple, dont tel me parle avec angoisse et dont tel autre me dit : « Avec ce ministère GRIBOUILLE, etc.<sup>2</sup> »

La syntaxe est chamboulée, Vilar ému. Il justifie par le front administratif sa position de retrait des affaires politiques récentes ; mais peut-être rappelle-t-il plutôt habilement la lecture politique d'une pièce qu'il a montée et qui se joue en même temps qu'il rédige cette entrée : *Ruy Blas* de Hugo, dans laquelle certains critiques, dont Claude Roy<sup>3</sup>, voient l'actualité politique de ministres qui envoient la jeunesse mourir en Indochine en toute indifférence.

Cette affaire réglée, celle de « l'odyssée d'une subvention<sup>4</sup> », reste en suspens. Le retrait de douze millions de francs du prochain budget du TNP, seul théâtre national à être menacé d'une baisse, s'accompagne de son lot de rencontres et de déclarations hypocrites que Vilar expose et met en scène dans la réécriture du journal. Une entrevue avec Jacques Debû-Bridel au Sénat est ainsi l'occasion pour le diariste de raconter un épisode antérieur au *Mémento* : la diatribe suspicieuse et méprisante du sénateur envers le TNP, en décembre 1951, alors que la troupe jouait en Allemagne. Vilar clôt le récit de ce souvenir par un terme qui n'apparaît pas dans le journal initial ni dans ses lettres, et qui rappelle *Le Dossier Oppenheimer* qu'il monte en 1964 : « Ah, ce maccarthysme qui n'ose pas dire son nom<sup>5</sup>. » Le sénateur, qui fustigeait le TNP en son absence, se montre désormais amical envers Vilar et se définit comme l'un de ses soutiens les plus fidèles, mais le directeur évite le piège des faux-semblants : « “À votre avis, qui a provoqué contre vous cette querelle ?” J'ai évité de répondre. S'il ne le sait pas, je ne le sais point. S'il le sait, pourquoi le lui dirais-je<sup>6</sup> ? » Les intrigues de coulisses qu'il dévoile sont moins celle du théâtre que celles de la politique. Il met aussi en scène ses victoires concomitantes dans les « affaires » des tournées et du rétablissement de la subvention :

Notons que la subvention du TNP aurait été réduite si nous n'avons pas mené campagne. D'où la lettre rectificative n° 4 qui annonce enfin le rétablissement de ces douze millions (on aimerait

---

<sup>1</sup> « Je me dis : rien n'est établi encore sur le roc, rien de ce qui doit rester permanent. Ce goût d'établir, de fixer, de bâtir durablement. Mais cela est-il possible dans un art où tout est mouvement, actions, allées et venues, mobilité quotidienne ? Et cela, même dans les services de direction ? Enfin, depuis longtemps (depuis le premier *Orange/Strindberg*/1943), je me suis dégagé de cette maladie infantile du comédien : que la gloire que l'on peut avoir n'est pas encore suffisante » dans « Mémento I », 21 avril 1954.

<sup>2</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>3</sup> Claude Roy, « Cinq raisons (entre autres) d'aller au TNP », *L'Humanité Dimanche*, 28/2/1954, cité par Florence Naugrette dans Florence Naugrette, « Les mises en scène de *Ruy Blas* et *Marie Tudor* par Jean Vilar », communication au Groupe Hugo du 20/01/1990, disponible en ligne sur le site de la Maison Victor Hugo : [https://victorhugoressources.paris.fr/les-mises-en-scene-de-ruy-blas-et-de-marie-tudor-par-jean-vilar#\\_ftnref14](https://victorhugoressources.paris.fr/les-mises-en-scene-de-ruy-blas-et-de-marie-tudor-par-jean-vilar#_ftnref14).

<sup>4</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>6</sup> *Id.*

connaître les trois autres lettres rectificatives). [...] C'est peut-être ceci que l'on appelle une victoire. Une victoire administrative. Seigneur<sup>1</sup>.

À partir du printemps 1954, l'angoisse du sursis physique remplace progressivement celle du sursis économique de son théâtre : Vilar, souffrant, craint de ne pas réussir à assurer la continuité de son théâtre, donc du service public, et peine à apprendre et interpréter son rôle de Macbeth. Si le thème de la santé apparaît dans le journal, c'est parce que le corps-instrument du comédien devient un corps-obstacle à la bonne direction. Le *Memento* reste un journal de travail malgré certaines notations personnelles :

Quarante-deux ans, un mètre soixante-quinze, soixante-trois kilos, hernie, ulcère [...], névrite depuis trois mois, pourquoi poursuivre une tâche qui réclame tous les jours un bon état de la condition physique<sup>2</sup>.

La mise en récit de ces aventures administratives rend plus méritantes les grandes tournées (Grèce, URSS, Europe de l'Est, Amérique du Nord) que le *Memento* relate ensuite puisqu'elles résultent d'une demande insistante, collective et internationale. Vilar prouve une fois de plus que la légitimité de son théâtre ne vient pas des tutelles mais du travail de la troupe, invitée par l'Ouest capitaliste et l'Est socialiste. L'empan chronologique du *Memento*, des intrigues administratives à la consécration internationale, suggère que le TNP est capable de rassembler tous les publics, qui reconnaissent, d'un côté comme de l'autre du rideau de fer, la qualité de ses œuvres. L'idée s'exprime explicitement dans le « Memento », juste après la fin envisagée pour la publication :

Évidemment les problèmes tels qu'ils sont posés dans les Républiques démocratiques populaires et en Europe Occidentale le sont autrement. À Venise et à Salzbourg, le but n'est pas le même qu'à Prague ou à Varsovie ou à Berlin-Est. Cependant une bonne technique artistique sait faire la liaison. La nôtre, les faits le prouvent. Et j'en conclus, pourquoi pas : le meilleur langage international est encore la vérité (*hic est* : jouer juste et vrai)<sup>3</sup>.

##### 5) *Les méditations d'un praticien*

La pratique du théâtre engage un rapport au temps fondé sur la répétition, le présent de la représentation et la reprise des rôles et des spectacles. Le principe d'une continuité discontinue, du présent sans cesse recommencé, est aussi celui du journal que le diariste ouvre chaque jour pour y inscrire la date et écrire. Le choix de cette forme pour transmettre une histoire et une

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>3</sup> « Memento II », 2 septembre 1955.

pensée du théâtre témoigne d'une perception et d'une représentation de soi en praticien. Plutôt qu'un ouvrage théorique, dégagé de l'impératif de référentialité, ou des Mémoires, dévoilant les coulisses du pouvoir et s'inscrivant dans une période charnière de l'histoire du théâtre public en France, Vilar préfère la plasticité thématique et stylistique du « memento », qui s'éloigne de l'entreprise systématique ou monumentale et reproduit, à travers l'écriture quotidienne et factuelle, la constance des préoccupations et les recherches d'un travail où

rien n'est fixe. Et rien ne peut être modifié sans quelque danger. Le fait caractéristique de notre métier, peut-être est-il ce mouvement permanent, cette mobilité incessante, ce devenir jamais stoppé<sup>1</sup>.

La forme de l'écriture coïncide donc avec la forme d'une vie consacrée au théâtre, faite de tâtonnements, d'actes répétés et d'un mélange de poésie et de prosaïsme, d'alexandrins et d'ampoules grillées, de costumes royaux et de foyer des artistes non aéré<sup>2</sup> : le journal de bord est la forme littéraire du « système artisanal<sup>3</sup> » que prône Vilar.

Il décrit celui-ci dans le « Rapport général aux comédiens<sup>4</sup> » qu'il lit avec eux le 5 septembre 1960. Unique réunion de ce type au TNP sous sa direction, elle ouvre une nouvelle saison explicitement politique, avec *Antigone* et *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, et trouble, après la mort de Gérard Philipe, d'Albert Camus, les pleins pouvoirs accordés au gouvernement Michel Debré, la guerre d'Algérie, le début du procès du réseau Jeanson et la publication du Manifeste des 121 – qu'il ne signe pas. Dans ce rapport, Vilar expose les leçons tirées de neuf ans de direction. Celles-ci reposent d'abord sur une pragmatique et une « morale<sup>5</sup> » qui définissent son rôle de responsable : puisque la situation sociale et politique du pays évolue et que le TNP rassemble désormais un public nombreux et fidèle ainsi qu'une équipe stable et nombreuse, il lui revient de trouver le moyen de maintenir, en les adaptant, « cet esprit des origines, cette façon “d'œuvrer avec rien et alors tout est possible<sup>6</sup>” » et, « même aux pires heures, un esprit de collaboration libéral<sup>7</sup> ». Il fustige ensuite le talent : avec le temps, sans travail ni examen de soi, il devient trucs, cabotinage et manière d'« être absent au monde<sup>8</sup> ». Au contraire, « le comédien doit être habité de cette sorte de réflexion aux aguets qui se méfie

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, op. cit., p. 312.

<sup>2</sup> « Rôle du Cardinal de Cibo. Ai manqué mon avant-dernière entrée en scène hier soir. De plus, ai failli manquer la dernière. Surmenage. Fatigue provoquée ou accentuée d'autre part par la chaleur sans aération du foyer des artistes. » Jean Vilar, *Memento*, op. cit., p. 27.

<sup>3</sup> Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, op. cit., p. 312.

<sup>4</sup> « Rapport général aux comédiens », *ibid.*, p. 311-322.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 314.

aussi bien de sa propre expérience<sup>1</sup> ». Pour le chef de troupe, c'est dans le renforcement de l'union entre la société et le théâtre que les comédiennes et les comédiens, qu'il invite à « être des militants<sup>2</sup> », trouveront la manière d'enrichir leur expérience et d'accroître leur champ d'action, par cette plongée dans « l'école pratique de la réalité<sup>3</sup> ». À l'exigence artistique, fondée sur une éthique de la vigilance et de l'humilité, Vilar ajoute l'impératif de l'engagement, qui « corsètera [leur] amour-propre, provoquera [leur] personnalité proprement dite, donc [leur] façon de faire, donc [leur] art<sup>4</sup> ». La connaissance de soi fonde la pratique théâtrale : le comédien doit savoir s'identifier lui-même et se situer dans la société avant de pouvoir incarner correctement un autre que lui. Sans nier la reconnaissance des dons ou du talent, Vilar affirme l'idée qu'il reste un travail permanent à faire sur soi, que la vie de comédien est un « métier<sup>5</sup> », avec son éthique et sa formation, artistique et sociale : « Je vous invite à sortir de ce champ de la solitude peuplée qui est celui d'une compagnie théâtrale permanente. Nous ne serons jamais assez dans le siècle<sup>6</sup>. »

Ce rapport aux comédiens rappelle par son vocabulaire et son esprit un texte précédent. En 1957, Vilar est chargé de rédiger la préface de l'édition française de *La Formation de l'acteur*<sup>7</sup> de Constantin Stanislavski, ouvrage dans lequel le metteur en scène russe répond aux préoccupations des praticiens en définissant les principes d'une création authentique contre le cabotinage, le jeu mécanique, l'artifice et les conventions. Stanislavski a commencé en tant qu'acteur et régisseur : sa pratique de la direction et de l'écriture, qu'il emploie pour transmettre, lui aussi, une pensée et une expérience, s'en ressentent en envisageant les questions théâtrales à partir de l'acteur. Cofondateur du Théâtre d'art de Moscou – qui porte dans un premier temps le nom de « Théâtre d'art accessible à tous<sup>8</sup> » –, il s'est fixé l'objectif d'élaborer une grammaire de l'acteur, inspirée par l'élaboration, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, d'une science de la psyché et du comportement humain. Le livre est divisé en chapitres, comme autant d'expériences et de leçons, et le lecteur adopte le point de vue d'un jeune comédien qu'instruit un certain « Tortsov », double de Stanislavski. Le régime semi-fictionnel du journal d'un apprenti nous place du côté de l'élève, et non du maître, pour suivre avec lui le dévoilement progressif d'une vérité du jeu fondée sur l'authenticité du geste et de l'émotion et la pureté de

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>7</sup> Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth Barbier, Paris, Olivier Perrin, 1958.

<sup>8</sup> Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2016, p. 233.

l'esthétique. Dans le *Mémento*, en revanche, Vilar est à la fois celui qui découvre (la direction d'un théâtre national) et celui qui transmet son expérience (sous la forme du « mémoire<sup>1</sup> »). S'il ne scinde pas son point de vue entre deux personnages, l'un naïf, l'autre expérimenté, on observe néanmoins un procédé similaire dans l'élaboration du journal, écrit par un Vilar directeur, naviguant à vue, et un Vilar retraité, éloigné des tempêtes du présent. Le portrait qu'il dresse de Stanislavski dans sa préface pourrait servir d'introduction à ses propres écrits, tant s'y retrouvent ses obsessions, ses expressions et sa morale, sous une forme idéalisée :

Praticien inquiet, moraliste sévère, Tortsov-Stanislavski dépouille ici, l'une après l'autre, l'interprète de ses vanités. [...] Ce faisant, il offre au comédien une méthode quotidienne de travail, la seule certainement qui, depuis toujours, soit efficace. Cependant, on ne pratique pas l'art du comédien, on n'en approfondit pas les exigences sans quelque impératif des sens sur la clarté d'esprit, sans quelques confusions de nos facultés ; ainsi, le dialogue de Tortsov avec les comédiens se perd parfois dans d'épais nuages. [...] C'est aussi parce que l'odyssée de l'acteur est un cheminement incessant en soi-même, monde fermé, masqué, obscur, rempli de folies et de doutes, d'aventures mortelles précédant parfois, chez tel ou tel, la disparition physique. [...] Sa gloire est pure, artisanale, ouvrière. [...] Oui, je le vois patient, méticuleux, luttant contre la lassitude, maîtrisant les inévitables colères et s'efforçant au sourire. Loyal. [...] Certes, nous devons critiquer ce « système », et, à notre tour, ne cesser d'en reconsidérer les préceptes, la démarche, les arguments et jusqu'à l'esprit même qui l'inspire. Je plains cependant le comédien qui, lisant ces pages, n'y verra que propos d'école ou palabres inutiles<sup>2</sup>.

Les « épais nuages<sup>3</sup> » d'une confusion lucide, d'une pensée qui tâtonne dans le brouillard et d'une tentative de mettre en mot l'indicible de l'expérience du jeu pour la transmettre rappellent ceux décrits par Maria Casarès à propos de Vilar :

Je l'ai même surnommé Zeus : dans la fatigue, le doute, le besoin urgent de réfléchir plus longtemps, il se tapit derrière ses nuages pour simuler l'absence. Et pourtant il est bien là, présent ; mais on ne le découvre qu'après, plus tard, ailleurs, le lendemain, dans un an, on ne sait<sup>4</sup>.

Peut-on y voir une image de sa pratique diaristique comme refuge et prétexte pour s'extraire du présent et méditer ? Le *Mémento* est ponctué de passages dans lesquels Vilar observe les comédiens jouer et les spectateurs réagir. Ce n'est qu'à partir de cette expérience et de la sienne quant aux rôles qu'il doit incarner qu'il réfléchit à son art. La forme du journal, quel que soit son degré de fidélité par rapport au texte-source, repousse ainsi l'ombre du dogme ou de la doctrine hors-sol par la possibilité d'y inscrire les errances, les doutes, les contradictions et les difficultés du praticien, qu'il ne cherche pas à dissimuler mais à exposer comme le cœur du métier. Le *Mémento* reprend et déplace la démarche de Stanislavski : ce n'est plus l'acteur mais

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>2</sup> Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, préface de Jean Vilar [1958], traduit de l'anglais par Élisabeth Janvier, Paris, Pygmalion, 2021, p. 9-12.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>4</sup> Maria Casarès, « L'orgueil de Jean Vilar », *Les Cahiers de l'herne – Jean Vilar*, *op. cit.*, p. 165.

le comédien-directeur qui cherche comment débiter son apprentissage et travailler sur lui-même.

L'influence du metteur en scène russe sur la pensée et la pratique de Vilar reste à étudier, mais il a lu, en plus de l'œuvre préfacée, *Ma Vie dans l'art*, dont la version française, partielle, paraît en 1934, préfacée par Jacques Copeau. Quand l'a-t-il eue entre les mains ? Nous ne saurons l'affirmer. Il en cite néanmoins un extrait dès le début du *Mémento*, tandis que la référence n'apparaît pas dans la version initiale. Stanislavski et Antoine sont donc les deux figures convoquées pour ouvrir le journal publié :

« Il n'est guère facile de dominer un groupe d'acteurs quand ils sont en pleine tension nerveuse », écrit Stanislavski. « L'organisme capricieux de l'acteur a ses bizarreries et il faut apprendre à le maîtriser. Cela implique chez le régisseur une autorité qui, à l'époque, me faisait encore défaut. Mais j'eus raison de mes camarades à force d'amour fanatique, d'assiduité et d'abord, de stricte exigence envers moi-même. »<sup>1</sup>

L'écrivain rétrospectif, qui ajoute cette citation, occupe la même place que l'artiste russe qui se penche sur ses difficiles premiers moments de direction d'acteur : expérimenté, il est désormais lucide sur ce qui doit être amélioré dans sa manière de faire. La référence construit une filiation théâtrale tout en permettant de justifier *a posteriori* un comportement qui lui fut associé ou reproché :

Il n'est pas bon d'être indifférent ou agressif à l'égard du sort et des ambitions des acteurs. [...] J'ai tendance à éluder leurs demandes, à me « fermer », à me retirer dans ma coquille lorsque je devine dans le regard de l'un ou de l'autre la convoitise d'un tel ou tel rôle. D'un côté comme de l'autre, il est difficile d'être raisonnable<sup>2</sup>.

Qu'il soit social ou théâtral, la question du rôle et du rapport au rôle hante le « memento ». Il y est question des éclairages, des costumes, des gestes et des déplacements, mais la principale préoccupation qui se dégage du journal concerne la voix – peut-être l'élément le plus difficile à décrire et diriger. Vilar écoute plus qu'il ne regarde. Dès les premières pages, son attention se portent sur les réactions du public face à au spectacle de Jean Vauthier, *La Nouvelle Mandragore* :

Tout au long de la première partie, j'étais dans les coulisses. [...] À présent, j'écoute l'œuvre dans mon bureau. Ils n'accepteront pas cette pièce. [...] Ils rient. Enfin ! Cependant l'œuvre est trop longue. [...] Toujours dans mon bureau. J'écoute le quatrième acte. Il n'en finit plus<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 16. La citation est issue de Constantin Stanislavski, *Ma Vie dans l'art*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980, p. 244.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 15.

L'écoute est au cœur de l'apprentissage et du jeu des comédiens. Si Vilar peut la décrire, c'est qu'il n'est pas sur scène mais en retrait. Les réactions du public l'intéressent en tant que directeur – soucieux de la réussite des spectacles et de former un public non averti aux usages du théâtre –, en tant que metteur en scène – pour étudier la réception d'une création – et acteur, puisqu'il s'identifie à ceux qui jouent et reçoivent ces réactions. L'écoute est d'autant plus importante à Chaillot ou dans la cour d'honneur qu'il s'agit de lieux démesurés et censés renouveler le rapport entre théâtre et société : elle relève d'une question technique, d'une ambition démocratique et se concrétise par deux mesures concrètes. La première relève de la sonorisation de la salle et des premiers essais de stéréophonie dirigée, dès 1952 pour *Nucléa*, mise en place par Maurice Jarre et deux ingénieurs de la Radiodiffusion, José Bernhart et Jean-Wilfrid Garrett, co-inventeurs de cette technique. La seconde consiste à « écouter » les spectateurs individuellement, après les avoir entendus en tant que public, à travers la mise en place d'un questionnaire :

- 1) Comment avez-vous eu connaissance de cette représentation ? Par la presse (nom du journal), les affiches, la radio, un ami ?
- 2) Avez-vous des remarques à formuler concernant l'organisation matérielle des représentations ?
- 3) Avez-vous des remarques à formuler concernant le spectacle ?
- 4) Des suggestions à nous faire ?
- 5) Désirez-vous être tenu au courant des futures activités du Théâtre national populaire<sup>1</sup> ?

À partir de 1957, les questions de celui-ci évoluent : il n'est plus anonyme, il comprend plus de place pour rédiger et plus de rubriques<sup>2</sup>, dont une spécifique, intitulée « Problèmes du “son” : l'acoustique, les qualités ou les défauts de l'audition, l'amplification de la musique de scène<sup>3</sup> ». La récurrence des remarques sur la difficulté à entendre en fonction de sa localisation ou des réactions parfois bruyantes du public ont influencé la prise en considération de la réception sonore d'un spectacle par une salle de près de deux mille sept cents spectateurs.

Vilar s'installe souvent parmi eux. Le *Mémento* se fait l'écho de son écoute du public, notamment lors de la première de *Ruy Blas*, qu'il a mis en scène sans se distribuer, face à un public d'associations populaires. Les rires provoqués par certains apartés, censés exprimés la souffrance ou l'admiration de *Ruy Blas*, le surprennent :

Ils rient donc. Et franchement. Écoutant et suivant le spectacle du redan des coulisses, j'éprouve comme une humiliation. Pincement au cœur. Chose surprenante et que j'allais oublier de noter : ils applaudissent dès le lever de rideau le décor du deuxième acte, décor fait de riens [...]. Tout au long du spectacle, j'ai l'impression d'assister à un match de « foot » où, spectateur obscur, je compterais les avantages, protesterais contre les coups francs, tremblerais, me réjouirais,

---

<sup>1</sup> Laurent Fleury, *Le TNP de Jean Vilar, op. cit.*, p. 165.

<sup>2</sup> Pascale Caemerbeke, « Le son du TNP de Jean Vilar : les questionnaires des spectateurs (1952-1963) », *Revue Sciences/Lettres* [en ligne], n° 5, 2017, mis en ligne le 02 octobre 2017, consulté le 20 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/rs/1191> ; DOI : 10.4000/rs.1191.

<sup>3</sup> *Id.*

m'épuiserais. [...] Écoutant donc Hugo, je songe à Rostand et à tous les cascadeurs de la rime et du rythme, qui tenteront par la suite de retrouver ce ton simple et ces musiques à la fois savantes et populaires<sup>1</sup>.

L'écoute mêle les questions liées au texte, à sa poésie, à son interprétation (certaines répliques sont comprises à contre-sens), à sa mise en scène (les décors provoquent parfois la manifestation d'une admiration) et aux conditions sociales de sa réception. Tenu en coulisses ou dans son bureau, le journal enregistre les bruits du monde et de la scène, comme leurs silences. L'année suivante, c'est au tour de Maria Casarès, après Gérard Philipe, de briller dans un premier rôle de Hugo : Marie Tudor. Le matin de la première, le 15 juillet 1955, la comédienne est aphone. Elle décide de jouer, malgré tout. Vilar l'écoute :

Perdu dans tel puis tel autre coin de la cour, je crains l'effondrement total et subit de cette voix. Elle parvient jusqu'à mes oreilles, certes, mais juste audible, écrasée, amortie, douloureuse. [...] De cette immense cour, ne s'élève ni une protestation ni une de ces injonctions : "plus haut" ou "plus fort" qui sont pour nous comédiens – et particulièrement les soirs de faiblesse et d'effondrement – la brimade la plus blessante<sup>2</sup>.

Engageant le corps-instrument des comédiens, la préoccupation de la voix traverse le journal et les lettres de Vilar, qui rassure Maria Casarès d'un mot affectueux après cet épisode douloureux (« Perdu, à un mauvais rang, dans la cour, j'écoutais tout autant ta respiration entre les phrases que la phrase même<sup>3</sup> ») ou reprend sèchement Daniel Sorano (« Six années d'effort, artistique, culturel, populaire ne peuvent "buter" sur la déficience vocale d'un interprète<sup>4</sup> »). La voix exprime également un rapport aux éléments et à l'architecture, qui l'étouffent ou la renvoient. À Beaumesnil, jouant sous la pluie, dans le brouillard et au-dessus des douves du château, la troupe fait l'expérience désagréable de son impuissance : « Le froid aigre et pénétrant glace les corps, les lèvres. A-t-on l'impression de parler, d'être entendu<sup>5</sup> ? » À la fin du *Mémento*, la troupe se trouve de nouveau placée dans une situation inconfortable : elle doit jouer *Cinna* dans un hippodrome à Anvers, qui sent le « purin<sup>6</sup> » et dont les loges sont « glacées<sup>7</sup> » alors qu'il fait chaud dehors ; mais la véritable difficulté se loge dans l'écho de cette salle en longueur :

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 75-77.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>3</sup> « Perdu, à un mauvais rang, dans la cour, j'écoutais tout autant ta respiration entre les phrases que la phrase même. Je pensais te retrouver en colère, dure, effondrée, en arrivant dans ta loge. Tu étais seulement silencieuse, et pas seulement parce que la voix te manquait. » (Lettre n° 213, non datée)

<sup>4</sup> Lettre n° 187, janvier 1957.

<sup>5</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 134.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>7</sup> *Id.*

Et le soir, dès les premiers vers, les ondes sonores prolongeant au lointain les alexandrins tardent à s'évanouir. Je suis comme emprisonné par ma propre voix. C'est crispant. J'ai l'impression de parler dans un « miroir sonore »<sup>1</sup>.

La puissance de l'image parle même aux non-initiés. L'entrée initiale se limitait à la une remarque simple : « l'alexandrin s'accommode parfaitement de cela<sup>2</sup> ». Avec l'emploi du présent de narration, le journal recomposé mime sous les yeux des lecteurs la recherche du comédien à partir de son expérience sensible, lui permettant d'incarner son propos et de rendre le conseil plus crédible car illustré et vécu. Arrivé au monologue d'Octave-Auguste de l'acte IV, scène II, il a une épiphanie :

Aux répétitions, l'on cherche. À la représentation, la présence du public est absolument contraignante. On ne peut pas s'arrêter. Alors la solution se présente. D'elle-même. Souvent. Donc, le petit secret, le secret de polichinelle, le voici : cet hippodrome à odeur de purin, ce cirque anversois, dispose à quelque chose près, d'une acoustique de salle à ogive, de grande chapelle, de cathédrale. [...] Tout ceci passe très rapidement dans ma tête, au cours d'une légère pause entre le 10<sup>e</sup> ou le 12<sup>e</sup> vers du monologue "... *qui peut tout doit tout craindre.*" Je prends mon temps. Et puis, comme si j'avais à dire dans la nef d'une cathédrale un texte de Bossuet : *Celui règne dans les Cieux* (pause) *Et de qui relèvent tous les Empires* (pause) *À qui seul appartient* (demi-pause) *la gloire* (pause) *la majesté* (pause) *et l'indépendance* (...longue pause)<sup>3</sup>.

La voix s'assimile à l'instrument, le texte à la partition. Par l'écriture, Vilar reproduit le rythme, la diction et la scansion, transcrivant dans l'espace du journal un rapport à l'espace théâtral et au jeu. La théorie naît de l'expérience : ce qui s'applique à l'hippodrome diffère à Chaillot ou Avignon. Comme Stanislavski, il prône la recherche et la compréhension profonde des éléments plus que l'application systématique d'une manière de faire, de prononcer ou de jouer qui fasse abstraction de son environnement, architectural et social – c'est cette « école pratique de la réalité<sup>4</sup> » que nous avons mentionnée.

La forme du journal enregistre la diversité de ses expériences de praticien ancrées dans un lieu et un moment précis. Elle lui permet aussi d'aborder ce qui échappe parfois à l'écrit et relève d'une tradition orale : la transmission d'un rôle entre deux interprètes. L'oreille de Vilar traîne dans la salle et les coulisses comme au foyer des artistes, où il surprend une conversation entre Monique Chaumette et Christiane Minazzoli, la première conseillant la seconde à propos de Marianne dans *L'Avare*, « premier rôle important de la nouvelle venue (novembre 1952)<sup>5</sup> ». Il ne décrit malheureusement pas le contenu de cet échange ajouté dans la version publiée ; mais la transmission de son propre rôle de Richard II à Gérard Philippe est l'occasion d'une

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>2</sup> « Mémento II », 25 mai 1955.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>4</sup> Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, *op. cit.*, p. 318.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 26.

méditation sur l'interprétation d'un même personnage<sup>1</sup>. Vilar joue le rôle de ses trente-cinq à ses quarante-et-un ans. Il est grand, maigre et porte une longue robe, type sablier, qui élance le corps et lui confère une stature royale. Ses regards sont durs, ses gestes névrosés, et le comédien donne une dimension pathologique à son personnage, l'interprétant comme s'il croyait à ses propres mensonges et à son propre martyre : il est toujours au bord de la folie. Gérard Philipe est un beau roi de trente-et-un ans, en collant et justaucorps. Il fait de son personnage un être lucide jusqu'au bout dans son imposture. Il entretient un autre rapport à la mort : alors que Vilar-Richard II cherche à retarder l'instant fatal par ses silences et ses plongées en lui-même, Gérard Philipe le précipite dans une sorte de « frénésie de la défaite<sup>2</sup> », évoquant ainsi mieux que Vilar un roi mort dans la fleur de l'âge. Le soir de la première, l'ancien interprète observe le jeu de son successeur :

À chaque fois, je m'émerveille de ses dons, de cette grâce qui sait rester discrète, de cette technique si pure. Spectateur perdu au milieu de cette immense assemblée, je regardais et j'écoutais. [...] Là où il rit, je me laissais gagner par la peine. Il est attendrissant là où je passais en me moquant. En définitive, ce drame est devenu pour moi hier au soir une autre œuvre. Je ne la reconnaissais plus et j'éprouvais ce sentiment assez étrange d'entendre un texte que je sais par cœur « sortir » à la fois d'un autre et de moi. [...] Chose bizarre, un certain fantôme venait se superposer à ce corps réel qui au loin sur le plateau allait et venait. [...] Gérard, jouant tout à fait autrement ce magnifique rôle, m'interdisais par ses trouvailles mêmes toute analyse utile et sérieuse de son jeu. La représentation terminée, j'ai éprouvé un sentiment de vide extrême, comme après un long et épuisant effort<sup>3</sup>.

Ce récit de dépossession progressive se clôt par le constat d'une impossible théorisation. L'écriture rétrospective est plus douloureuse que celle du « Mémento » : la mort du jeune roi, disparu à trente-trois ans, hante celle de son interprète, fauché à trente-six ans, et s'incarne dans l'image du fantôme qui accompagne son jeu. Le deuil assombrit le souvenir de Vilar qui avait d'abord projeté sa propre mort, apaisée, en observant son ami jouer :

Il est étrange pour moi de voir de la salle, perdu dans la foule immense (2 700 spectateurs hier), cette pièce et ce personnage vivre là, devant moi. J'ai vécu hier soir, de ma place, deux heures de sérénité : si cinquante ans après ma mort, je revenais voir ce théâtre populaire et en pleine forme, je n'éprouverai certainement pas avec autant de calme, ou de sérénité, le plaisir d'avoir fait ma tâche<sup>4</sup>.

L'expérience paradoxale d'une familière altérité, l'éloignement dans l'espace (« ce corps réel loin sur le plateau<sup>5</sup> ») et dans le temps par la réécriture symbolisent la position de Vilar en

---

<sup>1</sup> Différence également soulignée par la presse. Voir à ce sujet : Cécile Falcon, « “L'illusion et les tentations de la création” : Jean Vilar et *La Tragédie du roi Richard II*, du premier festival d'Avignon au TNP », dans *Shakespeare au xx<sup>e</sup> siècle*, édité par Pascale Drouet, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 19-37.

<sup>2</sup> Paul Mortelle, « Gérard Philipe dans *Richard II* », *Libération*, 18 février 1954.

<sup>3</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>4</sup> « Mémento I », 3 février 1954.

<sup>5</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 54.

spectateur de son propre rôle et diariste rétrospectif : le dédoublement vécu dans la salle (« un texte que je sais par cœur “sortir” à la fois d’un autre et de moi<sup>1</sup> ») rejoint celui vécu par l’artiste retiré qui se penche sur celui qu’il fut quand il s’exprimait dans son journal pour tenter de le comprendre et de transmettre son expérience ; mais il écarte toute image figée et tout système par une fin qui n’est pas une conclusion. Le *Mémento* se clôt par une suspension construisant l’image d’un outil sans cesse perfectible et adaptable. Face aux travaux réalisés dans la cour d’honneur du palais des Papes pour améliorer les conditions de jeu et de réception, il invite les lecteurs à la patience et à la projection, restant fidèle à la réplique de son personnage<sup>2</sup> et à la logique du journal de bord, qui ne programme pas sa fin :

Il a fallu attendre neuf ans. Des erreurs, cependant, ont été commises. Ceci malgré la précision des plans de construction. Et la sécurité du plateau est toujours incertaine. Attendons encore neuf ans. Il faut avoir confiance quand on aime, n’est-ce pas ? Nous attendrons donc encore neuf ans. *Roma non fu fatta in un giorno*. Ce n’est pas une phrase adressée à Laure par Pétrarque<sup>3</sup>.

Vilar n’est pas le premier ni le seul homme de théâtre à reconsidérer son œuvre de comédien, metteur en scène ou directeur à partir d’un journal qu’il complète pour corriger une image de lui-même et lui conférer, grâce à l’insertion de documents visibles, des gages d’authenticité : André Antoine l’a fait dans ses *Souvenirs*<sup>4</sup>, Jacques Copeau, également polygraphe, l’avait envisagé à travers son *Journal*<sup>5</sup> et d’autres, avant eux, à partir du moment où les pratiques actoriales s’appuient de plus en plus sur la personnalité de l’acteur et la singularité de son jeu, comme le montre Anne Pellois<sup>6</sup>. Les journaux et les mémoires constituent alors des moyens de se survivre et de transmettre une pratique au-delà de sa disparition (scénique ou physique). Dans le cas de Vilar, l’abandon des responsabilités publiques – la direction du festival d’Avignon mise à part – renforce sa polygraphie et se traduit par l’écriture gémellaire de trois types de récit de soi : une autobiographie romanesque, le *Mémento* et le troisième carnet du journal « Mémento », qu’il entame un an après avoir quitté le TNP. On le voit, dans ce journal,

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> « “Passer l’éponge et continuer”, conclut le capitaine Edgar. Je continue, j’ai appris à aimer les choses qui passent. », *ibid.*, p. 48.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>4</sup> Anne-Simone Dufief, « Le “Journal” d’Antoine : un témoignage recomposé sur l’actualité théâtrale », art. cit.

<sup>5</sup> Jacques Copeau, *Journal, tome I, 1901-1905 et tome II, 1916-1948*, texte établi par Claude Sicard, Paris, Seghers, coll. « Pour Mémoire », 1991. Nous pourrions ajouter les cinq premiers volumes des *Registres* de Jacques Copeau, établis et publiés par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis, le sixième, pris en charge par Claude Sicard, et deux derniers, édités par Maria Inès Aliverti et Marco Consolini. Voir avant-propos de Jacques Copeau, *Registres VIII. Les dernières batailles (1929-1949)*, textes établis, annotés et présentés par Maria Inès Aliverti et Marco Consolini, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2019, p. 5-10.

<sup>6</sup> Anne Pellois, « L’élaboration du personnage public dans les mémoires d’acteurs au XIX<sup>e</sup> siècle (Samson, Mounet-Sully, Sarah Bernhardt) », dans Florence Filippi, Sarah Harvey, Sophie Marchand (dir.), *Le Sacre de l’acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, Armand Colin, coll. « U », p. 93-105.

se promener dans ses archives et ses souvenirs comme il déambulait dans son théâtre, parmi le public ou dans les coulisses. Son écriture précède et seconde celle du *Mémento*, qui repose sur une sagesse de plateau<sup>1</sup>, concrète et artisanale, cohérente avec l'*ethos* du directeur de « bonne foi<sup>2</sup> ». Il y développe le portrait d'un artiste sensible, d'origine modeste, touche-à-tout et lettré, habité par ses rôles et inquiet. La leçon tirée de son expérience au TNP se dérobe sans cesse, les entrées révélant un artiste en quête de sa propre vérité et préoccupé d'avoir manqué de savoir-faire, de tact ou de compréhension vis-à-vis de son travail ou d'autrui. La rigueur de ses déclarations publiques, de ses créations théâtrales et de sa gestion contraste avec la remise en question permanente du citoyen contre le pouvoir, du comédien contre la souffrance et de l'homme contre ses faiblesses. Loin de l'imaginaire du créateur frivole ou du directeur mondain, il vit sa profession de directeur comme un fardeau nécessaire et se présente sous les traits d'un artiste laborieux, militant, condamné à la réussite non pas personnelle mais collective, d'autant plus soucieux de chaque dépense qu'il s'agit d'argent public et de chaque représentation qu'elle s'inscrit dans le cadre d'une mission (diplomatique ou de service public).

---

<sup>1</sup> Voir notamment la note-mémento à l'attention des services techniques et administratifs du TNP pour les travaux dans la cour d'honneur en vue du dixième festival et les réformes pratiques à mener. Seul un interprète, évoluant sur le plateau et en régie, peut formuler des demandes aussi précises. Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 229-232.

<sup>2</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 7.

### C) Vilar, juge et réformateur de son œuvre dans le dernier carnet

Si la transmission de Richard II suscite l'admiration heureuse et mélancolique de Vilar pour son successeur, celle de son théâtre n'est pas sans heurts. Le dernier carnet « Mémento » s'ouvre par le souvenir d'un bon mot aux allures de parabole : « L'escargot dit au lézard : “Tiens, nous ne nous rencontrons jamais.”<sup>1</sup> » Difficile de savoir qui, de Jean Vilar ou de Georges Wilson, est le reptile ou l'invertébré, mais la première entrée du journal fait part d'un impossible échange entre les deux hommes<sup>2</sup> qui ne parviennent pas à se « rencontrer » – tant sur le plan physique que moral. L'ancien directeur a délibérément quitté le TNP et nommé lui-même son successeur : on pourrait s'attendre à ce qu'il se concentre désormais sur le présent ou l'avenir proche. Pourtant, le troisième carnet se fonde sur un regard rétrospectif et la volonté acharnée de saisir l'œuvre passée pour la comprendre et la transmettre. Il accompagne ainsi une écriture de la recherche de sens et de la mise en récit d'une carrière.

Nous observerons donc comment la fin du deuxième carnet « Mémento », non publiée, et l'ensemble du troisième témoignent d'une méthode de travail qui se précise avant de se faire chronique d'une transmission difficile. Le « Mémento III » permet par ailleurs de suivre le processus de réforme du festival d'Avignon pour l'émanciper du TNP, réfléchir aux politiques culturelles et l'ouvrir à de nouvelles pratiques. Enfin, la réflexion politique que s'autorise plus spontanément le diariste, dégagé de son devoir de réserve, se mêle à des entrées plus personnelles, transformant le journal en seuil et témoin de l'écriture autobiographique mise en œuvre dans *Chronique romanesque*.

#### 1) Transmettre son théâtre

##### a- LE « MEMENTO II » NON PUBLIE, OU L'AFFINAGE DE L'OUTIL

La fin choisie pour la publication du journal coïncide avec celle de la saison éprouvante de 1954-1955, lorsque Vilar est à Sète, en septembre, dans sa maison familiale. La suivante commence par une tournée en Italie avant la reprise de *Marie Tudor* et de *La Ville* à Paris. En décembre, Vilar crée *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux. Jean-Paul Moulinot met en scène *Les Femmes savantes* en janvier puis la troupe travaille la création mondiale de *Ce Fou de*

---

<sup>1</sup> « Mémento III », non daté.

<sup>2</sup> « Georges Wilson absent tout septembre (film). Impossible parler d'Avignon 1965 », *ibid.*, 30 septembre 1964.

*Platonov* de Tchekhov pour le festival de Bordeaux, en mai. Le dixième festival d'Avignon voit la création du *Mariage de Figaro* et la troupe reprend parallèlement *Don Juan*, *L'Avare*, *L'Étourdi*, *La Ville*, *Marie Tudor* et *Macbeth*. De septembre 1955 à octobre 1958, date de la dernière entrée manuscrite du « Mémento II », le TNP tourne en URSS (septembre 1956), en Europe du Nord (octobre 1956), en Europe (juin 1957), en Amérique du Sud (septembre et octobre 1957) et en Amérique du Nord (de septembre à novembre 1958). Il se produit en outre dans des festivals en Angleterre, en Italie, en Allemagne et en Belgique.

Au cours de ces trois années, la pratique diaristique diffère des précédentes par les thématiques abordées : moins accaparé par les conflits politiques et médiatiques, Vilar se consacre davantage à l'écriture des tournées, à la programmation, aux notations techniques, aux répétitions et aux remarques personnelles. Le TNP, malgré les difficultés inhérentes à la subvention<sup>1</sup> et à sa difficulté de monter des auteurs contemporains, a trouvé un rythme de croisière et mis en place un nouveau protocole d'accueil du public qui porte ses fruits, avec l'avancée des spectacles à vingt heures, l'accueil en musique, le repas sur place, la suppression des pourboires aux ouvreuses désormais salariées, les vestiaires gratuits, les formules « week-ends », les matinées étudiantes, les avant-premières à prix réduit devant les associations populaires et la chasse aux retardataires. Vilar signe par ailleurs avec un an de retard, en 1955, son contrat de renouvellement du cahier des charges pour la période 1954-1957 – notamment grâce à l'intervention de Pierre Mendès France. En janvier 1956, la Gauche retrouve le pouvoir et le sénateur radical-socialiste Jacques Bordeneuve est nommé Secrétaire d'État aux Beaux-Arts. Son équipe et les principaux administrateurs restés en place feront signer le 6 mars 1957 le renouvellement du contrat de Vilar pour une durée de six ans, au lieu de trois, lui assurant plus de stabilité, avant que la guerre d'Algérie ne vienne brouiller les clivages traditionnels.

Le choix de clore le *Mémento* par une victoire administrative et la fin d'une saison théâtrale fige l'image d'un artiste-directeur en lutte contre l'adversité et suggère que l'ambition populaire du théâtre reste à défendre quel que soit le contexte – contre la presse hostile, les critiques doctrinaires ou les tutelles sourdes aux questions sociales et artistiques. La dernière partie du « Mémento II » ne mentionne en revanche aucun conflit avec l'État ni la presse. Seuls restent

---

<sup>1</sup> Par exemple, le TNP n'échappe pas à la grève des théâtres nationaux à l'automne 1957, les salaires des équipes techniques et artistiques n'ayant pas suivi l'inflation importante des années 1950. En 1957, la subvention du TNP reste identique aux saisons précédentes malgré l'augmentation du nombre de personnels et du coût de la vie. Pour les théâtres nationaux, il est prévu de la compenser en augmentant le prix des places. Vilar réagit vivement mais le malentendu semble consommé entre le directeur et les tutelles.

le récit d'un déjeuner chez Julien Cain<sup>1</sup> ou chez André Malraux<sup>2</sup>, occasions pour Vilar de dresser le portrait de personnalités admirées.

Les entrées englobent les différentes utilisations possibles du journal qui présente un aspect plus décousu qu'au début. Le minutage précis des spectacles apparaît le 18 septembre 1955 : Vilar chronomètre d'abord les parties de chaque pièce jouée afin d'observer le travail de resserrement du rythme selon les œuvres, puis il se met à chronométrer chaque acte au cours des différentes reprises pour observer les variations de temps et fournir des indications aux personnels. Comparant *Ruy Blas*, la pièce la plus longue donnée au TNP, et celle de Corneille ou de Kleist, il note :

(Cela est instructif, n'est-ce pas : les trois premiers actes de Hugo font presque déjà autant que toute la tragédie du *Cid*. Quelle erreur ! Léon Gischia me dit souvent : « Il ne faut pas vouloir péter plus haut que son cul » – Montre en main, monsieur Hugo, montre en main.)

On découvre que la durée des représentations au TNP s'échelonne entre une heure cinquante et deux heures trente (sauf *Ruy Blas* et ses deux heures quarante). Cette mesure pose la question du rythme, des coupes et de l'accessibilité : une pièce courte permet aux spectateurs travailleurs de rentrer plus tôt chez eux, de favoriser l'attention par un rythme soutenu et d'obéir au principe vilarien selon lequel « l'utile et strictement utile est, me semble-t-il, toujours beau<sup>3</sup> ». L'attention aux conditions de réception se pose déjà dans le Mémento, qui commence par un conflit entre le metteur en scène et l'auteur Jean Vauthier, refusant d'opérer certaines coupes dans *La Nouvelle Mandragore* : « L'œuvre est longue. Trop longue décidément. [...] Mais Vauthier – peut-être a-t-il raison – ne se décide pas à couper, à ôter une seule phrase<sup>4</sup>. » Vilar ne réécrit pas les textes qu'il monte, mais il y opère parfois des coupures strictes pour augmenter l'efficacité dramatique. C'est par exemple le cas de *Marie Tudor*, dont Florence Naugrette a étudié la typologie des allègements<sup>5</sup> : suppression des redondances et des adjectifs superfétatoires, des expressions pathétiques et de certaines intrigues secondaires pour réussir à atteindre une durée d'environ deux heures vingt. Ces gestes sont résumés par Vilar à propos de l'adaptation française de *Ce Fou de Platonov* :

Cinq semaines environ pour reconsidérer le texte français. Vingt-cinq séances de travail de deux heures à deux heures trente de temps. Et en plus : les heures solitaires de lecture du texte, mot par mot, fait tout seul. Il faut couper sans contracter. Couper les mots inutilement répétés. J'ai soigné cela, vraiment. Évitant la trahison consciente. Mais l'autre ? – On se sent mal à l'aise. Mais fallait-il ne pas jouer cette œuvre inconnue ? – Les resserrements me paraissent, désormais, inévitables.

---

<sup>1</sup> « Mémento II », 27 février 1956.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 8 mars 1956.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 19 septembre 1955.

<sup>4</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>5</sup> Florence Naugrette, « Les mises en scène de *Ruy Blas* et *Marie Tudor* par Jean Vilar », art. cit.

Ils me paraissent bons. Du moins, le résultat est que : 1°/ Les caractères sont préservés totalement. Ils sont ce que Tchekhov les a laissés dans son œuvre totale. 2°/ L'action dramatique est suivie. 3°/ Je n'ai pas ajouté une page<sup>1</sup>.

La suppression se justifie par des raisons esthétiques et pratiques mais elle pose la question de la responsabilité face à l'œuvre, mettant en balance la trahison du texte et la volonté de le créer. On observe ainsi Vilar, dans les coulisses ou dans la salle, montre en main, journal sur les genoux, en train de noter à la minute près la durée de chaque acte<sup>2</sup>. Il délègue cette tâche lorsqu'il joue, comme à Montréal pour *Le Triomphe de l'amour* :

Le rythme me paraissait plus vif, j'ai demandé le minutage. La première partie gagne deux à trois minutes sur les derniers minutages de Paris et d'ailleurs. Et bien sûr, l'intérêt était plus grand et la bonne santé de la pièce meilleure. Parce que les indications de minutage ne sont pas toujours un principe essentiel de jugement<sup>3</sup>.

Le journal de bord se charge donc d'une dimension technique plus prononcée à mesure qu'il se libère des soucis administratifs, prenant également en compte les horaires des ouvriers de plateau<sup>4</sup> ou certains billets qu'il intègre : « Note pour les électriciens : "Quand vous avez à choisir entre une solution d'art et une solution de bon sens, choisissez le bon sens"<sup>5</sup> ». Les listes abondent à propos des grandes tournées : adresses de restaurants, de magasins de souvenirs ou de personnalités diplomatiques, lieux à visiter, coutumes observées, horaires de trajet... Seule la tournée en URSS et en Europe du Nord, de septembre à octobre 1956, est l'occasion d'entrées méditatives plus longues et rédigées, signe d'un tropisme et d'une attente déçue ainsi que d'une incompréhension. Le TNP se rend dans la Russie de Khrouchtchev pour y jouer *Don Juan*, *Le Triomphe de l'amour* et *Marie Tudor*. Il y visite la maison de Stanislavski et la troupe assiste à deux représentations au Bolchoï. L'accueil est chaleureux et les spectacles sont approuvés mais Vilar écrit passer du temps dans sa chambre, à écouter de la musique sur son phonographe acheté à Leningrad. L'éloignement et la solitude de la tournée sont-elles propices à l'introspection ? Elles favorisent du moins l'observation et la montée des souvenirs :

Depuis neuf jours, ici – Le succès de nos trois spectacles ne compense pas le sentiment de dépaysement que j'éprouve. La ville est banale. Le Russe, hors les artistes russes, me surprend. Réserve, presque triste, timide semble-t-il ? Aucune exubérance, ici ou là. Sauf à nos spectacles, où ils écoutent vraiment bien et applaudissent neuf à quatorze minutes à la fin du spectacle. Je suis très désorienté. J'ai beaucoup de tendresse immédiate pour eux. J'aurais besoin de rire, chanter, voire boire avec eux. *Niet*. Impossible. Les Anglais sont plus vifs. En notant ici, sur ce cahier, je m'efforce, et vainement, d'y voir clair. De comprendre. Peut-être la lecture de grandes

---

<sup>1</sup> « Mémento II », 4 mars 1956.

<sup>2</sup> « Mémento II » : minutage de *L'Étourdi* le 19 septembre 1955, de *Marie Tudor* le 8 mars 1956, de *Phèdre* le 28 juin 1957 et du *Triomphe de l'amour* le 22 septembre 1958.

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, 22 décembre 1955.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 19 janvier 1957.

œuvres russes m'a-t-elle donné une vue et une conception trop idéalisées. Je reste sur ma faim. Certes je ne m'attends pas de rencontrer à tous les coins de rue tel ou tel enfant de Gogol ou de Tchekhov ou de Tolstoï – Dostoïevski – Gorki. Cependant, cependant<sup>1</sup> !

Il se livre ensuite à une réflexion sur les deux opéras vus au Bolchoï et s'étonne de leur aspect conventionnel, du « réalisme historique du costume<sup>2</sup> », « richissime<sup>3</sup> » et « rutilant<sup>4</sup> » : « Que pense le public soviétique de tout cet étalage effrayant de la richesse<sup>5</sup> ? » Il existe un monumentalisme soviétique et une forme de conservatisme au sein de la nomenklatura communiste, qui a par exemple favorisé Stanislavski au détriment de formes plus avant-gardistes comme le constructivisme ou le théâtre de Meyerhold<sup>6</sup> : Vilar, surpris, ne s'attendait peut-être pas à ces contradictions. Sa déception témoigne d'un imaginaire puissant construit par la littérature, la philosophie et l'histoire russe. La mélancolie qui naît de la réalité déceptive à l'Est pousse le diariste retiré dans sa chambre à observer et juger le monde depuis celle-ci :

J'aurais voulu noter ici beaucoup de choses sur l'URSS/Russie. [...] Non. [...] Raisonner, tenter de comprendre est impossible pour moi, au-dessus de mes ressources intellectuelles. Et ce monde n'est ni clair, ni humain. Le monde, et son sort, dépend dans la plupart des cas de suites de bonshommes à caractère entier, orgueilleux, ambitieux, à vues courtes et donc meurtrières, ce qui pour moi est la meilleure définition de l'imbécile. Je n'en suis plus effrayé. Sauf pour les enfants. Mais quoi, parmi eux, il y a déjà les futurs premiers de la politique. Ah, Platon, ta *politeia* est la plus belle erreur que tu aies jamais faite. Et tu aboutis, ici et là, à des conclusions aussi étouffantes que Staline ou Ford, d'ailleurs<sup>7</sup>.

Le pessimisme et le constat d'une équivalence entre les systèmes capitaliste et soviétique conduisent Vilar à renouer avec un art sans mot qui le plonge dans son passé :

Musique, beaucoup de musiques sur mon phonographe soviétique acheté à Leningrad. À l'aube, dans le courant de la journée, et le soir entre minuit et deux ou trois heures du matin. Cela doit faire entre cinq et six heures par jour depuis mardi. Presque uniquement de la musique russe [...]. Bêtement, j'ai envie de dire que j'en suis à l'âge de la musique. [...] Je ne remercierai jamais assez mon père d'avoir, dès l'âge de six ans et trois mois, placé son fils devant un pupitre. Et tous les jours, pendant une heure, jusqu'au baccalauréat – Musique, musique<sup>8</sup> !

Pour la première fois dans le « Mémento », Vilar mentionne son enfance. Il a grandi et vécu dans la boutique de mercerie-bonneterie de ses parents. Il les a souvent aidés pour le rangement, les comptes, l'accueil des clients ou les commandes : il met régulièrement en avant son expérience commerçante pour établir un parallèle entre l'attention portée au public et celle portée aux clients. Les souvenirs de jeunesse se prolongent aux entrées suivantes : « j'ai

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, 19 septembre 1956.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages*, Paris, CNRS Éditions, 2005.

<sup>7</sup> « Mémento II », 10 octobre 1956.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 13 octobre 1956.

souhaité être un bon marcheur. Plaisir toujours refusé. Depuis l'enfance<sup>1</sup> » et « Mon père se dérangeait et se dérange pour un sou. [...] Je suis né dans une boutique. Au premier étage. Bientôt, on ignorera ce qu'a signifié ce mot<sup>2</sup>. » Il s'agit d'une parenthèse, le retour à Paris marquant la reprise d'une écriture du travail. La part introspective du journal est oblique et suscitée par la nostalgie de la tournée, comme si l'éloignement de son pays rappelait celui de son enfance. À propos de l'Amérique du Sud, il note, sans la développer la remarque, qu'il faudra faire en sorte pour « une tournée lointaine<sup>3</sup> » qu'elle « n'excède jamais deux mois avant de le justifier : « Cœur, sexe et maladie<sup>4</sup>. » Il décrit les comédiens las et fatigués mais il ne cite pas de noms et ne décrit ni les intrigues, ni les ragots de coulisses. L'organisation et le travail restent au centre de ses préoccupations de chef de troupe – du moins dans la correspondance conservée et le journal de bord.

#### b- TENSIONS ET CONFLITS : L'ENJEU MEMORIEL

Après six ans sans reprendre le « Mémento », Vilar entame un troisième carnet – qu'il inscrit dans le prolongement des précédents par son titre – le 30 septembre 1964, au début de sa première saison théâtrale sans responsabilité administrative. En 1962, il avait publiquement annoncé sa volonté de confier la fonction de « directeur de scène<sup>5</sup> » à Georges Wilson, fidèle membre de la troupe depuis ses premiers pas, interprète de « plus de trente-cinq personnages<sup>6</sup> », des grands rôles tragiques (Créon) ou satiriques (Ubu) comme des rôles courts et secondaires, metteur en scène à son côté pour *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, puis seul en charge de *La Fête du cordonnier* de Vinaver et de *La Vie de Galilée* de Brecht. Déclarant son intention de ne pas renouveler son contrat avec l'État à la fin de la saison, il le désigne implicitement comme son successeur avant de s'en expliquer dans le journal *Bref*, qui assure la liaison entre le théâtre et son public :

Ainsi donc, à partir du 1<sup>er</sup> septembre prochain, Georges Wilson aura la responsabilité de ce Théâtre national populaire auquel il s'est voué et dévoué pendant plus de dix ans. Le Théâtre national populaire continue donc. Il est confié à un homme dont les attaches avec la cause de la culture populaire sont fermes. Enfant du peuple, né banlieusard, adolescent pauvre, Georges a peu

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, 17 octobre 1956.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 23 octobre 1956.

<sup>3</sup> *Ibid.*, « Notes générales sur Amérique du Sud », non daté.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> Jean Vilar, « La douzième saison », *Le Théâtre, service public*, *op. cit.*, p. 274.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 273.

à peu fait son chemin sans qu'aucune sottise ou banalité ne vienne entacher sa carrière. Le voici aujourd'hui, à quarante ans, directeur d'un théâtre national. C'est le bel âge<sup>1</sup>.

Si la symbolique de l'âge joue un rôle dans le rapport à soi et aux choix de vie, rappelons que Vilar vient d'avoir cinquante ans lorsqu'il décide de quitter le TNP qu'il dirige depuis douze saisons. L'absence d'écriture diaristique ne nous permet cependant pas de suivre le cheminement qui l'y a conduit. Un brouillon de lettre à Georges Wilson, daté de début avril 1962 et mentionnant des échanges passés, prouve que cette transmission est le fruit d'une longue réflexion. Vilar part non pas détruit ni exténué, mais au moment où il comprend qu'il ne peut pas faire plus, que l'État ne le soutiendra pas davantage et que le TNP a trouvé son rythme et sa manière de fonctionner :

Réfléchie, tournée en tous ces coins, perceptibles au moins, prise après deux ans d'exploitation qui, de toute évidence, a uni qualité et afflux du public, cette décision de confier à un autre, c'est-à-dire toi, le choix des pièces, la constitution d'une troupe nouvelle, quelle peut être l'obligation morale où se trouve le responsable de la maison au moment où lui-même est en excellente condition physique et autres ? Continuer, poursuivre dans le même moule la même œuvre ? Onze ans de direction + régie + interprétation m'ont peu à peu enseigné l'inverse. Paradoxe, peut-être. Quoi qu'il en soit, je sais qu'une maison se perpétue par un renouvellement des responsabilités<sup>2</sup>.

La difficulté se pose concernant le festival d'Avignon, dont il a gardé la direction. Depuis 1954, le TNP assume entièrement la responsabilité du festival, en perçoit les recettes et les subventions, prend en charge l'ensemble de l'organisation et fixe les programmes et les tarifs tandis que la municipalité s'occupe de la mise en place de la salle et des travaux. Ce fonctionnement se poursuit jusqu'en 1966, où le festival passe en régie municipale directe, rompant avec le TNP. Pendant deux ans, le « Mémento » enregistre la chronique d'un contrat qui se noue puis se disloque entre la municipalité, Georges Wilson et Jean Vilar. Il repose d'abord sur la venue du TNP à Avignon avec deux reprises et une création dans la cour d'honneur qui lui reste réservée. Financièrement, le festival a besoin du TNP, mais la réciproque n'est pas vraie, comme l'indique le nouvel administrateur :

Jean Ruaud chez moi. La proposition est : vous reprenez Avignon entièrement. Et puis c'est vous qui décidez si vous invitez ou non le TNP. Réponse : c'est me mettre dans l'impossibilité absolue de répondre oui, puisque techniques et matériels essentiels, qui ont été groupés par moi (par l'intermédiaire d'Avignon même) ne dépendent pas de moi, mais de vous. Nouvelle importante : l'actuel TNP n'a pas besoin, dit Jean Ruaud, du point de vue financier, de « faire » Avignon en juillet. Chose que ne sait évidemment pas le maire<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Bref*, n° 67, 01/05/1963.

<sup>2</sup> Lettre n° 270, début avril 1962.

<sup>3</sup> « Mémento III », 9 octobre 1964.

Georges Wilson pense avoir la maîtrise du programme et du choix des pièces, mais le directeur du festival bénéficie lui aussi de cette autorité : l'ambiguïté contractuelle va progressivement se transformer en conflit. Les premières entrées du journal relatent la succession des réunions entre les deux directeurs et leur aboutissement :

Il est bien net, à la fin de l'entretien, que le TNP revient à Avignon, et qu'une sorte de protocole sera respecté : si le TNP soumet au maire le devis détaillé de son affaire propre (trois spectacles dans la cour et par le TNP seulement), il reste qu'aucune demande ne sera faite [...] sans que je ne sois informé et aie donné mon opinion<sup>1</sup>.

Si Vilar interfère auprès de son successeur dans le cadre du festival, il continue également de le faire à propos du TNP, demandant par exemple à l'ancien administrateur adjoint, resté en poste, de lui fournir la liste des livres et disques désormais vendus à Chaillot<sup>2</sup> – jusqu'alors, seuls les ouvrages de la Collection du répertoire étaient mis en avant. Les oppositions liées aux dates<sup>3</sup> ou aux chiffres<sup>4</sup> occupent une part importante des entrées et révèlent les interventions de Vilar :

Téléphoner à Jean Ruaud. Ventes de livres au stand du TNP à Chaillot. Pas un seul exemplaire en vente (sur les 160 000 restants) de la Collection du répertoire du TNP-Jean Vilar. Par contre, plus de soixante-dix titres de chez Voisin<sup>5</sup>.

Trois événements vont provoquer la colère de Vilar contre le nouvel administrateur, Jean Ruaud, qu'il tient pour responsable des mésententes entre son successeur et lui : « Pourquoi envenimer ou tout au moins dramatiser les rapports calmes et excellents entre Georges Wilson et moi<sup>6</sup> ? » Le premier est lié à la mort de l'ancienne comédienne du TNP devenue directrice de théâtre, Françoise Spira. Elle se suicide à trente-six ans, alors qu'elle dirige le Théâtre de l'Athénée et qu'elle a invité Vilar à y créer *Le Dossier Oppenheimer*. Vilar inscrit cette date dans le « Mémento » sous forme laconique avant de retrouver et de transcrire, quelques jours plus tard, une carte qu'elle lui avait envoyée, rendant son geste d'autant plus mystérieux :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, 16 octobre 1964.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 22 octobre 1964 : « Téléphone à Blancheteau : liste de livres, de disques, vendus désormais au TNP. La liste. »

<sup>3</sup> *Ibid.*, 20 octobre 1964 : « « Georges Wilson me demandait il y a huit ou dix jours que fût fixée dans l'immédiat la réunion [...]. Pressé, tout d'un coup. N'oublions pas que c'était pour pouvoir annoncer Avignon dans sa conférence de presse du lundi. Il ne m'avait pas averti. Pourquoi taire des choses aussi simples et pourquoi ne pas dire tout de go : "Jean, faisons le plus tôt possible cette réunion commune car il faut que j'annonce Avignon à ma conférence de presse." Nos rapports pourraient être si clairs, pourtant. »

<sup>4</sup> *Ibid.*, 5 novembre 1964 : « Le chiffre cité est exact. Qui l'a donné ? Brian, me dit [Maurice] Giroult. Brian, bien sûr, à [Jean] Ruaud, je suppose. Et d'autre part, ô cher Brian, Madeleine Renaud connaît ce chiffre du bénéfice 1963 TNP – Tant que mes impôts 1963 ne seront pas réglés (et payés), je me tairai à ce sujet. Une fois la chose bien terminée, je tâcherai de voir ce cher M. Brian pour lui dire ce que je pense. Ou plutôt : pour lui poser quelques questions. Moments que j'imagine très agréable. Pour moi. »

<sup>5</sup> *Ibid.*, 27 novembre 1964.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 12 janvier 1965.

Je retrouve la carte de visite que Françoise [Spira] avait jointe à son cadeau de Noël, donc huit jours avant sa mort volontaire : « Bon Noël, Jean ! et j'espère beaucoup de noëls encore à l'Athénée avec nous. Je vous embrasse très fort. Françoise »

Après Gérard Philipe et Daniel Sorano, c'est la troisième comédienne proche de Vilar qui disparaît. À plusieurs reprises, il note son indignation face à l'absence d'hommage ou d'article dans *Bref*, le journal du TNP à ce propos : « Autre récente attitude de Ruaud : on lui annonce lundi dernier dans l'après-midi la mort de Françoise [Spira]. Le prochain numéro de *Bref* peut contenir un "mot" sur cette mort : il refuse<sup>1</sup>. » Fidèle à l'égard du passé, gardien d'une certaine mémoire, Vilar nourrit une aversion pour l'homme qui l'éloigne de son ancien théâtre : « À surveiller ce monsieur, n'est-ce pas<sup>2</sup> ? »

Le deuxième sujet de conflit concerne la distribution d'un comédien du TNP, Gérard Darrieu, qui joue dans *Luther* de John Osborne sous la direction de Georges Wilson. Vilar aimerait lui confier un rôle de sa pièce *Le Dossier Oppenheimer*. Le nouveau directeur du TNP confirme à l'ancien son accord et l'absence de formalités nécessaires entre eux. Sur ce, Jean Ruaud téléphone à Vilar pour lui demander d'attendre la réponse définitive :

Au lieu de me dire la vérité toute simple, [...] il m'annonce que Georges [Wilson] n'est pas contre le changement de [Gérard] Darrieu mais qu'il ne peut absolument pas s'engager ; que lui, [Jean] Ruaud, va s'adresser à deux comédiens prévus, mais que si ces deux comédiens... alors il faut ré-envisager le maintien de [Gérard] Darrieu au TNP. Je le laisse s'engager et, plus très gentiment, je lui dis que Georges [Wilson] vient de me téléphoner. Je lui annonce le petit mot de Georges [Wilson] et notamment : "pas la peine de lettre entre nous"<sup>3</sup>.

Le dernier nœud concerne la programmation du festival de 1965. En janvier, Jean Ruaud propose trois reprises du TNP : *Hamlet*, *Les Enfants du soleil* de Maxime Gorki et *Les Troyennes* d'Euripide. Vilar obtiendra finalement du directeur la création de *L'Illusion comique* à la place d'une reprise. Malgré l'accueil réservé de la presse et du public, il se rend compte que le festival attire désormais par son nom seul un nombre de spectateurs toujours croissant : il décide de prendre des mesures pour briser la mécanique trop bien huilée du succès. La correspondance complète le journal en ce qu'elle expose d'autres conflits entre Jean Vilar et Jean Ruaud. Toujours à la veille du festival, le premier apprend le projet du second de créer une exposition portant sur le TNP de 1951 à 1965 :

« Votre » exposition, heureusement mort-née à la suite de mon intervention de ce jour était faite, n'est-ce pas, de graphiques, de pics et crevasses, en un mot : de tableaux statistiques. Permettez-moi de vous dire ou plutôt de vous rappeler que si les chiffres ne peuvent pas toujours exprimer ce que souhaiteraient les organisateurs d'une exposition de ce type [...]. L'activité du TNP, sous ma direction, n'a pas été limitée à l'espace-Chailot. Il n'a pas été un théâtre d'exploitation

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, 12 janvier 1965. Voir aussi le 29 juin 1965 : « Il avait oublié [...] de mentionner la mort de Françoise Spira dans *Bref*. »

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Id.*

strictement parisienne. Il me faut bien le rappeler, puisque l'oubli semble régner dans bien des mémoires. [...] Par ailleurs, je crois bon d'informer de cet état de fait certains de mes anciens collaborateurs. Je ne pense pas qu'ils y verront autre chose que le souci de préserver et de faire respecter par qui que ce soit un certain travail qui nous fut commun<sup>1</sup>.

La question de la mémoire et de sa défense précipite la rupture entre le festival et le TNP. Quelques jours après cette lettre, on observe Vilar parcourir dans le « Mémento » l'histoire du festival, comparer ses résultats par années et par créations pour « essa[yer] en vain d'en tirer des conclusions<sup>2</sup> » qui soient « honnêtes, claires, évidentes<sup>3</sup> », mais il constate « une fois de plus, et particulièrement en ce métier peut-être, [que] les chiffres n'expliquent pas les choses<sup>4</sup> ». Existe-t-il un lien de causalité ? Quoi qu'il en soit, les conflits avec le nouvel administrateur aboutissent à la décision d'une réforme complète du festival pour sa vingtième édition de 1966. Le TNP n'a plus le monopole de la cour d'honneur et le festival, en régie municipale, doit être réinventé. Des mesures avaient déjà été prises : elles se trouvent désormais confortées et accompagnées d'une cohorte de nouvelles dont le journal se fait l'écho.

Notre position ne consiste pas à désigner qui a raison, de « l'escargot » ou du « lézard », mais à observer les points d'achoppement qui naissent lors de la transmission d'un théâtre en ordre de marche : dans le journal de Vilar, ils sont tous liés à la question de la mémoire et de l'engagement. Dès le début, il fait part de son ambition de se projeter à long terme pour transformer le festival, ayant désormais le temps de s'y consacrer : « préparer l'avenir d'Avignon de telle sorte que cette cour ne dépende plus ou d'une seule équipe ou d'un ou deux metteurs en scènes<sup>5</sup> ». Il pousse Georges Wilson à se lancer avec lui alors qu'il vient de prendre les rênes de l'institution. Ses réticences agacent Vilar : « De toute évidence, il aime les transitions. Différence de caractère<sup>6</sup> » ou bien « Georges Wilson, toujours prêt à éviter les problèmes posés et les renvoyer à plus tard sous prétexte qu'ayant signé pour un an, il leur est difficile de s'engager<sup>7</sup>. » Après le festival de 1966, le TNP disparaît de la programmation pour trois ans. La rupture entre Vilar et son successeur, qui n'a pas tenu sa parole en ne proposant qu'une reprise<sup>8</sup> l'année suivante, est décrite de façon laconique, sans effusion ni développement : « Lettre du 13 octobre de Georges Wilson : “*Mahagonny*, rien d'autre”. Ma réponse du 15 octobre : “Pas de participation du TNP, donc, à Avignon 1967.”<sup>9</sup> » C'est un

---

<sup>1</sup> Lettre n° 288, 26 juin 1965.

<sup>2</sup> « Mémento III », 30 juin 1965.

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, 29 juin 1965.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 9 octobre 1964.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 16 octobre 1964.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 18 juillet 1966.

<sup>8</sup> *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* de Brecht, créée au TNP en novembre 1966.

<sup>9</sup> « Mémento III », 23 octobre 1966.

événement important que les journaux relaient, comme *Le Monde* : « Le TNP ne participera pas au festival d'Avignon annonce Georges Wilson<sup>1</sup> ». Si la programmation cristallise les tensions, il en est des plus profondes qui touchent à l'organisation du TNP et son rapport au public, notamment le principe de l'abonnement populaire, abandonné par Georges Wilson en 1968. Vilar et d'anciens collaborateurs, parmi lesquels Sonia Debeauvais<sup>2</sup>, sont attachés à ce principe pour établir une relation qui ne relève pas de la consommation ponctuelle mais de l'engagement et privilégie la personnalisation et la durée. Laurent Fleury<sup>3</sup> montre comment ce désintérêt pour le public du TNP provoqua la défection de celui-ci en 1969 puis en 1970. Aussi vive qu'ait pu être la réaction de Vilar à cette nouvelle, le « Mémento » n'en fait pas état : d'abord outil de réflexion, de planification et de travail, il enregistre les projets de Vilar concernant Avignon, les archives ou l'écriture. Comme le personnage, qui peut être interprété par deux comédiens de façon radicalement opposée, le directeur de théâtre peut vivre sa responsabilité comme une vocation, un sacerdoce, une mission, un passe-temps, un métier ou une mondanité. Dans leur étude<sup>4</sup> sur cette profession, Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon montrent qu'il faut l'envisager sous l'angle des discours et des définitions, des contours juridiques et historiques, de la distinction entre secteur public et privé et de la comparaison avec l'étranger, pour mieux comprendre les particularités françaises. Lors du colloque international pour le Centenaire de Jean Vilar, une communication<sup>5</sup> associait l'idéal de Jean Vilar et celui de Giorgio Strehler. Les archives<sup>6</sup> et le journal<sup>7</sup> de l'homme de théâtre montrent que leur parcours respectif reste, par exemple, à étudier et comparer.

---

<sup>1</sup> *Le Monde*, 7 janvier 1967.

<sup>2</sup> « En juin 1966, j'avais pris la décision de quitter le TNP car le peu d'intérêt (pour ne pas dire l'hostilité) que Georges Wilson manifestait pour les abonnements des groupements rendait mon travail impossible. J'en pris conscience un jour où, rentrant d'un déjeuner-débat dans une entreprise (le comité d'entreprise organisait un repas self-service pour pouvoir inviter un comédien ou un écrivain, etc.), je croisais Wilson et lui dis que le comité d'entreprise et le personnel de cette usine le réclamaient à cor et à cris. Il me répondit : "Et je parlerai devant des gens en train de manger un yaourt ?" » dans les Mémoires de Sonia Debeauvais, non publiés, mais disponibles en ligne grâce à la générosité de sa famille : <https://soniadebeauvais.fr>. Le conflit qui éclata entre Georges Wilson et Vilar me fut raconté par Jacques Téphany (ancien directeur de la Maison Jean Vilar, également beau-fils et relecteur de l'homme de théâtre) : je le remercie vivement.

<sup>3</sup> Laurent Fleury, « Chapitre 9. La démocratisation de la culture : une réalité possible », *Le TNP de Jean Vilar, op. cit.*, p. 203-227.

<sup>4</sup> Pascale Goetschel, Jean-Claude Yon (dir.), *Directeurs de théâtre, xix<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles. Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 10.

<sup>5</sup> Gianni Poli : « Jean Vilar et Giorgio Strehler : "un rêve partagé" » (26/10/2012). Le titre reprend celui de la contribution de Giorgio Strehler, « Un rêve partagé » dans Jacques Téphany (dir.), *Les Cahiers de l'herne – Jean Vilar, op. cit.*, p. 141-142. La communication est disponible en ligne sur :

[https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=5514#\\_ftn4](https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=5514#_ftn4)

<sup>6</sup> Fonds Jean Vilar, *loc. cit.*, carnet de notes de réunion avec Giorgio Strehler (4-JV-136,2) ou la correspondance avec le Piccolo Teatro (4-JV-109).

<sup>7</sup> Voir « Mémento III ». Le 22 février 1965, Vilar écrit : « Dans le numéro de février 1965, [Paolo] Grassi et [Giorgio] Strehler donnent "La sinlesi un cifre della nostra altivita dal 14 Maggio 1947 al 31 Gennaio 1965." Le chiffre est "5 000 recite per 3 500 000 spettatori." Ceci, donc, en 18 ans. » Le 29 août 1966, il réfléchit à la question d'un musée du théâtre et note : « Faire proposition à tel ou tel théâtre étranger : Piccolo Teatro, théâtre de Laurence Olivier, Old Vic, etc. » Le 22 avril 1969 : « Je demande à [Luciano] Damiani : "Pourquoi Strehler a-t-il quitté le Piccolo ?" Il me répond aussitôt : "La contestazione." Et il se tait. »

## 2) Réformer le festival d'Avignon

La réforme du festival d'Avignon constitue l'une des principales considérations du « Mémento III », qui accompagne son évolution et nous permet de suivre le raisonnement de Vilar avant la traduction en actes de ses idées. Il crée dans le *Mémento* un effet d'annonce *a posteriori*, le terminant par l'invitation à attendre « encore neuf ans<sup>1</sup> » à propos des changements du festival. Or, si l'on ajoute cette durée à l'année 1955 (la fin du journal), on arrive bien au festival de 1964, celui des premières transformations. L'écriture lui permet donc de créer des transitions entre des mesures qui furent d'abord interprétées comme des ruptures.

En 1964, la revue *Janus* publie un entretien avec Vilar intitulé « Où vont les festivals<sup>2</sup> ? » Après avoir narré les premiers pas du festival et son origine (« La mémoire joue un grand rôle dans la vie des artistes, savez-vous<sup>3</sup> ? »), Vilar utilise la forme de l'entretien pour mettre en scène l'interrogation qui le pousse au changement :

Je voudrais maintenant, devant vous, me poser une question : il s'agit de savoir à présent si les festivals ont fait leur temps. [...] Que représentent ces festivals de l'été aux yeux du public ? Tourisme ? Passe-temps d'un soir ? Nuit d'été dans des enceintes historiques ? Beaux costumes dans des éclairages ad hoc ? Esthétisme des petits loisirs ? Shakespeare en veux-tu-en-voilà ? Perception des taxes municipales ? Accroissement des recettes de commerçants ? [...] Le théâtre n'est valable, comme la poésie et la peinture, que dans la mesure où précisément, il ne cède pas aux coutumes, aux goûts, aux besoins souvent grégaires de la masse. [...] N'oublions pas enfin que la qualité et la tenue des choses et des artistes au soir d'une représentation de plein air sont le résultat [...] d'une discipline sévère et dure, la conclusion d'un entraînement, d'une endurance sportive. C'est donc une histoire de jeunesse. C'est donc à elle de répondre<sup>4</sup>.

Cette vigoureuse protestation est le résultat d'une longue réflexion, de l'automne 1963 au printemps 1964, et de nombreuses notes<sup>5</sup> pour mettre en place des changements rapides concernant l'autonomie financière du festival, la création d'une école de théâtre et les actions à mener en direction de la jeunesse et du public populaire de la ville et de ses environs. Quelles sont les grandes transformations instaurées ? La première concerne l'ambition de placer le festival au centre de la vie politique culturelle française à travers la création d'un espace de débats et de confrontations où peuvent exister des opinions contradictoires :

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 251.

<sup>2</sup> Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, *op. cit.*, p. 468-473.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 469.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 472-473.

<sup>5</sup> Voir la présentation et l'analyse de celles-ci dans Emmanuelle Loyer, Antoine de Baecque, *Histoire du festival d'Avignon*, Paris, Gallimard, 2007, p. 186-187.

Le principe de ces deux « Rencontres », celles de 1964 et celles de 1965, était : pas d'unanimité à tout prix, pas de motion de synthèse finale. Noter la plus grande souplesse des débats et l'absence, cette année, des longues interventions professorales<sup>1</sup>.

Les Rencontres d'Avignon<sup>2</sup> sont édifiées avec l'aide de Michel et Sonia Debeauvais, le premier ayant l'habitude d'organiser les universités d'été de l'association culturelle Peuple et culture, présidée par le sociologue Joffre Dumazedier, la seconde étant responsable de la prospection et des abonnements populaires au TNP. Le premier thème – le développement culturel – s'impose dans le contexte de création des Maisons de la culture par André Malraux, la première ayant ouvert au Havre en 1961 avant celle Bourges, en 1964, inaugurée par le ministre et le Président. Le principe est de rassembler des personnalités issues des milieux artistiques, universitaires, politiques, associatifs, architecturaux, syndicaux, administratifs et militants français et étrangers. Les rencontres ont lieu dans la chambre des notaires, dans le palais des Papes, au cœur du festival. L'allocution d'ouverture présente un Vilar fidèle à sa manière de jouer, d'écrire et d'être :

Il est nécessaire, n'est-ce pas, et je vous en fais juges, que nos communications conservent le ton de la recherche, donc de la réflexion ; l'hésitation, le trouble, le silence même ne seront pas des indésirables en cette chambre. La démagogie devrait avoir du mal à dresser son masque parmi nous<sup>3</sup>.

Le bilan de ces dix journées de rencontres est d'abord mitigé dans la presse, comme le montrent Emmanuelle Loyer et Antoine de Baecque<sup>4</sup>, mais elles fondent *a posteriori* une borne essentielle dans la chronologie des politiques culturelles en France. Elles se sont également imposées par leur durée et leur place au sein de la réflexion sur la culture s'accroît au fil des éditions et de la mise en œuvre de relais médiatiques (France Culture commence à diffuser de longs extraits de celles-ci à partir de 1966). Elles enregistrent également l'évolution du milieu théâtral vers l'affirmation d'un nouveau modèle, moins fondé sur l'héritage de la décentralisation et l'unanimité de la sortie de guerre, et davantage porté sur la création contemporaine que la rencontre d'un public de masse. Cette position, défendue par Roger Planchon, invité dès la première année, rapproche le festival des enjeux artistiques, politiques et sociaux de son temps. Les rencontres du Verger, moments d'échanges entre les artistes et le public, mises en place dès les débuts du festival, se doublent ainsi des Rencontres d'Avignon,

---

<sup>1</sup> « Mémento III », 6 août 1965.

<sup>2</sup> Elles furent prises en note grâce à Sonia Debeauvais et plusieurs « petites mains » (étudiants et proches) puis réunies et publiées dans Philippe Poirrier (dir.), *La Naissance des politiques culturelles et les Rencontres d'Avignon*, Paris, Comité d'Histoire du ministère de la Culture et de la communication, « Travaux et documents », n° 6, 1997.

<sup>3</sup> Jean Vilar, « Le développement culturel », *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 478.

<sup>4</sup> Emmanuelle Loyer, Antoine de Baecque, *Histoire du festival d'Avignon, op. cit.*, p. 193-195.

destinées aux questions politiques et culturelles. L'année suivante, Vilar lance une « école du plein air » destinée à former les jeunes à ses exigences.

Le « Mémento III » commence après le festival, à la saison morte, alors que Vilar tente de préparer l'édition de 1965. Le tournant est déjà bien amorcé et certaines idées (comme le fait de multiplier les troupes dans la cour d'honneur), si elles n'ont pas encore été mises à exécution, ont été formulées dans des carnets de poches et sur des feuillets volants. Pourquoi, dès lors, renouer avec son journal de bord ? Probablement parce que l'écriture diaristique accompagne chez l'homme de théâtre les moments de formation, de transformation et de contradiction. Dirigeant non plus une institution en quête de légitimité et d'une manière de fonctionner mais un festival qui doit muter en profondeur, Vilar utilise le « Mémento » pour donner une forme fixe et pérenne à des projets encore incertains et à ses tâtonnements réflexifs. Dégagé de plusieurs responsabilités – il ne joue plus, n'est plus chef de troupe ni directeur d'un théâtre subventionné –, Vilar retrouve également le goût et le temps de l'écriture : le journal accompagne celle de l'adaptation qu'il prépare pour l'Athénée (*Le Dossier Oppenheimer*) et nourrit celle d'un roman autobiographique<sup>1</sup>. Il enregistre enfin l'évolution de ses inclinations et de ses recherches artistiques, portées sur la mise en scène lyrique et la découverte de la danse, qui infléchissent le festival à partir de 1966.

Les conflits avec Georges Wilson et Jean Ruard ont accéléré – sinon radicalisé – son ambition de réforme. Le vocabulaire explosif qu'il emploie pour décrire son geste, dans un hypothétique échange, en témoigne : « Avignon – cela, mes chers petits-enfants, se passa ainsi, dit le grand-père – Avignon eh ben c'est ainsi qu'il fut, en septembre 1966, atomisé<sup>2</sup>. » Le rejet de l'attribut grâce à la construction emphatique met en valeur le caractère exceptionnel de ce qu'il a entrepris. Sur un ton plus mélancolique et apaisé, il note, à la fin de la vingtième édition :

Fin, ce soir, vers minuit, du XX<sup>e</sup> séjour. Les dernières sonorités qui empliront la Cour, ce soir, ne seront plus celles de Corneille ou de Hugo ou de Musset, mais celles de Ravel. Après celles de Prokofiev. Satisfaction. Sainte satisfaction. Et d'autant plus satisfait que le geste remplace la parole et que la chorégraphie du *Boléro* est un des plus simples et des plus efficaces exercices de Béjart. [...] Nous en sommes, entre autres choses, à chercher un autre mot que « festival », qui ne correspond plus à notre activité. Mot imbécile, employé dès la deuxième année et que je n'ai jamais aimé<sup>3</sup>.

Le mot sera conservé mais l'idée de le transformer lui aussi prouve l'ampleur de la rénovation opérée par Vilar en 1966, dont l'archéologie apparaît dans le journal. Si le discours

---

<sup>1</sup> Nous y reviendrons dans le dernier point de cette sous-partie.

<sup>2</sup> « Mémento III », 24 septembre 1966.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 13 août 1966.

public est celui d'un « nouveau départ<sup>1</sup> », celui du « Mémento » souligne au contraire la continuité :

L'offre à Béjart, à Planchon – et leur venue, cette année à Avignon, fait suite à cette détermination de ne pas être, d'un lieu choisi, le seul maître d'œuvre ; d'assurer le ou les enchaînements, la permanence – fût-ce sous un visage nouveau et selon un style contraire – d'une entreprise, la ou les successions. J'ai commencé tôt sur cette voie ; et, dès 1947, dès le premier Avignon, déjà un autre régissait telle œuvre [...]. J'ai confié, le TNP et le festival d'Avignon étant depuis dix ans imbriqués l'un dans l'autre, la question artistique du festival à Georges [Wilson] pendant deux ans (1964 et 1965). Les successions sont toujours choses ingrates. La Mort, la première, efface en un jour les chemins que sagement, patiemment, votre main avait tracés<sup>2</sup>.

Comment Vilar a-t-il ouvert son festival à d'autres compagnies et sa scène à d'autres formes d'art ? La première mention dans le journal d'une étape concrète d'affranchissement du TNP pour l'organisation du festival concerne le matériel. Le 10 février 1965, Vilar dresse l'inventaire des projecteurs et des jeux d'orgues disponibles à Avignon – le TNP apportant chaque année son propre matériel. Il s'agit de chiffrer l'achat ou la location pour établir le budget des subventions sollicitées auprès de la mairie. Parallèlement, il se plonge dans une longue étude comparative<sup>3</sup> des résultats d'Avignon (recettes et fréquentations) au fil des années. Il dialogue avec les chiffres, essaie de comprendre le succès du *Macbeth* de 1954 qu'il juge raté et qui fut largement critiqué dans la presse, ainsi que le bond de fréquentation en 1962 :

Mais quelles conclusions tirer de ces huit ou neuf pages de notes prises hier et aujourd'hui (à la vérité, je conclus aujourd'hui vendredi 2 juillet), quelles considérations ? J'avance que la qualité de la représentation, son interprétation, le prestige de ces interprètes, le jugement de la presse n'influent pas ou guère sur le résultat public. [...] Ce ne sont pas *Le Prince de Hombourg*, *Le Cid*, *Lorenzaccio*, *Les Caprices de Marianne* qui font le plein, c'est-à-dire avec Gérard [Philippe] en premier rôle. Ce ne sont pas les spectacles avec Maria [Casarès] en premier rôle (*Marie Tudor*, *Le Songe d'une nuit d'été*, *La Ville* et même *Macbeth*) qui font le « plein » de la salle. [...] C'est avec *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* et un [Daniel] Ivernel pas très à sa place dans le rôle [...], c'est avec *Les Rustres* et *L'Avare* [...] que, pour la seizième année, ce chiffre de 2 967 fut obtenu. Nous sommes alors en juillet 1962. Est-ce que des raisons extérieures à notre travail ont joué ? lesquelles ? et comment ? des raisons sociales ?

Le « Mémento » pose davantage de questions qu'il n'apporte de réponses en tant que réceptacle des méditations de l'homme de théâtre et outil de recherches. Vilar y formule néanmoins quelques hypothèses, comme le « plaisir de faire<sup>4</sup> » à Avignon et le fait qu'il s'agisse d'un « festival de créations<sup>5</sup> ». Ces réflexions débouchent sur l'écriture argumentative et

---

<sup>1</sup> « Le Festival d'Avignon a vingt ans. Fallait-il seulement commémorer un anniversaire ? Consacrer une tradition ? Nous avons préféré prendre un nouveau départ : quatre semaines de représentations au lieu de deux, trois compagnies au lieu d'une, six spectacles au lieu de trois » annonce le programme du vingtième festival (mis en ligne sur le site : <https://festival-avignon.com/fr/edition-1966>)

<sup>2</sup> « Mémento III », 21 août 1966.

<sup>3</sup> *Ibid.*, du 29 juin 1965 au 8 juillet 1965.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 30 juin 1965.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 4 juillet 1965.

projective d'une étude qu'il envoie au maire d'Avignon le 6 octobre 1965, concernant « le festival, son avenir, la célébration de son vingtième anniversaire<sup>1</sup> ». Ce rapport de vingt-huit pages dactylographiées<sup>2</sup> décrit les grands axes de la réforme à mener selon le directeur : la réfection complète de la cour d'honneur, la création de nouveaux lieux scéniques, l'augmentation du nombre de représentations et de la durée du festival, l'invitation d'autres compagnies, comme celles de Roger Planchon, Guy Rétoré ou Gabriel Garran, le déploiement de la danse dans la cour d'honneur avec Maurice Béjart au même tarif que les spectacles dramatiques, la reconduction des Rencontres d'Avignon, des rencontres du Verger et des rencontres internationales de la jeunesse, et la possibilité d'inclure des fêtes ou des jeux populaires (idée abandonnée). La réaction du maire tarde à venir et le budget demandé par Vilar est deux fois plus élevé que le précédent. Le 30 décembre 1965<sup>3</sup>, le directeur envisage Grenoble à la place d'Avignon, apprenant que le maire Henri Duffaut a contacté Georges Wilson sans le prévenir. Le « Mémento » se fait l'écho de ses troubles et de ses hésitations<sup>4</sup> : abandonner Avignon ? Refaire du TNP le seul invité pour convaincre le maire ?

Je me heurte donc non pas à une mauvaise volonté du TNP mais à la réalité d'une machine trop chère. Cette machine trop chère désormais va couler mon projet 1966/festival d'Avignon. Le maire retournera à son TNP. Et le festival terminé (sans moi et avec le seul TNP), entre 1966 et 1967, le maire s'apercevra que cela lui a coûté presque aussi cher. La transformation pour préparer un solide avenir n'aura pas lieu. [...] On en sera à environ quatre-vingts millions de subvention, l'heureux TNP emportant toujours les recettes. [...] Bon. Il va falloir savoir s'en aller. Car quelle autre issue, désormais<sup>5</sup> ?

Une nouvelle inespérée lui évite d'en venir à une telle extrémité. Le 6 janvier 1966<sup>6</sup>, le conseil général du Vaucluse vote une subvention généreuse et bienvenue pour le festival. Le maire accepte le projet et le budget de Vilar, qui, satisfait, note seulement dans son journal : « C'est l'année des achèvements, semble-t-il<sup>7</sup>. » Les entrées qui suivent enregistrent les choix de programmation futurs et les mémentos pour le festival suivant avant même que le vingtième n'ait eu lieu. Le « Mémento III » met en œuvre une écriture provisionnelle et de recherches concernant tous les aspects de la création et témoignant une volonté farouche d'émancipation :

Convaincre le maire qu'il faut éviter l'an prochain d'être à ce point tributaire de l'appareil TNP et notamment de mes anciens collaborateurs. La billetterie, les places de locations, doivent être dressées par d'autres que Blancheteau. Les projets [...] doivent être « ville d'Avignon ». [...] La scène de la cour d'honneur doit enfin appartenir à la ville. L'installation et le nécessaire des tables

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, 6 octobre 1965.

<sup>2</sup> Fonds Jean Vilar, *loc. cit.*, boîte « Vingtième festival », 4-JV-174.

<sup>3</sup> « Mémento III », 30 décembre 1965.

<sup>4</sup> *Ibid.*, janvier 1966.

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> Sur ce point : Emmanuelle Loyer, Antoine de Baecque, *Histoire du festival d'Avignon*, *op. cit.*, p. 200-205.

<sup>7</sup> « Mémento III », 30 janvier 1966.

et loges comédiens. Le nécessaire des instruments de couture (machine à coudre, fers). Bref, le but essentiel et commandant à tout est que le festival d'Avignon dispose l'an prochain d'un matériel qui soit le sien et non plus celui du TNP ou celui pris en location<sup>1</sup>.

La question du matériel ne va pas sans celle de la main d'œuvre, la création d'un spectacle nécessitant le concours de nombreuses personnes. L'éloignement du TNP et des membres salariés de la troupe implique de travailler avec de nouvelles équipes et de nouveaux types de contrats. Révélant les coulisses du festival, le journal permet d'observer les traitements différents des personnels techniques avant qu'ils ne soient intégrés au régime d'intermittent en 1969. Un conflit éclate par exemple entre les machinistes du théâtre municipal employé pour le festival et les Gitans, en renfort, dont la population était importante autour du palais des Papes, au quartier de la Balance, avant leur relégation en périphérie de la ville à la fin des années 1960, dans la cité du Soleil<sup>2</sup> notamment :

Problème des Gitans qui, apprenant le tarif des machinistes du Théâtre Municipal travaillant pour la première fois avec nous, réclament dans l'immédiat l'ajustement de leur salaire. Bataille me dit qu'il préfère travailler avec les Gitans qu'avec les machinistes du Théâtre municipal dont certains boivent et, parfois, se disputent<sup>3</sup>.

Ceux-ci revendiquent l'augmentation de la rémunération des journées de travail du dimanche 14 et du lundi 15 août. Des réunions ont lieu et ils obtiennent gain de cause pour cette année. Dès 1967, la ville met en place un centre de formation de techniciens et de cadres avignonnais :

Conclusion personnelle : à la vérité, on aligne le salaire des Gitans ou plutôt l'augmentation du salaire des Gitans sur le prix des « heures supplémentaires vacances » des machinistes. Conclusion des conclusions : il faut donc refaire la scène pour l'an prochain, ne plus avoir besoin des Gitans, prendre les plus sérieux des machinistes et une équipe de jeunes gens techniciens appartenant aux écoles techniques de la ville pour constituer l'équipe technique et de main d'œuvre du festival<sup>4</sup>.

Trois autres idées germent sous la plume de Vilar : la chasse aux invitations, la question d'un musée du théâtre et l'introduction de la musique, comme il l'avait déjà mise en place à Chaillot à travers les concerts, les galas et l'accueil des spectateurs avec un orchestre. La critique des invitations est d'ordre pratique, morale et financière. Le « trapèze des invites<sup>5</sup> » concentre en un lieu tous les invités, sur le modèle de la « billetterie dite "américaine"<sup>6</sup> » : « Il faudra l'an prochain, et quoi qu'il en soit, disperser cette particularité d'intrus<sup>7</sup>. » Le terme péjoratif

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, 8 juin 1966.

<sup>2</sup> [Laure Mouchard](https://metropolitiques.eu/L-emergence-des-cites-gitanes-dans-les-annees-1960-une-politique-de-peuplement.html), « L'émergence des "cités gitanes" dans les années 1960 : une politique de peuplement racialisée », *Métropolitiques*, 31 mars 2022. URL : <https://metropolitiques.eu/L-emergence-des-cites-gitanes-dans-les-annees-1960-une-politique-de-peuplement.html>

<sup>3</sup> « Mémento III », 8 août 1966.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 10 août 1966.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 18 juillet 1966.

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> *Id.*

témoigne de la vision vilarienne du principe de l'effort commun du « Tout le monde paie sa place<sup>1</sup> ». La chasse aux invites qu'il entend mener relève d'une éthique du spectateur autant que des conflits liés à l'imbrication des subventions de la région, de la ville et des recettes et dépenses du festival. Calculant l'objectif des recettes pour couvrir les dépenses engagées et anticiper les futurs travaux de la cour d'honneur, il déplore la pratique des places gratuites « que nous étudions (et combattons) cette année, comme jadis à Chaillot et à Avignon la désinvolture des retardataires<sup>2</sup> » :

L'an dernier, en 17 représentations, il y eut plus de 4 500 places gratuites. Si ce chiffre était cette année atteint, cela ferait une moyenne de 150 places gratuites par soirée [...]. Impossible à admettre. [...] Les campagnes électorales coûtent cher au budget culturel d'une ville. Et les amitiés, donc. Vraiment, combattre ce vice est une nécessité et plus nécessaire encore que celle des retardataires. Je crois, à ce sujet, qu'il ne faut pas craindre d'aller très loin<sup>3</sup>.

La responsabilité morale et le lexique lié soulignent un sentiment de mission publique qui perdure chez Vilar au-delà de la direction d'un théâtre national et la considération au sens large du lieu dans lequel s'inscrit son œuvre :

Dans le plan, local et régional, proposer à Henri Duffaut de donner une vie multiple au palais. Ces immenses salles désertes ne sont traversées – et pendant trois à quatre mois seulement, que par des touristes effarés. Faire vivre ses salles. Déjà sont occupés par nous la cour, le Verger, la Chambre des Notaires et bien d'autres salles, plus ou moins grandes, servant de loges, de magasins et la salle d'expositions<sup>4</sup>.

Cette ambition de réforme générale est liée à une réflexion sur la création d'un « musée au théâtre<sup>5</sup> », qui rassemblerait d'abord « tous les costumes et accessoires significatifs ou beaux du TNP-JV<sup>6</sup> ». L'entrée reste à l'état de questions en suspens : conserver quoi ? comment ? avec qui et quel budget ? La pensée de Vilar part souvent d'un lieu : c'est la disponibilité de grandes salles vides et inutilisées ainsi qu'un tropisme fort pour la transmission d'une mémoire qui l'enclenchent. Les personnalités auxquelles il songe précisent les affinités et les liens noués dans le champ théâtral : « Faire proposition à tel ou tel théâtre étranger : Piccolo Teatro, théâtre de Laurence Olivier, Old Vic. Faire proposition à Barrault, à Planchon, à Bédart. » À l'image du festival, le musée doit représenter les différentes disciplines, esthétiques et idéologies. Enfin, la formulation de la nécessaire nationalisation souligne là encore l'ambition la responsabilité démocratiques qui l'animent :

---

<sup>1</sup> « Mémento III », 16 août 1966.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 7 juillet 1966.

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, 29 août 1966.

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> *Id.*

Outre ce musée, salles d'expositions. Intéresser Maeght à cette histoire ? Zervos ? [...] Il faudrait, de toute évidence, voir Malraux au sujet du Musée national du théâtre et de ces salles d'expositions. Enfin, dans la grande chapelle, concert de chœurs *a cappella*<sup>1</sup>.

Le « Mémento » est un laboratoire de réformes et de projets esquissés que l'écriture permet d'explorer. Il expose la continuité entre sa pratique et son éthique de directeur de théâtre subventionné et celle de directeur d'un festival ancré dans une ville, dans laquelle il passe désormais plus de temps. Le journal enregistre d'ailleurs une attention plus grande aux éléments architecturaux et aux conditions météorologiques. Le plein air rend tributaire des éléments : « Le froid. Planchon porte sur lui une énorme couverture, le vent la pluie n'empêchent pas l'équipe de Villeurbanne de travailler. Sérieusement et sans se plaindre. [...] Mais ce décor tiendra-t-il si le vent se lève un jour<sup>2</sup> ? » Après le festival, on découvre pour la première fois dans le journal un Vilar contemplatif et mélancolique, qui regarde Avignon par la fenêtre de la clinique où il séjourne après une alerte cardiaque. Il a emporté avec lui son « Mémento » :

Un vent violent soufflait depuis jeudi sur la ville. L'acacia, pourtant protégé et engoncé dans les murs, frissonnait, chantait. Les petits cyprès se courbaient, frêles et fiers [...]. Je me souviens aujourd'hui de certaines soirées de ces vingt ans de théâtre avignonnais, de ces cruels assauts du mistral qui faisaient de nous d'autres petits arbustes forts et fiers, pareils à ces petits cyprès, mes amis. Ce matin, dimanche, le vent [...] a disparu. Le ciel est cependant resté bleu et pur. Le quartier – il est neuf heures – est silencieux. Sommes-nous dans le Midi ? Aucun volet n'est ouvert, aucune voix humaine ne vient de la rue ; de l'extérieur de la ville, quoi d'autre que le son des cloches ? [...] La grande lumière, un ciel profond et le silence. Quelle ville<sup>3</sup> !

Un an auparavant, jour pour jour, il arpente la cour vide à la fin du festival et se replonge dans sa mémoire :

Promené dans le Palais mercredi matin. La cour est nue. Elle est belle. [...] En 1947, je n'avais pas les moyens (matériel ou argent) de bâtir et de couvrir ce creux immense. Et, cependant, j'ai dit immédiatement en revoyant la Cour (la première fois, j'avais douze ans) : « La scène sera là ». Oui, au-dessus du creux même. Et cela se fit. Le lieu scénique, depuis dix-neuf ans, n'a pas changé. Je dois être, j'ai dû être, un timide culotté. Quoi qu'il en soit, par cette très belle matinée de septembre, promenant et baguenaudant dans la Cour déserte [...], je suis hypnotisé par ce chancre pierreux. Et j'ai beau chercher, dans cette même cour, un autre lieu scénique, rien d'autre que la solution 1947<sup>4</sup>.

Avignon apparaît dans le « Mémento III » comme un lieu à transformer, à reconstruire et faire évoluer par la mise en place de réformes abouties ou non. Le tournant que donne Vilar à son festival correspond à un retour aux sources : celles des premières éditions, fondées sur la recherche formelle et la création d'œuvres contemporaines. Il n'a pas trouvé son dramaturge

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, 18 juillet 1966.

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, 19 septembre 1965.

mais il a rencontré Maurice Béjart, dont les ballets et les créations opèrent une révolution au sein de la cour d'honneur. Celle-ci se voit d'ailleurs reconfigurée en 1967, en même temps que l'affiche du festival. La nouvelle cour d'honneur est plus sobre, laissant davantage apparaître les murs grâce à la forme de l'amphithéâtre pour le public, plus nombreux. Le plastique, matière de la décennie, y fait son entrée : les bancs en bois sont supprimés au profit de sièges individuels qui basculent en avant. L'affiche voit disparaître les trois clés, symbole de la ville, remplacées par un grand A, comme Avignon, dans un cercle, évoquant le symbole anarchiste. Dans le « Memento », cette plongée dans les origines du festival pour en réorienter l'avenir se mêle aux entrées plus personnelles d'une plongée dans son ascendance familiale<sup>1</sup>, une histoire du théâtre par la mort des interprètes<sup>2</sup>, le passage à Ramatuelle et au cimetière<sup>3</sup>, où Vilar se montre une fois de plus sensible à ce qui fonde son esthétique : « Visite, seul, au cimetière. Première fois. Lierre, laurier, mimosa. Belle lumière. Le grand silence. Simplicité du lieu. »

S'il reprend le journal au moment où germe en lui l'idée de réforme profonde d'une institution créée près de vingt ans auparavant, c'est aussi, peut-être, parce que l'artiste vieillit et que la notation du temps se fait plus pressante ; mais son titre, englobant les dimensions métaphysiques (*memento mori*) et professionnelles, rappelle également la première fonction de l'écriture diaristique chez Vilar : accompagner un début – c'est pourquoi la majorité des entrées s'échelonnent entre 1964 et 1966. Les deux premiers carnets correspondaient à ses premiers pas de comédien, metteur en scène, chef de troupe et responsable du TNP ; le « Memento III » promeut une réforme du festival fondée sur une nouvelle idée de la direction centrée sur la programmation. Quatre ans avant la remise en cause profonde du festival en 1968 et l'affirmation d'une gauche révolutionnaire contre une gauche réformatrice à laquelle appartient Vilar, le journal donne à suivre l'évolution d'une pensée et de la société, invitant la jeunesse et l'avant-garde, l'absence de texte, l'interdisciplinarité avec la danse et la Nouvelle vague<sup>4</sup>, puis le théâtre lyrique et la création collective<sup>5</sup> : il témoigne ainsi de la lucidité d'un artiste à l'écoute de son temps et des angles morts de sa pensée.

### 3) *La dimension politique : éthique et pratique de l'action culturelle*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, 6 septembre 1965.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 7 août 1965.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 19 septembre 1965.

<sup>4</sup> Projection de *La Chinoise* de Jean-Luc Godard en 1967, avant *Baisers volés* de François Truffaut, *Jaguar* de Jean Rouch et *Mister Freedom* de William Klein en 1968.

<sup>5</sup> En 1969, le Théâtre du Soleil est invité dans la cour d'honneur avec *Les Clowns*. C'est la première fois et dernière fois qu'une metteuse en scène, Ariane Mnouchkine, y crée un spectacle avant 2023 et *Welfare* de Julie Deliquet.

Tenu pendant près de six ans, le « Mémento III » s’ancre dans les années 1960 en France et s’enrichit des voyages de Vilar en URSS, en Italie, où il monte plusieurs opéras, en Afrique, où il reprend la mise en scène de *L’Avaro* sans se distribuer, et en Amérique du Sud à Buenos Aires. Dans le carnet précédent, alors qu’il dirigeait le TNP, il avait revendiqué « le droit de rester ici, sur ce cahier au moins, un individu, dont le seul bien est la liberté de faire ce qu’il veut<sup>1</sup> ». L’engagement politique, en actes ou en discours, y restait cependant absent, malgré la dimension personnelle du journal qui aurait pu l’affranchir d’une partie de sa réserve. En 1964, le voilà dégagé de son obligation envers l’État et à l’initiative de Rencontres axées sur le développement culturel : comment vit-il, dans l’espace du journal, son engagement politique ? Celui-ci emprunte deux voies explicites : le soutien public à des personnalités de gauche et la réflexion sur les politiques culturelles mises en place. Le point de vue de Vilar est celui d’un artiste sur la politique, qui se conçoit extérieur à celle-ci :

L’homme de théâtre accédant à la charge politique c’est, dans l’histoire, Fabre d’Églantine ou Collot d’Herbois. Merci, pas pour moi. Claude Bourdet est venu à Avignon me proposer une fois de plus, au nom de PS/PSU/PC de présenter ma candidature, en septembre prochain, dans le douzième arrondissement. J’ai gentiment refusé<sup>2</sup>.

S’il ne souhaite pas endosser de responsabilités politiques, il s’engage néanmoins publiquement en faveur de la candidature de François Mitterrand à l’élection présidentielle de 1965 après le retrait de Gaston Defferre, le maire SFIO de Marseille. La gauche n’ayant plus de candidat (Guy Mollet, pour la SFIO, et Waldeck Rochet, au PCF, ne se présentent pas), les différents partis vont œuvrer pour établir une coalition rassemblée derrière une candidature unique :

Daniel Anselme me téléphone. Il faudrait être demain soir à Boulogne-sur-Mer. Le Syndicat des enseignants, le PC, le PSU, sections locales, organisent une réunion. Sujet : candidat unique de la Gauche. Je réponds qu’il m’est impossible de m’y rendre. Conférence de presse. Athénée à 18 heures, ce mercredi, avec Jean-Paul Sartre. Je souligne une fois de plus que ma participation au mouvement n’implique pas que je prendrai la parole en public<sup>3</sup>.

Vilar n’est pas un militant mais il a créé un comité de soutien (le comité Jean Vilar) et lancé l’appel du 29 mars, dont l’esprit et le discours transposent, dans le domaine politique, sa conception du théâtre :

Les soussignés adjurent les Français qui ont gardé le goût d’être des citoyens de se grouper, afin d’exiger de toutes les organisations de l’opposition démocratique qu’elles désignent à leurs

---

<sup>1</sup> « Mémento II », 10 octobre 1965.

<sup>2</sup> « Mémento III », 18 juillet 1965.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 22 juin 1965.

suffrages un candidat commun. Ils tiennent que c'est là le seul moyen de préparer le pays à prendre de nouveau conscience que son destin, en fin de compte, lui appartient. [...] Il faut [...] une candidature qui puisse emporter l'adhésion de toutes celles et ceux qui, en France, se sentent « de gauche », qu'ils soient ou non engagés dans une action militante, attachés ou non à une fidélité politique précise<sup>1</sup>.

L'appel à la responsabilité des citoyens et le rassemblement comme dépassement des clivages (sociaux ou idéologiques) sont des constantes dans une pensée de l'engagement (politique ou artistique) fondée sur la recherche de l'union et de l'adhésion du plus grand nombre. L'enjeu est de trouver rapidement, au cours de l'été 1965, un candidat capable de rallier les électeurs du PCF, de la SFIO, du PSU et du parti Radical-socialiste. La question de la place du PCF, à la fois réservoir de voix et potentiel repoussoir, anime les débats. La position plus consensuelle de Vilar en fait un allié précieux, ce qui pousse Guy Mollet à l'inviter lors d'un entretien à la Cité Malesherbes. L'homme de théâtre se souvient que l'homme d'État SFIO, ancien ministre et Président du Conseil de la quatrième république, avait rallié le général de Gaulle en 1958, favorable aux pleins pouvoirs, et entraîné la fracture de son parti (les dissidents ayant fondé le Parti socialiste autonome). Dans une entrée du « Mémento », il décrit l'homme et raconte l'entretien : on retrouve la comparaison animale (« un porcelet bien soigné<sup>2</sup> ») et le regard amer et moraliste de l'artiste, à la fois dedans/dehors, capable de déjouer les faux-semblants :

Seul [Guy] Mollet parlera. Vite, très vite. Clair certes, mais il parle sans arrêt. Il suit un raisonnement dont il est, me semble-t-il, plus l'esclave que le maître. [...] On ne peut s'empêcher de penser que cette évidence du raisonnement et de la tactique est trop raisonnée et trop tactique. Et que, de toute façon, le et les problèmes sont ridicules s'ils sont tels qu'il faille faire appel à ce raisonnement et à cette façon de faire. Il situe le combat « là » ! Pas ailleurs ! L'heureux homme<sup>3</sup>.

À travers le contre-exemple de l'ancien Président du Conseil, la réflexion que développe Vilar sur l'engagement politique rejoint, là encore, son éthique de directeur de théâtre fondée sur la prise de risque, la persévérance et la fidélité (à ses collaborateurs et ses propres valeurs) :

Et comme « ils » oublient leurs erreurs passées. C'est en regardant, écoutant de tels hommes que je me dis que l'action politique est à la fois la chose la plus bête, la plus absurde, la plus conne du monde si elle oublie son but profond, moral et dont on doit avoir le souci quotidien : transformer la société dans le sens d'un plus équitable développement et accomplissement. Quand on n'oublie pas que Guy Mollet a dirigé un des plus longs ministères de la IV<sup>e</sup> République et que rien d'essentiel ne s'est passé, on ne peut s'empêcher de penser qu'il vaut encore mieux l'aventure à certaines tactiques au chemin étroit et, quoi qu'il en soit, une attitude monolithique, une force morale, une croissance sanguine à cette dialectique des hasards<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Jean Vilar par lui-même, *op. cit.*, p. 279.

<sup>2</sup> « Mémento III », 7 juillet 1965.

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Id.* Vilar souligne.

L'engagement implique sa transcription en actes et relève d'une dimension concrète. La « croyance sanguine<sup>1</sup> » rappelle des formules comme le besoin de « comprendre d'abord avec sa peau<sup>2</sup> » ou le don fait au TNP : « âme, sang, humeurs, vie et morale<sup>3</sup> ». Le propre du regard de l'artiste interprète se caractérise par la dimension incarnée de la défense d'une cause. Tout en revenant aux considérations théâtrales, l'entrée suivante prolonge l'entreprise de définition de sa philosophie pratique de l'engagement. On observe ainsi la décantation de sa pensée au fil du temps et des échéances, les entrées se succédant en reprenant et déployant la réflexion engagée les jours précédents.

Vilar n'est plus le responsable d'une institution publique mais un metteur en scène réclamé à la direction<sup>4</sup> du Théâtre de l'Athénée après la mort de Françoise Spira. Il refuse mais accepte de concourir au maintien de son activité. Les perspectives envisagées héritent de celles qu'il avait mises en place au TNP, où l'abonnement jouait un rôle de fidélisation et de mise en place de privilèges dans le rituel théâtral populaire renversant ceux de la société civile (avant-premières populaires, rencontres, soirées et week-ends dédiés). Les propriétaires de l'Athénée et du Théâtre de l'Œuvre, envisageant l'idée d'un abonnement couplé, demandent conseil à Vilar. Il réfléchit et précise alors sa conception de la mission de l'artiste :

Bonne volonté mais fait défaut la « mission ». Je veux dire : cette façon d'agir, de décider et de choisir un programme comprenant un certain nombre d'œuvres dramatiques (lyriques ou chorégraphiques) que conduit, ici clairement, là confusément, une intention. [...] Bref, la question perfide à poser, à leur poser, est : « Dans quelle intention faites-vous cela ? » [...] Plus je vais et plus m'est évident qu'un vrai travail utile et beau [...] ne peut être entrepris que par l'entremise d'un organisme national. Une entreprise privée n'est jamais qu'au service du financier<sup>5</sup>.

L'engagement pose d'abord la question de l'intentionnalité, concept exploré au XX<sup>e</sup> siècle par la phénoménologie. La structure intentionnelle qui préside à l'action n'implique ni son achèvement, ni sa réussite : elle se distingue du résultat mais se définit par un sens qui lui confère une dimension morale ou artistique. Ce n'est pas la première fois que Vilar considère l'action en fonction de ses fins. Aussi affirmait-il, en 1962 : « Il faut savoir *pourquoi* on fait du théâtre. En déduction, il faut savoir *pour qui*. Je sais, personnellement, pourquoi et pour qui je travaille : pour *les classes laborieuses*<sup>6</sup>. » Manière de répondre aux critiques concernant le TNP, l'intentionnalité commande aussi la pratique et l'esthétique théâtrale : ainsi, « la composition

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> Jean Vilar, *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 35.

<sup>3</sup> *Les Cahiers de l'herne – Jean Vilar, op. cit.*, p. 16.

<sup>4</sup> « Mémento III », 16 janvier 1965 : « Que je cherche une formule pour le théâtre de l'Athénée, ou aide à en trouver une, cela va de soi ; mais que je prenne la direction de ce théâtre, non. Il faut qu'Yvonne Étrevant continue. Continue, oui. Peut-être un jour trouvera-t-on la formule ou un homme. »

<sup>5</sup> *Ibid.*, 12 juillet 1965.

<sup>6</sup> Jean Vilar, *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 81.

sociale du public auquel nous avons voulu nous adresser commande au style de la mise en scène<sup>1</sup> ». Elle trouve enfin sa forme littéraire dans le journal, qui enregistre les ramifications d'une pensée et ses conclusions temporaires au fil des pages, comme autant de manifestations d'une structure intentionnelle qui ne varie pas dans son but mais dans ses réalisations<sup>2</sup> : qu'il soit directeur d'un théâtre national, associé à un théâtre privé ou directeur d'un festival en mutation, l'engagement de Vilar ne varie pas dans son intention. C'est à travers cette exigence qu'il jauge et qu'il juge l'action culturelle du gouvernement contre lequel il entend lutter :

Un organisme national nous contraint à ne pas oublier le respect dû à la collectivité, dont vous êtes le représentant et donc le défenseur. Fût-ce contre l'État lui-même. Souvent (toujours ?) contre l'État lui-même en ce qui concerne le savoir. Ce qui concerne ce savoir et cette culture, le vocabulaire gaulliste abusivement romantique ici, hautainement technocratique là, n'aide qu'à mieux comprendre à quel point une révolution culturelle ne peut venir du haut de la hiérarchie. Ce gouvernement et ce régime [...] ne représentent que la très haute bourgeoisie [...]. Épousseter ou ravalier la façade, [...] ce régime n'a fait que cela. Car il y a toujours à la base et à l'origine d'une culture, une intention. Quelle peut être celle du régime ? Malgré toute ma bonne volonté, je ne parviens pas à la découvrir. Comme ils ne résolvent les problèmes que par le fric et formés qu'ils sont par les philosophies du fric, à la vérité, ils savent bien que leur intention, leur phraséologie, leur plan, qu'il soit le quatrième ou le cinquième, n'est que souriante hypocrisie<sup>3</sup>.

Au vocabulaire gaulliste répond celui de Vilar, plus matérialiste que dans les journaux précédents et ancré dans les années 1960 en France : si l'idée de révolution culturelle apparaît sous la plume de Lénine<sup>4</sup>, l'expression se diffuse à partir de la montée du maoïsme. La pensée politique de Vilar s'est-elle radicalisée depuis sa démission ? Ou bien ce vocabulaire est-il le symptôme d'un sentiment de liberté plus grand dans son journal depuis qu'il n'est plus responsable devant l'État ? Plusieurs facteurs expliquent cette évolution. Les journaux de jeunesse montrent qu'il a lu Trotski et que les événements de 1934-1935 en France ont formé sa conscience politique, même s'il ne s'est pas engagé dans la voie du militantisme. En 1965, après *Le Dossier Oppenheimer*, il envisage de créer une pièce sur le révolutionnaire russe. Le projet revient sous sa plume quelques mois plus tard mais n'aboutit pas. L'intention est importante : au TNP, il entend diffuser un patrimoine commun<sup>5</sup> et réfléchir à l'histoire contemporaine à travers la métaphore ou la référence indirecte<sup>6</sup> ; à l'Athénée, il s'attèle aux sujets historiques et politiques de façon explicite en affichant un tropisme idéologique :

Documents-pièce. Sujet : depuis longtemps, j'hésite à entreprendre quelque chose sur les procès de Moscou. Autre sujet : Léon Trotski. Voir : Maurice Nadeau ou Laurent Schwartz ou André

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> Michel Contat, Daniel Ferrer, *Pourquoi la critique génétique ?*, Paris, CNRS Editions, 1998, p. 8-9.

<sup>3</sup> « Mémento III », 12 juillet 1965.

<sup>4</sup> Lénine, *Mieux vaut moins mais mieux, et autres textes de 1923*, Paris, Éditions de l'éclat, 2014.

<sup>5</sup> Voir le manifeste « Le TNP, service public » dans Jean Vilar, *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 171 : « Notre ambition est donc évidente : faire partager au plus grand nombre ce que l'on a cru devoir réserver à une élite. »

<sup>6</sup> Anne Ubersfeld, « Vilar et le théâtre de l'histoire », art. cit.

Breton, auparavant. Je me dis souvent que je n'ai aucune ambition d'« ôteur » en ces choses ; seulement, apporter une première pierre<sup>1</sup>.

Il s'agit moins de diffuser que d'initier, tout en s'inscrivant dans le courant du théâtre documentaire. Le « Mémento III » montre une évolution simultanée du rapport de Vilar aux documents, à la politique et à l'Histoire. La politisation qui s'observe dans le journal rejoint ce qu'il pratique pour le théâtre à travers les projets de « documents-pièce », où un dossier politique et juridique forme la base textuelle et scénique d'une pièce. Le metteur en scène Erwin Piscator a théorisé cette esthétique et cette pratique permettant au théâtre d'être en prise sur l'actualité politique dans *Le Théâtre politique*, paru en Allemagne en 1929. La correspondance de Vilar nous apprend qu'Adamov<sup>2</sup> avait joué le rôle d'intermédiaire entre les deux hommes dès 1952. C'est également le dramaturge qui a traduit l'ouvrage pour les éditions de L'Arche en 1962. Il est vraisemblable que Vilar l'ait lu ; même si ce n'était pas le cas, on observe dans les années 1960-1970 que la littérature documentaire se constitue en genre dans le roman, la poésie, le cinéma et le théâtre. Celui-ci privilégie la forme du procès ou de l'enquête avec, entre autres, *En cause : J. Robert Oppenheimer* d'Heinar Kipphardt, monté en Allemagne par Piscator en 1964 et publié chez L'Arche en 1967, *Le Vicaire* de Rolf Hochhuth que Peter Brook adapte à l'Athénée en 1963 dans une traduction de Jorge Semprún, ou *L'Instruction* de Peter Weiss, mis en scène par Gabriel Garran au Théâtre de la Commune en 1966. Le document et l'archive, conçus comme discours véridiques, se chargent d'enjeux esthétiques et politiques : le montage et l'adaptation scénique leur confèrent une valeur critique, probatoire et explicative à laquelle l'ancien directeur est sensible.

Par ailleurs, la condamnation de la « souriante hypocrisie<sup>3</sup> » du régime dans le journal, qui n'est pas une nouveauté, se politise également. La critique relevait d'une rhétorique moraliste dans les deux premiers « Mémentos », qui dévoilaient les faux-semblants et les mensonges des tutelles comme des faiblesses humaines. Désormais, la dénonciation du décalage entre les paroles et les intentions masquées d'une « politique à la Janus<sup>4</sup> » se fonde sur le constat d'intérêts irréconciliables entre les classes sociales. La volonté unanimiste cède face à la désillusion. Après l'espoir déçu d'un soutien de Malraux au TNP, Vilar est mandaté par le ministre, en février 1965, pour étudier la mise en place d'un théâtre lyrique populaire dans le cadre du V<sup>e</sup> Plan du gouvernement de Gaulle. Le 27 avril, il présente son rapport devant le groupe « Musique » de la Commission de l'Équipement culturel :

---

<sup>1</sup> « Mémento III », 6 janvier 1965.

<sup>2</sup> Lettres n° 111 et n° 113, Arthur Adamov à Jean Vilar.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 12 juillet 1965.

<sup>4</sup> Jean Vilar, « Plaidoyer pour la liberté du créateur », *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 520.

En guise de préambule, la tentation est grande d'affirmer que la séparation survenue dans un lointain passé entre l'art du chant et l'art de la diction [...] est désormais nocive. Il est dans nos intentions de les réunir. [...] Notre projet [...] peut être circonscrit à l'étude de deux sujets : l'explication méthodique de l'édifice, la constitution et la formation des futures équipes de ce théâtre, administratives, techniques, ouvrières, artistiques<sup>1</sup>.

Le projet s'inspire de l'expérience du TNP et renouvelle son intention de réunir des assemblées populaires autour d'un répertoire nouveau et exigeant, dans un édifice de trois mille places à prix unique. Son discours oppose les intérêts des « collectivités futures<sup>2</sup> » à ceux des « boudoirs<sup>3</sup> » et propose la construction d'une tour de soixante mètres<sup>4</sup>, en vitres et béton armé, accueillant la salle ainsi que des galeries d'exposition, des ateliers, des magasins, des loges, des logements, des salles de répétition, de travail, de conférences et une bibliothèque. Il envisage le site de la Défense ou des anciennes Halles de Paris. Le projet n'est pas suivi mais en 1967, Malraux charge Vilar d'une mission d'étude concernant la réforme de la Réunion des théâtres lyriques nationaux, qu'il remettra l'année suivante avant de démissionner pour désaccord politique avec le Président. Le « Mémento III » ne nous éclaire pas sur la manière dont se sont déroulées les réunions de préparation et de présentation du rapport, mais Vilar y décrit les intérêts antagonistes entre la « bourgeoisie régnante<sup>5</sup> » et la collectivité :

J'ai entendu, ce matin, un des plus charmants représentants de cette H.A.B. (haute administration bourgeoise) dire comme allant de soi : « Le Français n'aime pas la musique ». Ce très honnête Ambassadeur de France, vraiment, qu'en sait-il ? Les hautes instances du V<sup>e</sup> plan culturel ayant admis depuis toujours que le Français n'aime pas la musique, il ne reste plus qu'à supprimer ou plus exactement à réduire les crédits nationaux. Ils ne vont pas jusque-là car « la France doit rester la France ». Mais ils pensent très certainement que si le V<sup>e</sup> plan maintient le *statu quo* du IV<sup>e</sup>, cela sera déjà un acte très courageux, un don admirable que fera le régime actuel à la collectivité. Pauvre musicien de province ! Pauvre professeur de musique d'Avignon ! Mon pauvre trompettiste ! Tu es trahi par tout le monde. Et crois-moi, tes maîtres, ces indifférents, sont souriants et ont une bonne conscience<sup>6</sup>.

La position de retrait lucide qu'il occupait dans les premiers carnets glisse vers celle de défenseur des petits face aux « maîtres<sup>7</sup> » indifférents. Aussi pourfend-il dans son journal le projet des Maisons de la culture, pour des raisons artistiques, idéologiques et financières<sup>8</sup> :

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, « Démocratisons le théâtre lyrique », *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 121.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>5</sup> « Mémento III », 12 juillet 1965.

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> *Id.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, 17 juillet 1965 : « L'un des moments essentiels du début de la Commission des affaires culturelles du V<sup>e</sup> Plan (présentation : Hoppenot) fut la discussion concernant l'attribution soit aux "Monuments historiques" soit aux "Maisons de la culture" de 73 millions de NF. Ce dilemme que l'État laisse le soin de résoudre à ces Commissions composées à la fois d'administrateurs civils et d'artistes est absurde et dans une certaine mesure, signe d'incapacité ou de lâcheté. Régime de fric : ce qui n'est pas immédiatement rentable lui est, dans la décision, indifférent. Je n'ai pas pris part au débat. À quoi bon ? Comment choisir entre la réfection du palais des Papes et le festival d'Avignon ? »

Une façon de cerner la réalité contemporaine pour la porter à la scène n'est pas une affaire de volonté de la part de l'État, quel qu'il soit, ou d'une équipe d'artistes, ou d'un animateur. C'est aussi un apprentissage incessant, une façon de faire patiente. Méthode, études, talents, sont ici indispensables. Cerner la réalité par le moyen d'un art, coller à la vérité du temps et cependant tenter de faire chaque année une œuvre captivante et, si possible, capable d'être appréciée et suivie par qui que ce soit, rejoint les obligations les plus précises – et primaires d'ailleurs, de l'humanisme. Ou bien alors nous n'aurons en ces maisons que des « troupes » et dix, quinze ou vingt théâtres de plus en France, comme il y a de plus en plus d'automobiles<sup>1</sup>.

La dénonciation d'un régime de la consommation touchant aux domaines domestique comme artistique se déploie au cours des années 1960 – *Les Choses* de Georges Perec s'apprêtent à paraître lorsque Vilar rédige ces entrées. Le « Mémento III » est de plus en plus perméable au vocabulaire de la décennie et l'engagement de Vilar se traduit désormais en actes à travers le soutien au candidat désigné par la Fédération de la gauche démocrate et socialiste le 10 septembre 1965 : François Mitterrand. La correspondance de l'homme de théâtre en témoigne<sup>2</sup>. Le journal aussi, par la copie d'une lettre de Vilar à l'homme politique pour refuser une proposition qu'il lui a faite<sup>3</sup>. Sans contextualisation, nous ne pouvons qu'en inférer la teneur : peut-être concerne-t-elle la préparation des élections législatives de mars 1967 ou celle, plus proche, du Colloque de la fédération de la gauche de novembre 1966, auquel Vilar participe pourtant sur le thème de la « liberté du créateur<sup>4</sup> » – les Comités de soutien restant actifs jusqu'en 1969 malgré l'échec de Mitterrand aux élections présidentielles de décembre 1965.

Les Rencontres d'Avignon, aussi appelées « colloques », forment la réflexion de l'homme de théâtre qui assiste à chacune d'elles en prenant des notes : « Les plus âgés tournent sept fois la langue dans leur bouche et recommencent ainsi sept fois, sept fois<sup>5</sup>. » Son journal commente cependant les interventions et enregistre ses conclusions temporaires, parfois pessimistes :

Les maires – et les plus actifs et les plus « dans le siècle » – ignorent, en ce qui concerne le savoir (ou la culture), qu'il leur appartient de décider. Et de tailler. De véritables fossés entre nous. Chacun sur notre montagne faisons notre sermon à l'autre. Et plus nous plaidons, maire ou administrateur ou artiste, plus nos différences s'accroissent. Ils ne nous entendent pas et nous avons l'impression que l'autre, de notre discours, n'a retenu que les gestes ou le son de la voix<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, 28 février 1965.

<sup>2</sup> Lettres n° 289 et 291, François Mitterrand à Jean Vilar.

<sup>3</sup> « Mémento III », copie de lettre du 7 mai 1966 à François Mitterrand : « Il m'était difficile, je vous l'ai dit, de prendre une décision sans connaître l'avis de tous ces camarades – désormais des amis – qui, venant d'horizons différents, forment notre Comité. Cet avis est défavorable. Répondre oui à votre proposition – et j'en ai bien sûr la liberté – est pour moi impossible, en raison même de ce lien très libéral qui m'attache depuis un an environ à tous ces camarades. Ai-je besoin d'ajouter que je conserve précieusement le souvenir de notre conversation de jeudi ? Le ton agréable et confiant que vous lui avez donné, cela aussi fait partie de la culture. »

<sup>4</sup> Intervention publiée dans Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, *op. cit.*, p. 518-527.

<sup>5</sup> « Mémento III », 3 août 1966.

<sup>6</sup> *Id.*

Cet impossible échange constaté au cours des Rencontres de 1966 le pousse à envisager l'échelle nationale pour son action :

Il faudra bien lancer un jour l'idée des États généraux de la Culture. J'y pense depuis longtemps. [...] Les Colloques, depuis trois ans que nous les organisons, auront plus que confirmé cette nécessité. Il me semble en effet que plus on diffère l'organisation et l'existence des États généraux, plus on rendra tragique, révolutionnaire et brouillonne leur naissance. Il ne nous faut plus considérer la Culture comme le fruit d'une société. Elle est la racine, la semence et l'humus de cette société nouvelle qui se cherche. N'attendons pas qu'un jour elle brise tout dans le désordre. Dans un désordre cruel, hanté par un esprit iconoclaste, détruisant sans le savoir les images, les représentations voire les chefs-d'œuvre du passé. Nous détruirons alors en quelques semaines ou mois de révolution sous contrôle ce qui, par la constitution de ces États et des ces Registres et Catalogues, aurait pu être protégé là, valablement détruit ici, créé déjà<sup>1</sup>.

La conception vilarienne de l'action politique repose sur le dialogue et l'instauration de règles pragmatiques afin de préserver un héritage commun et de fixer par une loi la liberté et le soutien de la création. La responsabilité de l'État est essentielle dans la mesure où son interventionnisme permet de préserver l'intérêt collectif et l'égal accès des citoyens aux œuvres. La volonté de faire d'Avignon une agora réfléchissant à la question anthropologique et politique de la place du théâtre dans la société influence plusieurs participants, dont Jack Ralite, invité en 1966 comme maire adjoint à la culture d'Aubervilliers, où Gabriel Garran crée le Théâtre de la Commune<sup>2</sup>. Vingt ans plus tard, alors député et rapporteur du budget du cinéma à l'Assemblée, il lancera les États généraux de la Culture au Théâtre de l'Est Parisien.

La politique et ses échanges se produisent aussi lors de repas, avec le maire SFIO de Toulouse<sup>3</sup> ou Michel Rocard<sup>4</sup>, par exemple. Vilar observe et décrit le comportement de son interlocuteur avant de s'interroger sur la réussite ou non de son intervention :

Lui ai-je été en définitive de quelque secours en ce qui concerne les choses de la Culture ? J'espère du moins l'avoir, ici et là, un peu amusé. Ils disposaient d'un vocabulaire, j'en disposais d'un autre. Très agréable soirée au demeurant. Mais [Michel] Rocard a-t-il bien admis que « tout » – j'ai insisté à plusieurs reprises – était à refaire<sup>5</sup> ?

On le suit alors d'entretiens en colloques, de dîners en échanges téléphoniques : il y est sans cesse question de traduire dans la langue de l'autre ses propres revendications pour les faire adopter. On l'observe enfin, dans une longue entrée, décrypter les sous-entendus et s'amuser à dénoncer à travers un psittacisme déformant la vacuité des discours politiques à l'occasion de la succession de Pierre Moinot, après Gaëtan Picon, à la tête de la direction générale des Arts

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, 15 septembre 1966.

<sup>2</sup> Jack Ralite, « Trente ans après » dans Philippe Poirrier (dir.), *La Naissance des politiques culturelles et les Rencontres d'Avignon*, Paris, Comité d'Histoire du ministère de la Culture, 1997, p. 515-524.

<sup>3</sup> « Mémento III », 10 octobre 1966.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 25 mai 1969.

<sup>5</sup> *Id.*

et des Lettres<sup>1</sup>. La rédaction s'étend sur deux jours<sup>2</sup> et mêle les considérations politiques, personnelles, littéraires, historiques et théâtrales dans un style absurde et acerbe, peu familier au diariste.

Le vocabulaire et la pensée du « Mémento III » témoignent donc d'une politisation qui prend la forme d'un passage à l'acte militant, de l'expérimentation d'une nouvelle forme théâtrale, de la réforme profonde du festival et de la perméabilité de l'écriture de soi aux bouleversements de son époque. Cependant, toutes les actions de Vilar ne s'y réfléchissent pas et les événements de 1968 en sont absents. Le journal est le brouillon, ou le point de départ, de l'action – qu'elle soit réformatrice, artistique ou politique. Chez l'homme de théâtre, l'écriture diaristique est affaire de commencements, de traces d'une pensée qui se forme et de virtualités, en ce qu'elle enregistre aussi les projets inachevés et abandonnés. Parmi eux se trouve l'entreprise autobiographique, centrée sur son expérience professionnelle, commencée en même temps que le « Mémento III » qui en accompagne la rédaction.

#### *4) Le journal comme seuil de l'autobiographie*

Acte de décès des Comités pour une candidature unique de la gauche. À la vérité, cette chère gauche était morte depuis fort longtemps. [...] A-t-elle jamais existé ? Peut-être. Il y a trente ans. Mais depuis ? Ah, ce goût que j'ai des vieilles choses. L'Histoire qui a été faite m'intéresserait-elle plus que l'Histoire qui se fait<sup>3</sup> ?

Les élections de 1969 voient la victoire de la droite et la dispersion de la gauche qui ne parvient pas à proposer de candidat commun. Le pessimisme de Vilar affleure et le pousse, déçu par le présent, abîmé par le passé proche<sup>4</sup>, à regarder plus loin l'histoire de la société et de sa vie. Au-delà de la nostalgie pour une forme de gauche, héritière du Front Populaire et de la Libération, cette entrée manifeste l'accentuation d'une tendance au regard rétrospectif et introspectif dans le « Mémento III ». La gauche n'est pas la seule à y mourir : le journal égrène les décès autour de l'homme de théâtre. Les notations, laconiques, ne servent pas d'exutoire.

---

<sup>1</sup> *Le Monde*, 22 septembre 1966. Article en partie transcrit et commenté par Jean Vilar dans « Mémento III », 24 septembre 1966.

<sup>2</sup> *Id.* « Le détour fait – et il a été de longue durée puisqu'il est aujourd'hui le 26 septembre et lundi – venons-en, et sans gambade cette fois, au budget 1967 des Affaires Culturelles. »

<sup>3</sup> « Mémento III », 13 mai 1969.

<sup>4</sup> Le festival de 1968 fut la caisse de résonance du passage de la gauche réformatrice à la gauche révolutionnaire, parallèlement à l'affirmation d'une nouvelle idée de la culture, moins fondée sur la diffusion de chefs-d'œuvre que sur la création. Vilar fut victime d'un infarctus en septembre.

Elles inscrivent simplement la date de décès dans le fil des jours ou rappellent celle des fantômes de Vilar : « Mort de Françoise Spira<sup>1</sup> » « Mort de mon père, à midi<sup>2</sup> », « Copeau mort le 20 octobre 1949. Dullin mort le 11 décembre 1949. Jouvot mort le 15-16 août 1951<sup>3</sup> », « par cette rue dite du Génie, on allait voir l'ami Mouliérac avec Athos, mort à la guerre en juin 1940<sup>4</sup> », « mort de ma mère : 20 février 1966<sup>5</sup> », « mort de Breton, jeudi ou vendredi dernier<sup>6</sup> », « Mlle Mars meurt à 68 ans, Mlle George à 80, Marie Dorval à 51 ans<sup>7</sup> », « mort de la mère d'Andrée. Andrée l'apprend à 22h50 par téléphone de la bouche de son père<sup>8</sup> ». Il intègre également des « notes (en vrac) sur les familles Vilar et Biron<sup>9</sup> », avec sa généalogie et les disparus de sa famille, dont sa petite sœur, morte à six mois, et son frère cadet, à dix-neuf ans. Le récit d'un court séjour passé à Ramatuelle dans la famille de Gérard Philippe et au cimetière se conclut par une brève introspection :

La fuite du temps. La fuite du temps. Et ponctuée un jour par cette mort. Je suis devant le temps qui a passé comme un badaud. Sans voix. Un peu comme médusé. Et ma réflexion ne fait que répéter des évidences. Je ne vois rien à dire d'un peu censé et qui soit hors du lieu commun et cependant le temps passé est en moi comme un poids (!) d'émotions, une ruche en ordre, pas encore abandonnée, mais silencieuse.

L'image de la ruche endormie évoque peut-être la fin d'un travail intense et la solitude après la vie de la troupe – la ruche bourdonnante étant l'emblème de la Comédie-Française ou le terme choisi pour décrire l'activité incessante du TNP<sup>10</sup>. Le sentiment de sursis qui s'installe s'accompagne d'une attention accrue au monde extérieur. Nous avons montré que la notation météorologique était liée aux contraintes du plein-air ; elle est aussi le fait de l'ouverture du « Mémento III » à ce qui entoure le diariste, sans lien direct avec son activité artistique ou politique. Alors qu'il se retire plus fréquemment dans sa maison à Sète, contraint au repos par une santé fragile, il contemple la mer et la nature qui l'entourent depuis celle-ci :

Levé, comme chaque matin, à six heures. Beau temps depuis mon arrivée ici. La clarté du jour aujourd'hui, douce et comme ouatée, est une caresse pour l'œil. La mer, sur laquelle le soleil va réfléchir sa lumière, est, sortie de la nuit, couleur lavande. Et le silence<sup>11</sup>.

---

<sup>1</sup> « Mémento III », 4 février 1965.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 5 mars 1965.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 21 mars 1965.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 7 août 1965.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 29 août 1966.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 30 septembre 1966.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 7 août 1965.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 11 décembre 1968.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 6 septembre 1965.

<sup>10</sup> Jean Vilar, *Chronique Romanesque*, Paris, Grasset, 1971, p. 29 : « Cette présence sonore des fins d'après-midi rassurait Côme. Il aimait entendre ce charivari sourd et jusqu'à ces meuglements de téléphone, [...] l'écho du bon tumulte, de la musique de la ruche. »

<sup>11</sup> « Mémento III », 23 août 1966.

Certaines entrées glissent vers le registre poétique ou lyrique, s'éloignant de la simple consignation et conservant la mer comme horizon :

La lune, presque pleine, éclaire cependant la mer. Tableau familial de la clarté lunaire sur la mer calme, piquée çà et là, en ses ombres, des lumières des barques de pêche. À l'aube, ce matin, leur brouillard épais cachait le phare. Sa lumière mouvante ou plutôt la lentille tournante avait l'aspect d'un grand oiseau lumineux et dansant, et comme s'efforçant de se délivrer d'un ventre jaune et monstrueux<sup>1</sup>.

D'autres, au contraire, expérimentent un style plus proche des listes de Perec ou de l'écriture automatique, l'accumulation palliant l'immobilité physique :

Plaisir des jours éclairés et d'un automne, ensoleillé, à la fois doux et éclatant. Obligations médicales. Repos, repos et repos. Ulcère, sténose disparue et lectures. Mer, soleil et *ulcus*. Je t'emmerde. Je me soigne. De Retz, *ulcus*, l'ATAC, la mer, le ciel, la transformation des moyens, les arbres comme Toto, maladifs, et que deux à trois fois par jour j'arrose longuement (on se soigne, eux et moi, l'un et l'autre), le soleil rouge puis orangé de l'aube, M. de Retz, Madame de Guéméné, le « à la réserve de ce dernier point », le « cette haine de Monsieur le Cardinal de Richelieu avait passé presque au point de... », le « il en est des ecclésiastiques comme des femmes qui ne peuvent jamais conserver dignité dans la galanterie que par le mérite de leurs amants », le ciel, la lune embuée de onze heures du soir et cette vue, qui guérit mon *ulcus*, cette vue de mon premier étage de la bâtisse, cette vue sur la flotte<sup>2</sup> [...].

L'entrée se poursuit, tel un flux de conscience. L'attrait de Vilar pour la mer s'observe quels que soient le registre de l'entrée ou l'humeur du diariste. C'est également par sa description<sup>3</sup> que s'ouvre le roman autobiographique *Chronique Romanesque*, qu'il entreprend dès 1964 et travaille encore à la veille de sa mort. Son introduction mélange la contemplation de la nature au champ lexical du théâtre à travers une métaphore filée qui transforme la mer en plateau sous les yeux de Côme, le protagoniste. Il en observe les couleurs et les lumières, en écoute les sons et médite sur son mouvement perpétuel avant de prendre le train pour Paris<sup>4</sup> et de déclencher le début de la narration. Côme est le prénom du grand-père de Vilar, le nom de la boutique tenue par ses parents (Côme Vilar) et le troisième prénom de Jean, Louis, Côme Vilar. La mer contemplée, comme parenthèse réflexive avant la précipitation de la vie, rappelle « Les premiers pas<sup>5</sup> », un autre texte de Vilar rédigé en 1960 et corrigé en 1964. Il y explique ses débuts au TNP et le besoin irrépressible de retrouver la mer, à peine nommé directeur : « Je ne suis pas toujours un esprit sérieux et j'ai bien noté que dans la vie professionnelle, particulièrement, il faut éprouver l'urgente nécessité d'aller à la plage quand la chance désire

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, 29 août 1966. Terrisol est une plage de Sète.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 24 septembre 1966. « Ulcus » désigne l'ulcère de Vilar.

<sup>3</sup> Jean Vilar, « Introduction », *Chronique Romanesque*, *op. cit.*, p. 9-12.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>5</sup> Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, *op. cit.*, p. 220-232.

très violemment se marier avec vous<sup>1</sup>. » Plusieurs thèmes circulent ainsi dans les écritures gémellaires que constituent, à partir de 1964, le « Mémento III », le roman et la reprise du *Mémento*. Une même considération pour le passé dicte par ailleurs les gestes d'un Vilar qui se penche sur ses écrits, rassemble et organise ses archives pour les mettre en récit et se tourne vers la forme du théâtre documentaire.

Le journal accompagne la phase prérédactionnelle<sup>2</sup> du roman *Chronique romanesque* : on y observe des ébauches de phrases, d'idées et des notes exploratoires. Vilar y inscrit des fulgurances dont la date permet de suivre l'évolution d'un projet de plusieurs années. La première mention apparaît en avril 1965 : « Dans *Chronique Romanesque* : le “à quoi bon ?” : cinq ans après, Côme, raccroché dans la rue, apprend que cette personne, encore jeune, a vu le *Cid* jadis. Il la fait causer<sup>3</sup> ». Il indique ensuite vouloir « réunir le matériau pour *Chronique romanesque* (tout) ». Ce geste autobiographique – rassembler les documents du passé pour les mettre en récit ou, du moins, leur donner un sens – coïncide avec le moment où il entreprend de récupérer les archives du TNP sous sa direction et d'en commencer l'inventaire pour les transmettre aux Archives nationales<sup>4</sup>. On l'observe envisager des pistes qui n'aboutissent pas : « dans *Chronique Romanesque*, peut-être un court chapitre “Chimène et Rodrigue”<sup>5</sup> » ou « *Chronique Romanesque* : peut-être un chapitre “Portrait de l'Avignonnais”, sans liaison avec tout le reste de l'ouvrage. Portrait de Jeanne Struby<sup>6</sup> » (qui tient l'Auberge de France, où les membres de la troupe viennent se restaurer pendant le festival depuis sa première édition). La mise en scène de soi face à ses archives, observée dans le *Mémento*, se trouve également dans le « Mémento III » et dévoile les coulisses de la rédaction du roman autobiographique : « En paginant certains dossiers TNP qui me sont utiles, ceci en vue de *Chronique Romanesque*, je lis cette lettre de la Maison Louis Helbronner-Sogea (21 août 1961)<sup>7</sup> [...] ». Vilar y découvre un échange lié à la gestion du TNP, entre le ministère et son administrateur, dont il n'avait pas eu connaissance. Le journal réécrit, le « Mémento III » comme le roman expose et explorent la gamme des sentiments d'un homme face à ses archives, de l'étonnement à la nostalgie, de l'incompréhension à la tendresse ou au mépris. Leur titre, « memento » ou « chronique », affirme d'emblée leur dimension mnémonique et mémorielle. Si le journal enregistre les

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>2</sup> Françoise Simonet-Tenant, « Le journal personnel comme pièce du dossier génétique », *Genesis*, n° 32, Paris, PUPS/SIGALES, 2011, p. 13-27.

<sup>3</sup> « Mémento III », 13 avril 1965.

<sup>4</sup> Lettre n° 269, 17 février 1966.

<sup>5</sup> « Mémento III », 1<sup>er</sup> octobre 1965.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 13 août 1966.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 30 septembre 1966.

impasses et les projets d'écriture, ceux-ci ne concernent pas le titre, qui ne varie pas au fil des ans.

Il évoque explicitement celui des *Chroniques romanesques*<sup>1</sup> que Giono publie en 1962. Vilar a-t-il lu la préface dans laquelle l'écrivain affirme : « on n'est pas le témoin de son temps, on n'est que le témoin de soi-même<sup>2</sup> » ? Ou bien que « le thème même de la chronique [lui] permet d'user de toutes les formes du récit et même d'en inventer de nouvelles<sup>3</sup> » ? Nous ne pouvons l'affirmer, mais nous connaissons l'admiration que porte l'homme de théâtre à l'écrivain, auquel il transmet son premier manuscrit d'*Antigone*<sup>4</sup> et qu'il supplia<sup>5</sup> d'écrire pour le TNP.

La chronique renvoie à un type de récit situé dans le temps et pris en charge par un sujet conscient de l'importance historique de ce qu'il vit ou observe. On ne trouve pourtant aucun ancrage temporel précis dans le roman de Vilar. Ainsi, même lorsqu'il intègre une lettre à la narration, Vilar en efface la date : « De la chemise rouge, il tire le feuillet dactylographié et le relit. 10 octobre 195. Ministère d'État, Affaires culturelles<sup>6</sup>. » Le corps du texte et la signature sont ensuite reproduits en respectant la forme épistolaire. Il y est demandé que le directeur accorde deux places supplémentaires dans son théâtre national au Président de la République et des places exonérées à ses invités. La lettre en question n'a pas été retrouvée dans les archives de Vilar mais elle rappelle celle de Georges Pompidou<sup>7</sup>. Alors que la garantie d'authenticité et de vérité dans le *Mémento* repose sur le genre dont il relève – le journal de bord –, la datation précise, la copie de documents et la description factuelle de leur contexte, Vilar engage dans le même temps une autre forme d'écriture rétrospective fondée sur l'allusion ou la clef plus que la transparence.

Les cinq chapitres qui composent sa *Chronique romanesque* (« la nebbia », « deux lettres et un ballet », « l'interrogatoire », « une visite » et « un épisode russe ») déroulent l'histoire d'un directeur de théâtre populaire, Côme, et de son administrateur, Gaëtan Hixe. Prononcé, son nom évoque l'anonymat, l'inconnue du calcul ou la variable d'ajustement. La trajectoire de ces personnages dichotomiques les oppose : le premier, solitaire et préoccupé, se maintient dans ses responsabilités sans compromission, malgré de nombreuses remises en question, quand le second, plus instinctif et impulsif, s'exile en Russie pour vivre une histoire d'amour malheureuse avant de réapparaître dix ans plus tard, à la fin du roman, comme employé de

---

<sup>1</sup> Jean Giono, *Chroniques romanesques*, Paris, Gallimard, « NRF », 1962.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>4</sup> Lettre n° 2, 4 juillet 1940.

<sup>5</sup> Lettre n° 136, non datée, et lettre n° 154, 20 décembre 1954.

<sup>6</sup> Jean Vilar, *Chronique romanesque*, *op. cit.*, p. 84. Nous soulignons.

<sup>7</sup> Lettre n° 176, 20 février 1956.

vestiaire à Léninegrad. La structure narrative du roman reprend et incarne le phénomène dissociatif observé dans le « Mémento », lorsque Vilar s'adresse à lui-même<sup>1</sup> ou parle de lui en employant le surnom « Toto<sup>2</sup> ». La narration, instable, glisse fréquemment de la première à la deuxième ou la troisième personne, mais le discours direct domine.

Il prend parfois la forme d'un échange théâtral, comme celui de Côme et Gontran, un comédien de la troupe, double littéraire de Gérard Philipe. Tous deux sont à Mexico (où le personnage tourne un film et l'acteur joua dans *Les Orgueilleux* en 1953) :

CÔME. – Non, ne souris pas, c'est vrai, j'ai humé l'odeur de la terre en lisant pour la première fois *Le Prince de Hombourg*. Et j'ai entendu le bruit proche de la mer à la première lecture de *La Danse de mort*.

GONTRAN. – Tu te flattes. [...]

CÔME. – Gontran, es-tu communiste ?

GONTRAN. – Il me semble que cela me regarde. [...]

CÔME. – Je suis contraint de constituer un dossier. Pour ma défense. Disons que le contrôleur financier, l'administration des Beaux-Arts et le cabinet du ministre mettent en doute l'honnêteté de ma gestion. [...] Je suis menacé d'une réduction de crédits. [...]

GONTRAN. – Responsable de la maison et de ses activités, tu dois d'abord combler le déficit. J'enverrai demain un mot à mon agent. Maintenant, si tu le veux bien, oublions ton ministre, Paris, Mexico, McCarthy. Et parlons de *Hombourg*. Jusqu'à quand es-tu décidé à me le faire jouer<sup>3</sup> ?

Le directeur se livre également à de nombreuses tirades. Le dispositif double du personnage bavard incarné par Côme et de son acolyte distrait, Gaëtan Hixe, permet à la narration de laisser le flot de paroles et le flux de pensées se déployer en créant un lien – plutôt artificiel – entre ses différents thèmes abordés : le prix des places, les publics touchés, les inégalités de traitement entre théâtres nationaux, les attaques subies en pleine guerre froide, la réforme nécessaire de l'Opéra, le répertoire d'un théâtre populaire et les tournées. Le roman reflète les multiples pratiques d'écritures de Vilar sans parvenir à leur donner de cohérence autre que celle du récit, qui expose dans le même geste son intention et son échec : livrer une image homogène de soi.

« Le discontinu signifie autant que le continu. Comme la mémoire, la réflexion n'est-elle pas un miroir brisé, aux morceaux à jamais épars ? Tâchons de la surprendre et, faisant mine de l'abandonner à elle-même, d'en extraire les plus vifs éclats, de les amener au jour. Et ne tentons pas, artistiquement, de les assembler à tout prix. » Il écrirait un jour une chronique de sa vie rédigée selon ce modeste principe. Car telle lui paraissait être et avoir été l'existence, tel le fidèle memento de ses jours, l'honnête témoignage de sa mémoire : un amoncellement de choses brisées, pacotilles miroitantes ou éteintes, désassemblées et que nul ciment ou fil d'or ne relie. « Hé quoi, si j'en juge d'après mon métier, alors même que je joue un rôle, suis-je donc une sensibilité

---

<sup>1</sup> Nous avons montré que Vilar s'exhorte ou s'adresse parfois à lui-même à la deuxième personne. Voir par exemple : « Mémento I », 8 juin 1954 (Il faut prendre, Vilar, les choses comme elles sont) ou « Mémento II », 5 octobre 1954 (« Que vas-tu faire, Vilar, le soir à minuit trente, dans cette chambre d'hôtel de Varsovie ? »).

<sup>2</sup> « Mémento III », 30 juin 1965 : « Ce ne sont pas avec des spectacles où Toto/JV joue le premier rôle que le chiffre de 1961 dépasse la jauge officielle » ou bien, le 21 octobre 1965 : « Les Affaires étrangères, c'est-à-dire le gouvernement, ne voulant pas trop se compromettre avec les Chinois, ne souhaitent pas envoyer une troupe officielle. D'où, l'offre à Toto. »

<sup>3</sup> Jean Vilar, *Chronique Romanesque*, op. cit., p. 156-162.

permanente, continue, constante ? Triste menteur ou sot qui le prétend. Je tente de relier les morceaux, d'unir les instants. Je ne les assemble jamais. »<sup>1</sup>

Ces morceaux, ce sont les documents, les souvenirs et les archives personnelles auxquels la fiction doit donner une forme. Le *Mémento* replace chaque événement dans un contexte explicite et une chronologie précise tandis que le roman l'en extrait pour en explorer la dimension existentielle. Par exemple, dans le « Mémento I », le directeur fatigué dresse la liste de ses déplacements qu'il ponctue d'une question pratique : « Je pars tout à l'heure pour Dijon [...]. Mardi dernier, le dernier jour de relâche, j'étais à Rouen. Dans huit jours, je serai pour même pas douze heures à Marseille. Ai-je vraiment une vie personnelle<sup>2</sup> ? » Dans le *Mémento*, les contraintes ne sont plus celles, organisationnelles, d'un chef de troupe mais liées aux personnages multiples qu'incarne un comédien contraint à l'alternance : « Je joue tous les soirs. Soit le rôle de Don Juan, soit le cardinal Cibo dans *Lorenzaccio*, soit le rôle de Richard II. Ai-je vraiment une vie personnelle<sup>3</sup> ? » Plus artistique que prosaïque, la méditation touche ici à la pratique du jeu tandis qu'elle glisse, dans le roman, vers une considération métaphysique. Côme s'interroge sur le statut des comédiens et leur capacité à transmettre leur expérience. Il hésite entre « l'instrument<sup>4</sup> » ou « l'outil<sup>5</sup> » pour se définir :

Oui, un outil. Au mieux, un petit mécanisme mis à la disposition des autres, offert à leur invention, malléable. Au gré de leurs recherches. « Mais en quoi, au cœur du métier, *ai-je une vie personnelle* ? En ai-je seulement le goût ? Je bute tout à coup contre ce moi, c'est-à-dire contre l'outil que je suis devenu. Je connais bien cette infortune<sup>6</sup>. »

L'adverbe « vraiment » disparu, en passant du « Mémento » au roman, ce n'est plus la densité de la vie personnelle mais la possibilité même de son existence qui est remise en question. La circulation de cette question sans réponse au fil des années et parmi les ouvrages témoigne d'une obsession ou d'une angoisse que l'écriture ne parvient pas à conjurer.

Certaines répliques hantent la mémoire de Vilar et accompagnent son existence pour des raisons énigmatiques. Parmi elles, celle du *Prince de Hombourg* revient fréquemment sous sa plume. Est-ce lié à un souvenir ou à son rythme, ses sonorités et son image ? C'est une énigme pour Vilar lui-même, qui la cite dans son journal de bord – « “Le cœur, Nathalie, le cœur”, je ne sais pourquoi ce mot banal de Kleist me revient si souvent en mémoire<sup>7</sup> » – et la reprend

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>2</sup> « Mémento I », 22 décembre 1953.

<sup>3</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>4</sup> Jean Vilar, *Chronique romanesque*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> *Id.* Nous soulignons.

<sup>7</sup> « Mémento I », 18 février 1953. Voir la sous-partie « Faire mémoire de tout : l'espace métagénéologique du journal », chapitre IV.

dans le *Mémento* – « “Le cœur, Nathalie, le cœur.” Cette petite phrase de Kleist revient alors à ma mémoire<sup>1</sup> ». La réplique apparaît deux fois dans *Chronique romanesque* : « Il s’adosse au mur. “Le cœur, Nathalie, le cœur.” Bon, vais-je mourir ? » et « Le monde était plein de rêveurs et de somnambules serrant dans leurs bras leur fiancée indomptable et frêle : “Le cœur, Nathalie, le cœur.” ». La répétition tient au caractère inachevé du roman, à moins qu’elle ne souligne l’obsession provoquée par certaines phrases au cours d’une vie d’artiste.

Les archives institutionnelles ne constituent donc pas les seules pièces du dossier génétique du roman : le journal manuscrit et la correspondance nourrissent une écriture qui les convertit en matière endogénétique. Parfois, le processus a lieu de façon éloignée dans le temps : l’argument du ballet *Bacchus*, entrepris en 1938, fait ainsi partie du dossier « Documents à utiliser<sup>2</sup> », élaboré par Vilar et se trouve reproduit au centre du roman<sup>3</sup>, après une réflexion sur l’état de l’Opéra en France, écho cette fois-ci immédiat au rapport rédigé pour la réforme du théâtre lyrique. Une réflexion sur l’article 23 de son contrat avec l’État comme responsable du TNP apparaît dans le « Mémento III » et dans *Chronique romanesque*, presque reprise à la lettre. La première citation est extraite du journal, la seconde du roman :

« La présente concession prend fin [...] si par des actes personnels le Directeur a cessé de mériter la confiance de l’administration supérieure. » Comme nous disait De Segogne : « Eh bien, c’est la lettre de cachet<sup>4</sup>. »

Le cinquième alinéa de l’article 23 du contrat de Côme avec l’État : « La présente concession prend fin si par des actes personnels le Directeur a cessé de mériter la confiance de l’administration supérieure. » Ta lettre de cachet, ô République<sup>5</sup>.

Les pensées et les expressions circulent parmi les journaux, la correspondance et le roman. Il importe moins d’en faire la liste que d’en comprendre le mécanisme et l’intention : pourquoi raconter plusieurs fois, de différentes manières, les mêmes années ? Le ressassement protéiforme de cette période témoigne d’une dimension initiatique et énigmatique : plus l’écriture rétrospective tente de la raconter, plus elle lui échappe. Force centrifuge de sa pensée, les premières années du TNP, plus que Jeune France ou les débuts du festival d’Avignon, font converger vers elles les textes, les interrogations et les analyses rétrospectives. L’intention autobiographique de « relier les morceaux<sup>6</sup> » d’un moi dispersé dans ses rôles ou ses fonctions et « d’unir les instants<sup>7</sup> » d’une vie théâtrale se heurte à son échec : l’écriture laisse alors

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, *Mémento*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>2</sup> Fonds Jean Vilar, *loc. cit.*, cotes 4-JV-203,12 à 4-JV-203,17.

<sup>3</sup> Jean Vilar, *Chronique romanesque*, *op. cit.*, p. 114-122.

<sup>4</sup> « Mémento III », 28 février 1966.

<sup>5</sup> Jean Vilar, *Chronique romanesque*, *op. cit.*, p. 84.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>7</sup> *Id.*

subsister telles quelles, dans le journal et la narration composite du roman, les différentes facettes d'un moi clivé. Le pessimisme et la tentation d'abandonner<sup>1</sup> qui affleurent dans le journal s'incarnent dans le personnage de Gaëtan Hixe ; le sentiment de responsabilité et l'éthique de « la ligne droite<sup>2</sup> », dans la trajectoire de Côme. L'élucidation de son parcours aboutit à la dichotomie de personnages irréconciliables, à l'écriture d'un moi crypté par la dimension romanesque et au ressassement. Le mouvement de retour incessant aux carnets « Memento » pour s'en inspirer ou les transformer témoigne d'une obsession et consacre leur contenu en moment originel.

Les journaux de Vilar, irrégulièrement tenus pendant près de vingt ans, évoluent avec ses fonctions. Outil de travail, consignation des tâches et des événements liés à la direction, anticipation des saisons théâtrales, le « Memento » glisse peu à peu vers la relecture et la réécriture du passé. D'abord centré sur le travail, il s'ouvre au monde extérieur et l'écriture se politise au fil de l'expérience. La part introspective, bien qu'oblique et minime, s'affirme dans le troisième carnet et se déploie dans le *Memento* et *Chronique romanesque*. Cette écriture stratifiée, entre regard prospectif et rétrospectif, fulgurances et auto-corrrections, transforme le journal en un palimpseste qui enregistre les différentes strates temporelles de l'écriture et de la réécriture de soi, si bien qu'il est difficile de savoir quel Vilar parle dans le *Memento* : le directeur ou l'écrivain qui compose aussi son autobiographie romanesque ?

L'étude génétique du journal publié permet d'observer et de contextualiser les rectifications qu'un artiste veut apporter à une image de lui-même dont il se sent éloigné :

Il faut à tout prix conserver dans une compagnie ceux qui ont du cœur. Ceux qui savent de quel prix est à certaines heures la tendresse. Ou l'affection. Ou le sens d'un regard furtif. Ce sont là des sentiments nécessaires à la pratique, je dis bien : la pratique de ce métier. Il n'est pas une femme ou un homme de ma troupe qui ne m'ait inspiré un sentiment d'affection. Mais l'ai-je jamais exprimé ? Je crains que la plupart n'aient jamais connu de moi qu'un visage aigre, un individu sur ses gardes, un regard distrait, un homme pressé. Et pourtant<sup>3</sup> !

Le *Memento* est ainsi davantage situé politiquement (avec l'emploi d'un vocabulaire plus matérialiste), artistiquement (à travers la présence accrue des rôles incarnés) et théoriquement (par ses références à Antoine et Stanislavski contre Brecht). Il expose le regard d'un comédien chef de troupe sur lui-même et développe une anthropologie de l'incarnation, aussi bien

---

<sup>1</sup> « Memento I », 8 juin 1964 : « Souvent, le goût anarchique, violent, de laisser tout tomber. »

<sup>2</sup> Vilar ou *La Ligne droite*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>3</sup> Jean Vilar, *Memento*, *op. cit.*, p. 45.

théâtrale que sociale, par l'exploration des rapports entre la fonction de directeur et les figures d'autorité interprétées, exemplaires ou au bord de la folie, clémentes ou tyranniques, entre le corps souffrant du comédien et son rôle<sup>1</sup>, entre son jeu et le lieu où il advient.

Le *Mémento* et *Chronique romanesque* ont été publiés après sa mort, mais sa disparition précoce est-elle la seule raison de l'absence de publication de son vivant ? Peut-être y a-t-il, là aussi, une posture éthique : le renoncement au prestige qu'il condamne dans le journal, les lettres et le roman, ou bien celle du praticien, happé par le travail collectif.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 139 (« Il va falloir [...] transiger avec l'épuisement, combler les vides de la mémoire malade, jouer Macbeth. Je n'éprouve aucune difficulté par contre à jouer l'Électeur du *Prince de Hombourg* que j'interprète depuis trois ans. aucune difficulté ou crainte, d'autre part, à interpréter dans *Cinna* les longues répliques et les monologues d'Auguste, appris et joués pour la première fois il y a sept semaines à peine »).

# Épilogue

Alors qu'il vient de terminer la lecture de *La Fille aux yeux d'or*, Jean Vilar songe à Henri de Marsay. Le personnage balzacien lui rappelle un de ses grands rôles :

Finally, je préfère le de Marsay d'*Autre Étude de femme*. Ou celui qui passe dans tel ou tel autre roman, s'expose un temps et disparaît. Balzac avait là son Don Juan. Comme Molière, il ne le peint jamais mieux que lorsqu'il l'esquisse. Le vrai Don Juan échappe. Dans Molière aussi, les silences de ce Don Juan révèlent souvent plus que ne le font ailleurs les paroles. Puis, tout à coup, la très précise et abondante explication. Pour mieux revenir au silence. Et à l'action<sup>1</sup>.

Nous pourrions à notre tour affirmer que l'homme de théâtre ne se définit jamais aussi bien que lorsqu'il esquisse le portrait d'un autre<sup>2</sup>, tant l'oscillation entre silence significatif, parole précise et reprise de l'action est pertinente pour le caractériser. Écrire, penser, agir et créer se mêlent sans cesse et relèvent de la même intention : comprendre la société dans laquelle il s'engage pour transformer ce qui concerne la chose théâtrale. Sa retenue de directeur, la sobriété de son style scénique, la rigueur de ses principes et la revendication de la dimension artisanale et populaire de son art font parfois oublier que sa pratique du théâtre se fonde sur l'intuitif, l'expérimentation et la capacité à se contredire pour se renouveler. Il n'est ni théoricien, ni doctrinaire. C'est un enfant de la République, comme le théâtre qu'on lui a confié<sup>3</sup> – tous deux s'étant formés avant la Seconde Guerre mondiale, marqués par l'héritage et les idées du Front populaire. Ses écrits personnels attestent une continuité entre l'histoire d'une œuvre et celle d'une personnalité, tiraillées entre désir de singularité et d'appartenance. La volonté de rénovation esthétique et politique du théâtre, la mise en place de nouveaux dispositifs pour rassembler et unir les classes sociales, l'attention portée au public et à la qualité de la représentation apparaissent dans sa démarche aussi bien que dans ses lettres et ses journaux.

Ce double mouvement de rupture avec les usages de la sortie au spectacle<sup>4</sup> et de dialogue avec l'histoire du théâtre populaire en France, moins unitaire que la dépeint une certaine vision historiographique<sup>5</sup>, les textes publiés de Vilar le montrent pour qui s'y penche attentivement.

---

<sup>1</sup> « Mémento III », 19 septembre 1965.

<sup>2</sup> Qu'il s'agisse d'un personnage comme Don Juan ou d'un autre homme de théâtre, comme Constantin Stanislavski. Voir la description étudiée au chapitre IV.

<sup>3</sup> Nous devons ce parallèle à Jeanyves Guérin dans « Jean Vilar face aux brechtiens », *Revue Française d'histoire des idées politiques*, n° 8, 1998, p. 372.

<sup>4</sup> Pascale Goetschel, Jean-Claude Yon (dir.), *Au théâtre ! La sortie au spectacle XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2014.

<sup>5</sup> Vision linéaire et unifiante remise en cause notamment dans Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Presses universitaires de Rennes, 2010.

Le titre du recueil publié de son vivant, *De la tradition théâtrale*<sup>1</sup>, porte déjà en lui la volonté de s'inscrire dans un sillage tout en l'interrogeant. L'ouverture du *Mémento*, qu'il rédige à la fin de sa vie, prolonge ce geste :

Ici et là on me dit fils de Copeau. Qu'ai-je à voir avec le premier directeur de la NRF ? Avec le croyant ? Avec son assurance ? Avec l'administrateur de la Comédie-Française ? J'étais jadis un élève, assez ignoré par lui, de Charles Dullin. Et je conserve pour l'homme de quarante-cinq à quarante-huit ans tel que je l'ai connu une affection vive, souvent agressive, qu'éprouve le fils à l'égard de celui qui lui donna le jour. Mais Copeau ? Ah, non<sup>2</sup>.

Prendre la plume ou la parole publiquement permet à Vilar de se positionner face aux assignations ou raccourcis historiques. Dans les *Registres*<sup>3</sup> de Copeau, on découvre l'homme par de rares confidences tandis que le *Mémento* révèle un artiste sans cesse en quête de sa propre vérité et de sa place dans la société et l'histoire. Si le premier apparaît spontanément comme un homme public, le second s'y présente comme souffrant de solitude face aux combats pour légitimer son théâtre tout en regrettant que la dimension collective de son métier ne l'arrache à ses rêveries, ses méditations et ses lectures. Les ouvrages publiés, recueils<sup>4</sup> et fictions<sup>5</sup>, suggèrent une contradiction de caractère que Bernard Dort avait appelé à étudier<sup>6</sup>, mais ils se limitent à la posture contrôlée de l'homme public qui prend la plume en tant que tel.

Les textes inédits présentés ici exposent et documentent un moi moins crypté : Vilar garde à l'esprit, même dans les écritures de soi<sup>7</sup>, ses responsabilités mais il se livre malgré tout plus spontanément – quitte à réécrire et transformer son journal pour une publication. Qu'ils soient intimes et de jeunesse ou de travail et de maturité, les journaux révèlent une éthique diaristique forte fondée sur les principes de discipline et d'authenticité, qui sont également ceux de la création théâtrale. Ils permettent de suivre l'arborescence d'une pensée du théâtre qui évolue avec l'expérience et les promesses, tenues ou non, qu'il fait avec lui-même. Ses lettres – familiales, amicales, de troupe ou de direction – montrent la manière dont il se présente aux autres et vit ses différentes fonctions sous leur regard.

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, *De la tradition théâtrale* [1955], Paris, L'Arche, 1999.

<sup>2</sup> Jean Vilar, *Mémento du 29 novembre 1952 au 1<sup>er</sup> septembre 1955*, textes réunis par Armand Delcampe, Paris, Gallimard, 1981, p. 9.

<sup>3</sup> Jacques Copeau, *Les Registres du Vieux Colombier*, édition de Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1984 et Jacques Copeau, *Registres VIII. Les dernières batailles (1929-1949)*, textes établis, annotés et présentés par Maria Inès Aliverti et Marco Consolini, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2019.

<sup>4</sup> Jean Vilar, *Le Théâtre, service public* [1975], Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1986 ; *Jean Vilar par lui-même*, textes réunis par Melly Puaux, Frédérique Debril et Paul Puaux, Avignon, Association Jean Vilar, 1991 ; Frédérique Debril, Jacques Téphany (dir.), *Notes de services. Lettres aux acteurs et autres textes*, Arles, Actes Sud, 2014.

<sup>5</sup> Jean Vilar, *Chronique romanesque*, Paris, Grasset, 1971 ; Jean Vilar, *Dans le plus beau pays du monde*, Paris, *L'Avant-scène théâtre*, mai 2012 ; Jean Vilar, *La Farce des jeunes filles à marier*, suivi de *Le Dormeur distrait* et *Il étouffe des perroquets*, *L'avant-scène théâtre*, n° 1342, mai 2013.

<sup>6</sup> Bernard Dort, « La contradiction de Jean Vilar », *Travail théâtral*, n° 5, oct.-déc. 1971, p. 89-118.

<sup>7</sup> Nous avons montré dans le chapitre IV comme les deux premiers cahiers « Mémento » portent la trace du devoir de réserve qu'il observe au TNP.

La parole qui s'y déploie n'est pas affiliée à un système : elle est, pour le dire avec Maurice Blanchot, « unique, solitaire, fragmentée, mais, à titre de fragment, déjà complète, entière en ce morcellement et d'un éclat qui ne renvoie à nulle chose éclatée<sup>1</sup> ». Correspondances et journaux relèvent de cette esthétique du fragment. Quant à *Chronique romanesque*, en dépit de son caractère inachevé, le dossier génétique du roman, composé de documents intimes (un journal de deuil) et institutionnels (rapports annuels, bilans chiffrés), laisse présager une forme narrative morcelée qu'il justifie dans le métadiscours<sup>2</sup>. Sa posture d'artisan et de praticien, cohérente avec l'itinéraire d'un homme du présent et de l'action, justifie l'absence de publication sans savoir s'il s'agit d'un échec ou d'un renoncement.

Ce qui définit Vilar, c'est le besoin sans cesse renouvelé d'écrire. Homme des débuts, réformateur inquiet, il entame de nombreux carnets dont plusieurs enregistrent des projets qui n'aboutissent pas. Sa pratique diaristique ne déroge pas à ce constat puisqu'elle repose, comme le théâtre, sur le discontinu et la répétition. Vilar, parfois réduit à l'image de père sévère du théâtre public, ou d'un moraliste faisant preuve d'un « souci janséniste de la rigueur<sup>3</sup> », retrouve à travers les écrits de soi épaisseur et complexité. « Méfiez-vous des clowns, ils sont graves chez eux<sup>4</sup> », affirme-t-il à ses collaborateurs qui lui proposent de rendre un manifeste plus attrayant : si ses prises de paroles publiques sont précises, intransigeantes et pudiques, les lettres et le journal laissent affleurer une fantaisie, une tendresse et une mélancolie douce et amère quand il y est question de vie de troupe et de création.

C'est précisément lorsqu'il ne cherche pas à faire une œuvre qu'il écrit le mieux : ses lettres aux comédiens sont remarquables de rigueur et d'affection. On y découvre une voix puissante et reconnaissable par la vision du monde et du théâtre qu'elle propose. Son ton mêle sagement le contrôle et le laisser-aller, la pudeur et l'admiration, la rigueur et la tendresse. La correspondance autorise cette tension que la scène exige, le comédien faisant preuve à la fois de maîtrise de soi et de liberté. Ancré dans l'instant et le concret quand il joue, Vilar invente aussi d'autant mieux qu'il ne cherche pas. Maria Casarès l'explique dans un souvenir qui remonte à la première de *Ce Fou de Platonov*, en 1957. À vingt-cinq mètres sous l'asphalte de la colline de Chaillot, sur un plateau que la lumière du jour n'atteint jamais, face à plus de 2600

---

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 229, cité par Philippe Lejeune, Catherine Viollet, *Genèses du "Je"*, Paris, CNRS Editions, 2000, p. 152.

<sup>2</sup> Voir l'analyse au chapitre IV de la citation « Le discontinu signifie autant que le continu » issue de Jean Vilar, *Chronique Romanesque*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>3</sup> Jeanyves Guérin, « Jean Vilar face aux brechtiens », *loc. cit.*

<sup>4</sup> Lettre n° 283, Jean Vilar à Michel et Sonia Debeauvais, non datée.

sièges vides, Vilar consent enfin à répéter avec elle une scène d'ivresse et de confidences entre leurs deux personnages :

La mise en scène reposait surtout sur les places précises et la circulation des verres que nous étions censés vider l'un après l'autre. Il savait mal son texte. Surcharge de travail ? Paresse ? Mémoire rétive face à un personnage qu'il ne tenait pas à incarner ? Ou bien... cette terrible pudeur qui saisit le comédien pendant les répétitions, quand, encore malhabile devant son rôle, il doit abandonner son manuscrit [...] ? Deux jours avant la première représentation à Bordeaux, nous n'avions pas encore mis au point notre long et délicat tête à tête. Prise d'angoisse, j'ai exigé une répétition. Dans des termes plutôt vifs. Tout de suite, il s'est incliné devant mes réclamations et doux comme l'agneau, appliqué, patient comme le bon élève injustement incriminé, il a longuement et minutieusement cherché sur notre table-échiquier les places et les moments précis pour y avancer nos pions : les verres. Mais voilà que le lendemain, lors de la première, avec une dextérité remarquable – et il en fallait – il casse un verre, le sien. Alors, il nous a fallu continuer, bien entendu, et noyer jusqu'au bout nos nostalgies et nos rêves dans la même coupe. Ce qui n'était pas mal d'ailleurs, il faut l'avouer... À la fin du spectacle, enfin détendu, tout sourires, il est venu me dire : « Tu vois ? Il suffit d'un verre cassé et tout travail en détail est inutile. Il nous faut inventer<sup>1</sup> ! »

Ce verre brisé, symbole d'un mélange de maladresse et de maîtrise, de mauvaise foi et d'affection, d'exigence stricte et de confiance absolue en ses partenaires, est aussi ce qui définit le mieux son écriture lorsqu'elle laisse se déployer dans les formes brèves d'une lettre ou d'une entrée de journal une sorte de grâce de l'improvisation, en autorisant le jeu avec l'autre ou soi-même, l'ancrage dans le présent et la combinaison d'une part de représentation et de spontanéité.

Il fallait ainsi transcrire le « Mémento » avec ses repentirs et ses ajouts – peu nombreux au demeurant. La correspondance aussi en compte peu, les ratures relevant d'une impolitesse épistolaire et les brouillons ayant été généralement détruits. Le retour aux « archives en sommeil<sup>2</sup> », selon l'expression de Marion Denizot, et la volonté de les rendre accessibles à de futures recherches nous ont permis dans le même temps de découvrir une pensée plus contradictoire et morcelée qu'elle ne paraît. À l'image de sa pratique et de sa pensée théâtrales, qui s'ancrent dans la recherche et le tâtonnement, l'écriture fragmentaire d'une lettre et d'une entrée constitue un terrain favorable à la genèse de soi pour Vilar : sa vocation d'écrivain s'est conçue et confirmée dans le journal intime avant d'être exposée au regard de l'autre dans la lettre ; sa vocation de comédien-chef de troupe et son écoute attentive du public – ses réactions comme ses origines sociales – se sont progressivement mises en place dans le journal intime<sup>3</sup> puis affirmées dans le journal de tournée<sup>4</sup>. À chaque étape de sa vie professionnelle, à chaque

---

<sup>1</sup> Maria Casarès, « L'orgueil de Jean Vilar » dans Jacques Téphany (dir.), *Les Cahiers de l'herne – Jean Vilar*, Paris, Éditions de l'Herne, 1995, p. 166.

<sup>2</sup> Marion Denizot (dir.), « L'histoire du théâtre au prisme de l'oubli », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 270, avril-juin 2016.

<sup>3</sup> Fonds Paul et Melly Puaux, Association Jean Vilar, Avignon, boîte « Journal intime de Jean Vilar » (en cours d'inventaire).

<sup>4</sup> Fonds Jean Vilar, Association Jean Vilar/BnF, Avignon, 4-JV-30,10.

commencement, la réflexion sur une nouvelle fonction s'est d'abord élaborée dans les écrits personnels et fragmentaires, du fait de leur plasticité et de leur capacité à englober les contradictions, les changements et les échecs.

Les manuscrits inédits documentent enfin un parcours guidé par un engagement moral sans faire de Vilar un héros exemplaire, à l'image des grands rôles qu'il incarne, plus humains parce qu'ambigus. Il y a chez lui un mélange d'intuition et d'anticipation, de tête baissée et de prise de hauteur : il refuse souvent avant d'accepter et de surenchérir<sup>1</sup>. Les manuscrits étudiés rendent compte d'une mosaïque des désirs, des intentions, des projets, des rêves et des réalisations. Ils accompagnent une vocation théâtrale accidentelle et progressive, mais entêtée et vécue jusqu'à la mort. Vilar n'est pas « entré en littérature », « entré en politique », ni « tombé dans le théâtre ». Le sentiment de mission populaire s'élabore au fur et à mesure de son avancée et ne cesse pas de se renforcer au fil du temps, comme dans ce rapport aux comédiens, qu'il somme de devenir militants : « Je vous invite à sortir de ce champ de la solitude peuplée qui est celui d'une compagnie théâtrale permanente. Nous ne serons jamais assez dans le siècle<sup>2</sup>. » Cette « solitude peuplée », c'est aussi le nom du vertige qui prend la chercheuse plongée dans les archives, dont l'historienne Arlette Farge a si bien décrit le « goût<sup>3</sup> ». Le conseil de Vilar à ses acteurs vaut aussi pour nous : les échos de l'aventure du festival d'Avignon et du TNP qui nous parviennent, par sa correspondance et ses journaux de travail, dans les voix incarnées de Vilar et de ses compagnons de route, nous invitent nous aussi, comme ils l'ont fait, à agir dans le siècle, où nous ne serons jamais assez.

---

<sup>1</sup> Ce fut le cas à propos du premier festival d'Avignon, pour lequel il refusa de reprendre un succès avant de revenir proposer trois créations, comme pour la direction du TNP. Dans ses archives, Jeanne Laurent écrit qu'elle le lui avait proposé en affirmant qu'il aurait du temps pour écrire : « Il n'est peut-être pas sans intérêt de rappeler que je lui demandais seulement sept mois de l'année... J'étais loin de me douter que le TNP allait dévorer entièrement douze années de sa vie et que, moralement, il resterait jusqu'à sa mort un homme du service public. » dans le fonds Jeanne Laurent, BnF, 4-COL-8/30(1).

<sup>2</sup> Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, op. cit., p. 320.

<sup>3</sup> Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Seuil, 1989.

## **Deuxième partie : Éditer Jean Vilar**

# Chapitre 5. Édition critique de la correspondance littéraire de Jean Vilar

## A) Chronologie de la correspondance de Jean Vilar

Le tableau ci-dessous doit être utilisé comme un outil permettant d'identifier rapidement une période ou des interlocuteurs. Il correspond aux manuscrits des lettres consultées, classées, transcrites ou reproduites si elles ont déjà fait l'objet d'une publication. Pour chaque référence, nous indiquons :

- (I) pour « inédite », suivi de la localisation de la lettre,
- (P) pour « publiée », suivi de la référence bibliographique.

Les ouvrages dans lesquels certaines lettres ont été publiées et auxquels nous faisons référence sont les suivants :

- Jean Vilar, *Mémento*, Gallimard, Paris, 1981
- *Jean Vilar par lui-même*, Association Jean Vilar, Avignon, 1991
- *J'image mal la victoire sans toi : lettres, notes et propos, 1951-1959*, Association Jean Vilar, Avignon, 2004, réédité en *Jean Vilar/Gérard Philipe, « J'immagine mal la victoire sans toi »*, adaptation des lettres, notes et propos par Virginie Berling, Maison Jean Vilar et Festival de la correspondance de Grignan, Paris, Triartis, 2019. Nous utilisons cette dernière édition comme référence.

- Jean Vilar, *Notes de service*, Arles, Actes Sud, 2014

Par souci de lisibilité, nous n'indiquons dans le tableau que le titre et la page de l'ouvrage concerné.

Les lettres de notre corpus sont issues des fonds suivants :

- Fonds du Théâtre national populaire-direction Jean Vilar/Archives nationales (Pierrefitte-sur-Seine)
- Fonds Jean Vilar, Association Jean Vilar/BnF (Avignon)
- Fonds Jean Rouvet, Association Jean Vilar/BnF (Avignon)
- Fonds Sonia Debeauvais, Association Jean Vilar/BnF (Avignon)
- Archives Jean Paulhan, IMEC (Caen)

- Fonds Albert Camus (Aix-en-Provence)
- Fonds Jean Giono, collection particulière (Manosque)
- Fonds André Malraux, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet/Chancellerie des universités de Paris
- Fonds Vercors, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet/Chancellerie des universités de Paris
- Archives privées Pablo Picasso, Musée national Picasso (Paris)
- Fonds Jean Cocteau, Bibliothèque historique de la Ville de Paris
- Fonds Maria Casarès, BnF (Paris)
- Archives Maria Casarès, IMEC (Caen)
- Fonds Renaud-Barrault, BnF (Paris)
- Fonds Jeanne Laurent, BnF (Paris)
- Fonds Jacques Le Marquet, BnF (Paris)

Pour alléger la présentation, nous réduisons la mention « Fonds Jean Vilar, Association Jean Vilar/BnF » en « FJV » et n'indiquons pas la localisation ni la cote dans le tableau. La lettre n° 2, de Jean Vilar à Jean Giono, a été publiée dans la revue n° 5, *Le Théâtre de Jean Giono*, p. 136, éditée par l'Association des amis de Jean Giono. Nous avons néanmoins retranscrit la lettre manuscrite. Notons que les archives de l'écrivain sont en cours d'inventaire et séparées en plusieurs fonds (le fonds propriété de la famille de Giono, celui de l'association des amis de Jean Giono et celui du centre culturel et littéraire Jean Giono à Manosque, ainsi que celui des archives départementales de Digne-les-Bains, auxquelles il avait confié de nombreux documents). Il est possible que d'autres lettres de Vilar y apparaissent prochainement.

N°	Date	Lettre et localisation	Contexte historique, culturel et biographique
1	24 mai 1940	Vilar à Leccia (I) <i>Fonds Jeanne Laurent/BnF</i>	En 1938, Vilar avait composé une <i>Antigone</i> dont il a soumis le manuscrit à Giono. Du 10 mai au 25 juin, l'armée du Troisième Reich progresse sur le territoire français jusqu'à la signature de l'armistice, le 22 juin 1940. De retour à Paris, Vilar obtient un poste de contrôleur adjoint à l'Office interprofessionnel du blé. Il projette de se marier avec Catherine Leccia, élève de Charles Dullin, et de constituer un groupe de travail théâtral.
2	4 juillet 1940	Vilar à Giono (I) Collection particulière	Vilar s'est réfugié dans le sud après la Débâcle, ayant été licencié de son poste comme le reste du personnel. Il passe quelques semaines chez un ami à Collias avant de rentrer à Sète, chez ses parents.
3	4 juillet 1940	Vilar à Leccia (I) <i>Fonds Jeanne Laurent/BnF</i>	Il corrige d'anciens textes comme <i>Hilda La Morte</i> , rédige quelques pochades dont il n'est pas satisfait et adapte la pièce de Lope de Vega, <i>Aimer sans savoir qui</i> .
4	14 mars 1941	Fresnay à Vilar (I) <i>FJV</i>	Occupation de la France par l'armée allemande (22 juin 1940 à août 1944). De décembre 1940 à mars 1942, Vilar fait partie de l'Association Jeune France. Il intègre, comme auteur, la compagnie La Roulotte d'Andrée Clavé et part en tournée. Il corrige <i>Aimer sans savoir qui</i> et compose <i>La Farce des jeunes filles à marier</i> , un lever de rideau que la troupe joue chaque soir avec un certain succès. Il joue dans sa pièce ainsi que dans <i>George Dandin</i> , <i>Le Bourgeois gentilhomme</i> et dans <i>La Fontaine aux saints</i> (Synge).
5	Non datée	De Lignac, à propos de Vilar (I) <i>FJV</i>	
6	Non datée	Vilar à Leccia (I) <i>Fonds Jeanne Laurent/BnF</i>	Juin 1942 : mariage de Jean Vilar et d'Andrée Schlegel. Vilar et Clavé partagent désormais la direction de la La Roulotte. Son activité sera suspendue après la déportation pour Résistance d'André Clavé en décembre 1943.
7	3 février 1943	Paulhan à Vilar (I) <i>FJV</i>	Il soumet son récit <i>Hilda la Morte</i> à l'appréciation de l'éditeur.
8	6 février 1943	Vilar à Paulhan (I) <i>FJV</i>	
9	28 septembre 1943	Paulhan à Vilar (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 41.	En avril, Vilar joue Martin l'Aveugle dans <i>La Fontaine aux Saints</i> (Synge) au théâtre Pleyel-Chopin puis au Théâtre Lancry. Il crée la Compagnie des Sept en juillet.
10	Non datée 1943	Sartre à Vilar (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 43.	Vilar incarne Le Monsieur dans <i>Orage</i> de Strindberg.
11	4 octobre 1943	Vilar à Antoine di Rosa (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 41.	Succès des représentations de <i>Césaire</i> et <i>Orage</i> au Théâtre de Poche.
12	14 octobre 1943	Jean Schlumberger à Vilar (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 42.	Vilar incarne le personnage éponyme Césaire dans la pièce de Schlumberger.
13	Non datée 1943	Vilar à Paulhan (I) <i>FJV</i>	
14	Non datée 1943	Vilar à Paulhan (I) <i>FJV</i>	
15	10 novembre 1943	Vilar à Gaston Gallimard (I) <i>Fonds Albert Camus</i>	Les spectacles <i>Césaire</i> et <i>Orage</i> sont repris en novembre au Vieux Colombier. La troupe est déficitaire mais le succès d'estime est réel. Vilar reçoit une subvention des Beaux-Arts. En quête d'auteurs contemporains, il voudrait monter une pièce de Camus.
16	13 novembre 1943	Gaston Gallimard à Vilar (I) <i>FJV</i>	Gaston Gallimard propose à Vilar de monter d'autres auteurs contemporains que Camus.

17	Non datée 1943	Vilar à Barrault (I) <i>Fonds Renaud-Barrault, BnF Richelieu, 4COL178</i>	Barrault entre à la Comédie-Française en 1940 et devient sociétaire en janvier 1943. Il crée <i>Le Soulier de Satin</i> en novembre.
18	Janvier 1944	Vilar à Antoine di Rosa (P) <i>Jean Vilar par lui-même, p. 44-45.</i>	
19	14 mars 1944	Vilar à Paulhan (I) <i>FJV</i>	Vilar cherche un lieu pour créer <i>Don Juan</i> de Molière. Les statuts de la compagnie sont établis et préfigurent ceux du TNP. Il fonde une société d'abonnés à la Compagnie des Sept ainsi qu'une « École d'interprétation Dramatique » dont les cours sont gratuits.
20	Non datée 1944	Paulhan à Vilar (I) <i>FJV</i>	
21	1 <sup>er</sup> juin 1944	Paulhan à Vilar (I) <i>FJV</i>	Jean Paulhan, dénoncé à la Gestapo, vit dans la clandestinité de mai à juin 1944. La Compagnie crée <i>Don Juan</i> de Molière le 20 avril 1944 au Théâtre La Bruyère. Le spectacle est joué jusqu'à fin juin, parfois à la lumière du jour en soulevant la coupole du théâtre (coupures d'électricité et couvre-feu). Échec financier et critique. Vilar commence à pratiquer l'écriture des notes de service adressées aux comédiens et régisseurs. Le 10 juin : conférence de Sartre à la société d'abonnés de la Compagnie des Sept, suivie le 1 <sup>er</sup> juillet de celle de Camus et le 22 juillet de celle de Thierry Maulnier.
22	Non datée 1944	Vilar à Paulhan (I) <i>FJV</i>	
23	9 août 1944	Paulhan à Vilar (I) <i>FJV</i>	Gaston Gallimard propose à Jean Paulhan de reprendre la direction de la <i>N.R.F.</i> à la Libération.
24	12 octobre 1944	Vilar à Paulhan (I) <i>FJV</i>	Un mois après la Libération de Paris. La Compagnie des Sept crée le 29 septembre 1944 <i>Un Voyage dans la nuit</i> de Sigurd Christiansen au Théâtre de Poche. Pièce jouée jusqu'en novembre. Le 12 octobre 1944, Vilar adhère au Syndicat National des metteurs en scène.
25	Non datée 1944	Vilar à Paulhan (I) <i>FJV</i>	
26	15 février 1945	Vilar à Malraux (I) <i>Fonds André Malraux</i>	Dès 1943, Vilar avait pour projet d'adapter <i>La Condition Humaine</i> à la scène. De janvier à mars, la Compagnie des Sept reprend <i>La Danse de mort</i> de Strindberg au Théâtre des Noctambules. Grand succès.
27	Non datée 1945	Paulhan à Vilar (I) <i>FJV</i>	Création, le 20 juin, de <i>Meurtre dans la Cathédrale</i> de T.S. Eliot : succès critique et financier. En août, Vilar obtient le Prix du Théâtre décerné par la critique. En décembre, échec des <i>Voix</i> de Marc Bernard qui ne tient que dix représentations au Vieux Colombier.
28	22 février 1946	Vilar à Malraux (I) <i>Fonds André Malraux</i>	Vilar poursuit l'adaptation, donne des conférences et tourne pour le cinéma de janvier à septembre. Il joue <i>Le Destin</i> dans <i>Les Portes de la Nuit</i> de Marcel Carné.
29	22 février 1946	Malraux à Vilar (I) <i>FJV</i>	Vilar entame une adaptation théâtrale du roman d'André Malraux, <i>La Condition humaine</i> .
30	31 mars 1946	Vilar à Malraux (I) <i>Fonds André Malraux</i>	
31	Non datée 1946	Vilar à Paulhan (I) <i>FJV</i>	
32	Non datée 1946	Vilar à Arthur Koestler (P) <i>Jean Vilar par lui-même, p. 56.</i>	De septembre à octobre, la Compagnie des Sept joue <i>Le Bar du crépuscule</i> d'Arthur Koestler au Théâtre Moncey. C'est un échec financier et critique.
33	12 décembre 1946	Char à Vilar (P) <i>Memento, p. 251.</i>	En décembre, Vilar incarne Frédéric-Roméo dans <i>Roméo et Jeannette</i> de Jean Anouilh au théâtre de l'Atelier (jusqu'en mars 1947).
34	13 mai 1947	Malraux à Vilar (I) <i>FJV</i>	Le poète Luc Decaunes réalise une adaptation de <i>La Condition humaine</i> pour la radio avec Alain Cuny, Jean Vilar et Lucienne Lemarchand comme interprètes.

35	10 août 1947	Vilar à Gischia (I) <i>FJV</i>	Vilar prépare la « Semaine d'art d'Avignon ».
36	15 août 1947	Vilar à Maurice Coussonneau (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 63	De mars à mai, Vilar tourne pour Louis Daquin dans le film <i>Les frères Bouquinquant</i> (il interprète le prêtre), puis pour E. E. Reinert, dans <i>Les Requins de Gibraltar</i> . En avril, il rencontre le couple Zervos. Ils décident de présenter trois créations pour la Semaine d'art d'Avignon : <i>Richard II</i> (Shakespeare), <i>Tobie et Sara</i> (Claudel) et <i>La Terrasse de midi</i> (Clavel).
37	15 août 1947	Vilar à Maurice Coussonneau (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 64-66	
38	17 août 1947	Vilar à Étienne Charpier (I) <i>FJV</i>	
39	Non datée 1947	Michel Bouquet à Vilar (I) <i>FJV</i>	
40	17 août 1947	Vilar à Maurice Coussonneau (I) <i>FJV</i>	La Semaine d'art d'Avignon se déroule du 4 au 10 septembre. Les stigmates de la guerre sont présents à Avignon : tickets de rationnement en vigueur et grande partie de la ville en friches. Un régiment logé aide à construire la scène dans la cour d'honneur. Les congés payés (douze jours ouvrables) s'ancrent progressivement dans les pratiques à la Libération, ce qui incitera Vilar à déplacer le festival au début de l'été dès l'année suivante. Contexte de décentralisation théâtrale sous l'impulsion de Jeanne Laurent : création du CDN d'Alsace en 1946 et de la Comédie de Saint-Étienne au début de l'année 1947.
41	Non datée 1947	Char à Vilar (I) <i>FJV</i>	
42	Non datée 1947	Vilar à Malraux (I) <i>Fonds André Malraux</i>	De fin septembre à décembre, Vilar tourne dans <i>Carrefour du crime</i> de Jean Sacha. Il reprend <i>Richard II</i> au Théâtre des Champs Élysées.
43	Non datée 1947	Malraux à Vilar (I) <i>Fonds André Malraux</i>	
44	3 octobre 1947	Beckett à Vilar (I) <i>FJV</i>	
45	1 <sup>er</sup> mai 1948	Vilar à Picasso (I) <i>Fonds Picasso</i>	En janvier, reprise de <i>La Terrasse de Midi</i> au Vieux Colombier.
46	Non datée 1948	Vilar à Camus (I) <i>Fonds Camus</i>	En mars, Vilar tourne dans <i>Bagarres</i> d'Henri Calef.
47	18 mars 1948	Camus à Vilar (I) <i>Fonds Camus</i>	
48	26 juin 1948	Adamov à Vilar (I) <i>FJV</i>	Préparation du « Deuxième festival d'art dramatique en Avignon » qui se tiendra du 15 au 25 juillet. Création de <i>La Mort de Danton</i> (Buchner), <i>Shéhérazade</i> (Jules Supervielle), reprise de <i>Richard II</i> (Shakespeare).
49	Été 1948	Vilar à Paulhan (I) <i>FJV</i>	
50	Non datée 1948	Supervielle à Vilar (I) <i>FJV</i>	
51	Non datée 1948	Vilar à Malraux (I) <i>Fonds André Malraux</i>	Septembre : reprise de <i>Shéhérazade</i> au Théâtre Édouard VII.
52	17 septembre 1948	Malraux à Vilar (I) <i>Fonds André Malraux</i>	Septembre-octobre : Vilar tourne dans <i>Les Eaux troubles</i> d'Henri Calef. Décembre : reprise de <i>La Danse de mort</i> au Studio des Champs Élysées et incarnation du rôle de l'Homme gris dans <i>La Ferme des Sept péchés</i> de Jean Devaivre.
53	21 janvier 1949	Georges Braque à Vilar	Vilar disparaît des scènes et tournages de janvier à juillet. Préparation et répétitions pour le troisième festival d'art dramatique, du 19 au 30 juillet.

		(P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 78.	
54	16 février 1949	Arthur Koestler à Jean Vilar (I) <i>FJV</i>	
55	Non datée 1949	Vilar à Gide (I) <i>FJV</i>	Troisième festival d'Avignon du 19 au 30 juillet 1949. Sont programmés <i>Le Cid</i> (Corneille), <i>Pasiphaé</i> (Montherlant) et <i>Œdipe</i> (Gide).
56	Non datée 1949	Vilar à Gide (I) <i>FJV</i>	
57	26 juillet 1949	Gide à Vilar (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 80.	
58	3 août 1949	Vilar à Gide (I) <i>FJV</i>	
59	5 septembre 1949	Paulhan à Vilar (I) <i>FJV</i>	
60	27 septembre 1949	Queneau à Vilar (I) <i>FJV</i>	En octobre, Vilar joue dans le film de Serge de Poligny, <i>La Soif des hommes</i> .
61	24 novembre 1949	Beckett à Vilar (I) <i>FJV</i>	
62	Non datée 1949	Vilar à Barrault (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 81.	Jean-Louis Barrault publie l'ouvrage <i>Réflexions sur le théâtre</i> et l'envoie à Vilar.
63	7 avril 1950	Paolo Grassi à Vilar (I) <i>FJV</i>	En janvier 1950, tournée de <i>La Danse de mort</i> en Belgique et au Luxembourg. En février-mars, tournée de conférences en Europe du Nord. En avril, Vilar donne une conférence dans le cadre des « Lundis dramatiques » animés par le critique et metteur en scène Georges Lerminier à l'Alliance française.
64	Non datée 1950	Vilar à Paolo Grassi (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 85.	
65	17 avril 1950	Vilar à Jeanne Laurent (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 82-85.	Vilar propose sa candidature à la direction du Théâtre de l'Odéon auprès de Jeanne Laurent.
66	16 juin 1950	Paolo Grassi à Vilar (I) <i>FJV</i>	
67	29 juillet 1950	Vilar à Anouilh (P) <i>De la tradition théâtrale</i> , p. 123-129.	La lettre publiée reprend et corrige la lettre originale. Quatrième festival d'Avignon du 11 au 25 juillet. Sont programmées <i>Le Profanateur</i> (Thierry Maulnier), <i>Henri IV</i> (Shakespeare) et <i>Le Cid</i> (Corneille).
68	7 août 1950	Adamov à Vilar (I) <i>FJV</i>	En août, Vilar joue le rôle du commandant dans le film de Georges Pecket, <i>Casabianca</i> .
69	18 octobre 1950	Françoise Spira à Vilar (I) <i>FJV</i>	
70	31 octobre 1950	Romain Gary à Vilar (I) <i>FJV</i>	Le 17 novembre, Vilar crée <i>L'Invasion</i> d'Adamov au Studio des Champs-Élysées. En décembre, il joue <i>Frère Dominique</i> dans le mystère lyrique de Claudel et Honegger, <i>Jeanne au bûcher</i> , à l'Opéra de Paris.
71	3 mars 1951	Cocteau à Vilar (I) <i>FJV</i>	Vilar joue du 18 décembre 1950 au 26 mai 1951 dans <i>Jeanne au bûcher</i> .
72	6 mars 1951	Philippe Soupault à Vilar (I) <i>FJV</i>	

73	Non datée	Jouvet à Vilar (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 91.	En avril, Vilar reprend <i>Œdipe</i> de Gide au Théâtre Marigny, dirigé par Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault. En mai-juin, il tourne dans le film de Jacques de Casembrot, <i>Jocelyn</i> . Parallèlement, il interprète Heinrich dans <i>Le Diable et le bon Dieu</i> de Sartre au Théâtre Antoine, mis en scène par Jouvet.
74	Mai 1951	Vilar à « Éducation et Théâtre » (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 93.	
75	26 juillet 1951	Cocteau à Vilar (I) <i>FJV</i>	Cinquième festival d'Avignon du 15 au 26 juillet : <i>Le Prince de Hombourg</i> (Kleist), <i>La Calandria</i> (Divizio de Bibbiena) et <i>Le Cid</i> (Corneille). Gérard Philipe a rejoint la troupe. Le 26 et 27 juillet, la troupe de Vilar part à la Lorelei (Allemagne) pour représenter <i>Le Cid</i> dans le cadre d'un rassemblement de jeunes amateurs de théâtre organisé par Jean Rouvet, futur administrateur du TNP
76	4 août 1951	Cocteau à Vilar (I) <i>FJV</i>	
77	5 août 1951	Philipe à Vilar (I) <i>FJV</i>	Lettre en partie reproduite et modifiée dans <i>J'imagine mal la victoire sans toi</i> , p. 9 : transformation du vouvoiement en tutoiement.
78	10 août 1951	Vilar à G. Amoyel (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 97-99.	Georges Amoyel, architecte, est le scénographe des premiers plans (scène et salle) d'Avignon.
79	10 août 1951	Laurent à Vilar (I) <i>FJV</i>	
80	11 août 1951	Vilar à Philipe (P) Partiellement publiée dans <i>J'imagine mal la victoire sans toi</i> , p. 10.	
81	12 août 1951	Cocteau à Vilar (I) <i>FJV</i>	Louis Jouvet meurt le 16 août.
82	20 août 1951	Vilar à Laurent (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 101-102.	Vilar est nommé par arrêté directeur du Théâtre National Populaire.
83	26 août 1951	Laurent à Vilar (I) <i>FJV</i>	Vilar signe le cahier des charges du TNP, reproduit dans <i>Memento</i> , <i>op. cit.</i> , p. 257-272.
84	Non datée 1951	Cocteau à Vilar (I) <i>FJV</i>	
85	1 <sup>er</sup> septembre 1951	Vilar à Philipe (P) Partiellement publiée dans <i>J'imagine mal la victoire sans toi</i> , p. 11 et <i>Notes de service</i> , p. 29.	Vilar est à Sète, il prépare la programmation et l'équipe du TNP qui ne pourra occuper Chaillot qu'après le départ de l'ONU en avril 1952.
86	13 septembre 1951	Philipe à Vilar (I) <i>FJV</i>	
87	2 octobre 1951	Besson à Vilar (P) <i>Memento</i> , p. 303-304.	
88	15 octobre 1951	Cocteau à Vilar (I) <i>FJV</i>	
89	Non datée 1951	Vilar à Cocteau (I) <i>Fonds Cocteau</i>	

90	Non datée 1951	Vilar à Char (I) <i>FJV</i>	
91	9 novembre 1951	Clouzot à Vilar (I) <i>FJV</i>	
92	17 novembre 1951	Touchard à Vilar (I) <i>FJV</i>	Le 17 novembre a lieu la première représentation du TNP au « Petit festival de Suresnes » : création de <i>Mère Courage</i> (Brecht) et reprise du <i>Cid</i> .
93	19 novembre 1951	Brassaï à Vilar (I) <i>FJV</i>	Les représentations à Suresnes ont lieu du 17 novembre au 2 décembre. Puis la troupe joue à Clichy (7-20 décembre), à Caen (22-23 décembre) et en Allemagne (27-29 décembre).
94	20 novembre 1951	Aragon à Vilar (P) <i>Memento</i> , p. 38.	Le « Petit festival de Suresnes » est un succès
95	13 décembre 1951	Adamov à Vilar (I) <i>FJV</i>	
96	26 décembre 1951	Queneau à Vilar (I) <i>FJV</i>	
97	Non datée	Marcel Marceau à Vilar (I) <i>FJV</i>	
98	Non datée	Vilar à Debû-Bridel (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 110-111 et <i>Memento</i> , p. 277-280.	En janvier 1952, le TNP est en tournée : Baden-Baden, Strasbourg, Colmar, Lyon, Bruxelles, Gand, Luxembourg, Louvain, Mons, Anvers. Dix villes et 23 représentations du <i>Cid</i> . Du 2 au 17 février, la troupe joue à Gennevilliers (dix-sept représentations du <i>Cid</i> et de <i>Mère Courage</i> ), puis au Théâtre des Champs-Élysées jusqu'en mars ( <i>Le Prince de Hombourg</i> et <i>Le Cid</i> ).
99	10 mars 1952	Adamov à Vilar (I) <i>FJV</i>	Aide d'Adamov face à Benno Besson pour la mise en scène de <i>Mère Courage</i> . Du 2 au 15 avril, la troupe joue sous un chapiteau à la Porte-Maillot <i>Mère Courage</i> et <i>Le Cid</i> . Le 30 avril, le TNP s'installe enfin dans la salle du Palais de Chaillot et crée <i>L'Avare</i> de Molière.
100	Non datée	Pichette à Vilar (I) <i>FJV</i>	
101	13 mars 1952	Pichette à Vilar (I) <i>FJV</i>	
102	21 mars 1952	Vilar à Cocteau (I) <i>Fonds Cocteau</i>	
103	25 mars 1952	Gischia à Vilar (I) <i>FJV</i>	
104	30 avril 1952	Pichette à Vilar (I) <i>FJV</i>	Le 3 mai, le TNP crée <i>Nucléa</i> de Pichette.
105	4 mai 1952	Paulhan à Vilar (I) <i>FJV</i>	Du 4 au 31 mai, la troupe joue à Chaillot <i>L'Avare</i> , <i>Le Cid</i> , <i>Le Prince de Hombourg</i> et <i>Nucléa</i> .
106	13 mai 1952	Touchard à Vilar (I) <i>FJV</i>	Vilar fait face à des rumeurs de non-reconduction à la tête du TNP, il est indirectement accusé de détournement de fonds publics, de monter des œuvres communistes et allemandes avec l'argent des contribuables, la Société des auteurs lui reprochent de monter des classiques et son appui au gouvernement, Jeanne Laurent, vient d'être démissionnée : cette période fut appelée par ses contemporains la « bataille de Chaillot ».
107	14 mai 1952	Paulhan à Vilar (I) <i>FJV</i>	
108	Non datée 1952	Vilar à Paulhan (I) <i>FJV</i>	
109	17 mai 1952	Vilar à Philipe (I) <i>FJV</i>	Souffrant, Vilar délègue à Gérard Philipe la mise en scène de <i>Lorenzaccio</i> . Ils avaient déjà partagé la régie pour la création de <i>Nucléa</i> .

110	8 juin 1952	Vilar à <i>Paris-Presse</i> (P) <i>Memento</i> , p. 281-282.	En juin, le TNP joue sous chapiteau à la Porte de Montreuil <i>Mère Courage</i> (quatorze représentations). Du 26 juin au 6 juillet, le TNP joue <i>Le Cid</i> à l'Hôtel de Soubise (Paris).
111	21 juin 1952	Adamov à Vilar (I) <i>FJV</i>	
112	4 juillet 1952	Supervielle à Vilar (I) <i>FJV</i>	Le sixième festival d'Avignon a lieu du 15 au 26 juillet avec la création de <i>Lorenzaccio</i> et les reprises de <i>L'Avare</i> et <i>Le Prince de Hombourg</i> . 21-24 juillet : entretiens sur le théâtre populaire sous l'égide du Centre de relations internationales. Projet de créer une Fédération internationale du théâtre populaire.
113	16 août 1952	Adamov à Vilar (I) <i>FJV</i>	
114	10 septembre 1952	Jaujard à Vilar (P) <i>Memento</i> , p. 24.	
115	18 septembre 1952	Laurent à Vilar (P) <i>Memento</i> , p. 283-284.	Du 6 au 13 septembre, tournée en Suisse avec <i>Le Cid</i> . Du 15 au 21, tournée en Allemagne avec <i>Le Cid</i> et <i>Le Prince de Hombourg</i> . Du 24 au 29, tournée en Italie avec <i>Le Cid</i> .
116	30 octobre 1952	Vilar à Camus (I) <i>Fonds Albert Camus</i>	Le TNP joue <i>Le Prince de Hombourg</i> et <i>L'Avare</i> à Lyon, Villeurbanne, Montpellier puis Marseille. Fin octobre, Jeanne Laurent est écartée de son poste de sous-directeur des spectacles et de la musique par André Cornu, le Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.
117	3 novembre 1952	Camus à Vilar (I) <i>Fonds Albert Camus</i>	Le 15 novembre, ouverture de la saison à Chaillot avec <i>Mère Courage</i> , <i>Le Cid</i> , <i>Le Prince de Hombourg</i> , <i>L'Avare</i> . Le 29 novembre, Jean Vilar commence à tenir un journal de bord qu'il nomme <i>Memento</i> . Le 10 décembre à Chaillot, le TNP crée <i>Meurtre dans la cathédrale</i> (T.S. Eliot). Le 20 décembre, Gérard Philipe monte <i>La Nouvelle Mandragore</i> (Jean Vauthier). Du 17 au 21 novembre, une série d'articles dans <i>Combat</i> , intitulée « Malaise au TNP », sous la plume de Jean Carlier, étrille Vilar et le TNP Le 3 décembre, Vilar, Philipe et Clavel répondent publiquement. Le 5 décembre, Roger-Ferdinand, président de la Société des auteurs, lance une diatribe contre Jean Vilar à la radio. Le 13 décembre, Vilar et Clavel répondent par un article dans <i>Le Figaro Littéraire</i> , reproduit dans le <i>Memento</i> , p. 300-302.
118	2 janvier 1953	Philipe à Vilar (P) Partiellement publiée dans <i>J'imagine mal la victoire sans toi</i> , p. 23-24.	Du 5 au 15 janvier, tournée de <i>L'Avare</i> à Nancy, Metz, Strasbourg, Colmar, Dijon et Mulhouse.
119	Janvier 1953	Philipe à Vilar (I) <i>FJV</i>	Du 29 janvier au 5 février, le TNP joue à Montrouge <i>Le Cid</i> , <i>L'Avare</i> , <i>Le Prince de Hombourg</i> et <i>La Nouvelle Mandragore</i> .
120	6 février 1953	Anouilh à Vilar (P) <i>Memento</i> , p. 309-310.	Du 12 au 19 février, le TNP est à Issy les Moulineaux pour représenter <i>L'Avare</i> , <i>Le Prince de Hombourg</i> et <i>Le Cid</i> . Le 29 février, <i>Lorenzaccio</i> est joué pour la première fois à Chaillot.
121	16 mars 1953	Léautaud à Vilar (I) <i>FJV</i>	À Chaillot, la troupe joue <i>Le Prince de Hombourg</i> , <i>Le Cid</i> , <i>Lorenzaccio</i> , <i>Nucléa</i> , <i>Mère Courage</i> .
122	16 mars 1953	Claudiel à Vilar (I) <i>FJV</i>	
123	6 avril 1953	Vilar à Philipe (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 135.	Staline meurt le 5 mars 1953. Le 14 avril, création de <i>La Mort de Danton</i> à Chaillot. Le 27 avril, Vilar répond dans une conférence de Presse à Chaillot.
124	Non datée 1953	Philipe à Vilar (I) <i>FJV</i>	
125	Non datée 1953	Vilar à Casarès (I) <i>Fonds Maria Casarès/BnF</i>	

126	19 avril 1953	Adamov à Vilar (P) Partiellement publiée dans <i>Mémento</i> , p. 31.	Du 24 au 30 avril, le TNP joue <i>La Mort de Danton</i> et <i>L'Avare</i> à Saint-Denis.
127	4 mai 1953	Vilar à Philippe (I) <i>FJV</i>	Après un retour à Chaillot pour jouer <i>La Mort de Danton</i> les 2 et 3 mai, la troupe repart jouer la pièce à Saint-Denis du 6 au 10 mai, puis à Suresnes du 22 au 31 mai. Le 27 mai, le TNP crée <i>La Tragédie du Roi Richard II</i> (Shakespeare) au Théâtre de la Cité Jardin (Suresnes).
128	Non datée 1953	Adamov à Vilar (I) <i>FJV</i>	
129	Juin 1953	Vilar à Daladier (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p.133.	Du 2 au 7 juin, le TNP organise le Petit Festival de Suresnes avec la participation du mime Marceau et présente en alternance <i>Richard II</i> , <i>L'Avare</i> , <i>Le Médecin malgré lui</i> et <i>La Garde-Malade</i> (H. Monnier). Du 15 au 25 juin, le TNP est en tournée en Allemagne (Hambourg, Recklinghausen, Cologne) avec <i>Le Prince de Hombourg</i> et <i>L'Avare</i> . Du 27 au 30 juin, la troupe joue <i>Meurtre dans la cathédrale</i> à l'Abbaye de Bec-Helluin.
130	9 juillet 1953	Vilar à Laurent (I) <i>FJV</i>	Le septième festival d'Avignon a lieu du 15 au 26 juillet : création de <i>Don Juan</i> , reprise de <i>Richard II</i> , <i>Le Médecin malgré lui</i> , <i>La Garde-Malade</i> .
131	15 juillet 1953	Vilar au comité d'organisation du festival (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 142.	Le festival s'ouvre dans un contexte médiatique houleux, où s'affrontent partisans et détracteurs de Vilar et du TNP. Lassé des polémiques et des tentatives du comité d'organisation du festival de restreindre sa liberté artistique et son budget, Vilar envoie une lettre de démission à son Président, le docteur Bec. Des soutiens se mettent en place et Vilar ne quitte finalement pas la direction. Il obtient même le traitement des affaires du festival directement avec le maire Édouard Daladier, affaiblissant le rôle du comité.
132	22 juillet 1953	Laurent à Vilar (I) <i>FJV</i>	Le TNP commence sa saison par une tournée à Édimbourg du 7 au 9 septembre avec <i>L'Acare</i> et <i>Richard II</i> .
133	Non datée	Paulhan à Vilar (I) <i>FJV</i>	
134	8 août 1953	Laurent à Vilar (I) <i>FJV</i>	
135	18 décembre 1953	Jaujard à Vilar (P) <i>Mémento</i> , p. 47.	
136	Non datée	Vilar à Giono (I) <i>FJV</i>	Du 11 au 17 septembre, le TNP part en tournée en Allemagne, à Berlin, Wiesbaden et Munich pour jouer <i>La Mort de Danton</i> , <i>L'Avare</i> et <i>Richard II</i> ; en Autriche, à Vienne, du 19 au 20 ; en Italie du 23 septembre au 4 octobre, à Venise, Vicence, Turin, Parme, Vérone et Milan. En octobre, du 6 au 29, le TNP tourne en France à Grenoble, Villeurbanne, Béziers, Nice, Toulon, Marseille, Montpellier, Carcassonne et Bordeaux. Il joue <i>Don Juan</i> , <i>L'Avare</i> et <i>Richard II</i> . Le 4 novembre, la saison s'ouvre à Chaillot avec <i>Lorenzaccio</i> , <i>Richard II</i> , <i>La Mort de Danton</i> et <i>Don Juan</i> , joué pour la première fois le 7 décembre.
137	Non datée	Giono à Vilar (I) <i>FJV</i>	
138	1 <sup>er</sup> -5 janvier 1954	Vilar à Philippe (I) <i>FJV</i>	Le 8 janvier, le TNP joue <i>Richard II</i> à Amiens. Du 12 au 18 janvier, il part en tournée à Tunis et donne <i>Don Juan</i> et <i>Le Prince de Hombourg</i> . Du 23 au 31, il tourne en banlieue parisienne à Versailles, Choisy-le-Roi, Aulnay-sous-Bois, Villeneuve-le-Roi, Gennevilliers.
139	27 janvier 1954	Vilar à Jaujard (P) <i>Le Théâtre, service public</i> , p. 510-515.	La lettre ne fut pas envoyée. Le décret de renouvellement du contrat de Vilar à la direction du TNP est signé le 25 février par le ministre André Cornu.
140	2 février 1954	Lemarchand à Vilar (P) <i>Mémento</i> , p. 316.	Le 2 février, Philippe interprète pour la première fois le Roi dans <i>Richard II</i> après Vilar, qui se retire de la distribution. Jusqu'au 28 février, la troupe est à Chaillot. Le 13 février, la troupe crée la première « Nuit du TNP » et propose pour la première fois une matinée scolaire un samedi.

141	6 février 1954	Chris Marker à Vilar (I) <i>FJV</i>	
142	18 février 1954	Silvia à Vilar (P) <i>Memento</i> , p. 317.	Le 23 février, le TNP crée <i>Ruy Blas</i> (Hugo) à Chaillot.
143	2 mars 1954	Vilar à Demangeat (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 158	En mars, la troupe joue à Chaillot <i>Ruy Blas</i> , <i>Le médecin malgré lui</i> , <i>Don Juan</i> , <i>Richard II</i> .
144	25 mars 1954	Vilar à Philippe (I) <i>FJV</i>	
145	11 avril 1954	Vilar à Camus (I) <i>FJV</i>	Du 1 <sup>er</sup> au 15 avril, la troupe joue <i>Don Juan</i> , <i>Ruy Blas</i> et <i>Le Cid</i> . Les 17 et 18 avril, le TNP est à Charleroi (Belgique) puis en Allemagne du 24 au 28, à Brochum, Krefeld, Essen, Aix la Chapelle et Sarrebruck.
146	17 juin 1954	Monfort à Vilar (I) <i>FJV</i>	Silvia Monfort a repris le rôle de Chimène après Françoise Spira lors des reprises du <i>Cid</i> en avril-mai. Du 2 au 6 mai, le TNP tourne à Poissy et Enghien ; au Cirque d'Amiens les 8 et 9 ; puis à Suresnes jusqu'au 16 avant de revenir à Chaillot. Du 4 au 7 juin, la troupe joue <i>Don Juan</i> devant le château de Beaumesnil (Eure) puis <i>Le Cid</i> et <i>Cinna</i> (créé le 12 juin) à Rouen, lors du Festival Corneille. La troupe part à Genève puis à Strasbourg du 17 au 22 juin, avant de participer au Festival de Hollande à La Haye et Amsterdam avec <i>Le Cid</i> et <i>Don Juan</i> . En juillet, Vilar reçoit le « Prix Molière » pour la mise en scène de <i>Don Juan</i> . La troupe joue du 3 au 6 juillet devant le château de Savigny les Beaune puis au Festival de Marseille, du 8 au 15, <i>Don Juan</i> , <i>Ruy Blas</i> et <i>Le Cid</i> . En juin, première venue du Berliner Ensemble à Paris, au Théâtre Sarah-Bernhardt, avec <i>Mère Courage</i> de Brecht.
147	Non datée 1954	Vilar à Casarès (I) <i>Fonds Maria Casarès/IMEC</i>	Le huitième festival d'Avignon a lieu du 20 au 30 juillet. Maria Casarès rejoint le TNP. L'organisation du festival est, pour la première fois, entièrement assurée par le TNP : cela se traduit par la baisse du prix des places et l'organisation des Rencontres du Verger. La troupe crée <i>Macbeth</i> et reprend <i>Cinna</i> et <i>Le prince de Hombourg</i> . Marcel Jacno crée l'affiche des « trois clés ».
148	Non datée, août 1954	Wilson à Vilar (P) <i>Memento</i> , p. 318.	Du 5 au 8 août, la troupe joue <i>Meurtre dans la Cathédrale</i> à Nice-Cimiez.
149	Non datée 1954	Monfort à Vilar (I) <i>FJV</i>	La saison 1953-1954 fut éprouvante avec 294 représentations de onze pièces dont quatre créations, dans quarante-cinq lieux scéniques (21 villes étrangères, 16 villes de province, 8 villes de banlieue, Chaillot et Avignon). Du 11 au 25 septembre, la troupe est en tournée au Canada (Montréal, Québec) avec <i>Le Cid</i> , <i>Don Juan</i> , <i>L'Avare</i> et <i>Ruy Blas</i> .
150	5 octobre 1954	Vilar à Philippe (P) <i>Notes de service</i> , p. 102- 103.	Du 5 au 20 octobre, le TNP tourne en Pologne (Varsovie, Cracovie, Stalingrad) avant l'Allemagne (Stuttgart, Munich, Fribourg, Bad-Godesberg, Cologne, Bonn) du 23 au 28, avec <i>Don Juan</i> .
151	22 novembre 1954	Calder à Vilar (I) <i>FJV</i>	Ouverture le 3 novembre de la saison à Chaillot et représentations à Montrouge de <i>Ruy Blas</i> et <i>Le Cid</i> les 16-17 novembre ainsi qu'à Champigny le 23 et 24.
152	27 novembre 1954	Vilar à Sartre (I) <i>FJV</i>	
153	18 décembre 1954	Vilar à Rouvet (I) <i>FJV</i>	Du 2 au 31 décembre, la troupe joue à Chaillot <i>Le Médecin malgré lui</i> , <i>Lorenzaccio</i> , <i>Mère Courage</i> , <i>Ruy Blas</i> , <i>Richard II</i> , <i>Le Cid</i> , <i>Le Prince de Hombourg</i> et <i>Don Juan</i> . Elle joue également à Montreuil les 7 et 8 et Colombes les 14 et 15 décembre.
154	20 décembre 1954	Vilar à Giono (P) <i>Memento</i> , p. 328-329.	

155	24 décembre 1954	Giono à Vilar (P) <i>Memento</i> , p. 330.	
156	Non datée décembre 1954	Philippe à Vilar (P) <i>J'imagine mal la victoire sans toi</i> , p. 39-41.	
157	10 décembre 1954	Mendès France à Vilar (P) <i>Memento</i> , p. 327.	La guerre d'Indochine se déroule de 1946 à 1954. Pierre Mendès-France, président du Conseil, défend et signe les accords de Genève en juillet. Il amorce l'indépendance de la Tunisie et du Maroc mais il son gouvernement est renversé en février 1955 alors qu'il tente de proposer des réformes pour l'Algérie.
158	9 janvier 1955	Vilar à Char (I) <i>FJV</i>	À partir du 2 janvier au TNP : suppression des pourboires aux ouvreuses, gratuité des vestiaires, salle fermée du début du spectacle jusqu'à la fin du premier acte pour les retardataires qui peuvent suivre le début par retransmission télévisée.
159	12 janvier 1955	Char à Vilar (I) <i>FJV</i>	Du 1 <sup>er</sup> au 30 janvier, la troupe joue à Chaillot <i>Mère Courage</i> , <i>Lorenzaccio</i> , <i>Le Prince de Hombourg</i> , <i>Le Cid</i> , <i>L'Avare</i> , <i>Don Juan</i> , <i>Cinna</i> , <i>Macbeth</i> (première à Paris le 14). Elle se rend également à Caen le 18-19 et à Reims les 25-26. Création du journal <i>Bref</i> par les Amis du Théâtre Populaire.
160	9 février 1955	Vilar à Monfort (I) <i>FJV</i>	La troupe joue <i>Don Juan</i> à Clichy le 1 <sup>er</sup> , puis à Chaillot <i>Richard II</i> , <i>Macbeth</i> , <i>Cinna</i> , <i>L'Avare</i> et <i>Don Juan</i> . Les 21-22 février, le TNP est à la Cité universitaire.
161	24 février 1955	Vilar à Philippe (I) <i>FJV</i>	
162	27 mars 1955	Bachelard à Vilar (I) <i>FJV</i>	Création le 1 <sup>er</sup> mars de <i>L'Étourdi</i> à Versailles. Puis retour à Chaillot avec <i>Richard II</i> , <i>Macbeth</i> , <i>L'Avare</i> et <i>L'Étourdi</i> .
163	4 mai 1955	Lettre de Jean Vilar et de la troupe (I) <i>FJV</i>	Du 16 mars au 14 avril, le TNP tourne dans les pays de l'Est (Berlin, Dresde, Prague, Brno, Bratislava, Liubliana, Zagreb, Sarajevo et Belgrade) avec <i>Le Cid</i> , <i>Don Juan</i> , <i>Ruy Blas</i> . Du 20 au 27 avril, le TNP est en Grèce (Athènes, Salonique) avec <i>Le Cid</i> , <i>Don Juan</i> , <i>Ruy Blas</i> . Du 6 au 13 mai, la troupe est à Genève pour représenter <i>Don Juan</i> et <i>Cinna</i> , puis en tournée en Belgique du 19 au 29, à Bruxelles, Charleroi, Anvers et Ostende.
164	12 juin 1955	Pagnol à Vilar (P) <i>Memento</i> , p. 124.	
165	Non datée 1955	Vilar à Gischia (P) <i>L'Herne Jean Vilar</i> , p. 23-24.	La troupe répète <i>La Ville</i> (Claudel) avant de rejoindre le Festival de Strasbourg et d'y créer la pièce le 20 juin.
166	6 juillet 1955	Vilar à Sorano (I) <i>FJV</i>	Le TNP joue à Marseille du 1 <sup>er</sup> au 7 juillet <i>Macbeth</i> , <i>L'Étourdi</i> et <i>Cinna</i> . Le neuvième festival d'Avignon a lieu du 15 au 29 juillet : création de <i>Marie Tudor</i> (Hugo) et reprise de <i>Don Juan</i> et <i>La Ville</i> . Les Premières Rencontres internationales de jeunes en Avignon ont lieu cette année. La troupe joue ensuite à la Biennale de Venise du 31 juillet au 2 août puis en Italie, les 3 et 4, et en Autriche, au Festival de Salzbourg, du 7 au 9 août.
167	2 septembre 1955	Sorano à Vilar (I) <i>FJV</i>	Relâche.
168	25 septembre 1955	Soupault à Vilar (I) <i>FJV</i>	
169	Non datée Octobre 1955	Vilar à Sartre (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 218.	En octobre, le TNP joue <i>Don Juan</i> , <i>Richard II</i> et <i>L'Avare</i> en Italie (Gênes, Florence, Naples) du 1 <sup>er</sup> au 15 octobre, à Limoges, il joue <i>Don Juan</i> , <i>L'Étourdi</i> et <i>Macbeth</i> du 19 au 21, à Poitiers du 22 au 23, à Amiens, du 26 au 27. Cette lettre est un brouillon de réponse à l'article « Jean-Paul Sartre nous parle de théâtre », revue <i>Théâtre Populaire</i> , n°15, septembre-octobre 1955, p. 1-9. La réponse « Jean Vilar s'explique » est publiée dans le journal <i>Bref</i> , n°7, du 15 octobre 1955.
170	2 novembre 1955	Philippe à Vilar (I) <i>FJV</i>	Du 3 au 27 novembre, la troupe est à Chaillot et donne la première parisienne de <i>Marie Tudor</i> . Dans <i>Macbeth</i> , Alain Cuny reprend le rôle-titre après Vilar.

171	17 novembre 1955	Barrault à Vilar (P) <i>Memento</i> , p. 331.	Le conflit entre Sartre et Vilar devient public dans <i>L'Express</i> . Parallèlement, des appelés et des intellectuels amplifient la protestation contre la guerre d'Algérie par des actions et des numéros spéciaux de revues.
172	Non datée 1955	Vilar à Casarès (I) <i>Fonds Maria Casarès/BnF</i>	En décembre, le TNP crée <i>La Ville</i> à Paris et programme <i>Marie Tudor</i> , <i>L'Étourdi</i> et <i>Macbeth</i> du 1 <sup>er</sup> au 18, avant de jouer <i>Don Juan</i> à Rennes les 19 et 20. Le 24 décembre, le TNP crée <i>Le Triomphe de l'amour</i> à Chaillot, dans lequel Casarès interprète Léonide.
173	Non datée janvier 1956	Philippe à Vilar (P) <i>Memento</i> , p.17.	Le 2 janvier, les dernières élections législatives de la quatrième République ont lieu. Edgar Faure (Droite parlementaire) succède à Pierre Mendès-France.
174	17 janvier 1956	Barthes à Vilar (I) <i>FJV</i>	Le TNP est à Chaillot. Le 19 janvier a lieu la première des <i>Femmes Savantes</i> , mises en scène par Jean-Paul Moulinot.
175	27 janvier 1956	Philippe à Vilar (P) Partiellement publiée dans <i>J'imagine mal la victoire sans toi</i> , p. 42-44.	Philippe tourne <i>Les Aventures de Till l'espiègle</i> , dans lequel Vilar accepte de jouer le rôle du Duc d'Albe – sa seule apparition au cinéma lors de ses douze années de direction du TNP. Le 31 janvier, le gouvernement de Guy Mollet obtient l'investiture de l'Assemblée nationale auquel participe Pierre-Mendès France.
176	20 février 1956	Pompidou et de Broglie à Vilar (I) <i>FJV</i>	Maurice Jacquemont met en scène <i>L'Impromptu de l'Alma</i> de Ionesco au Théâtre des Champs-Élysées : une pièce dans laquelle le dramaturge attaque le brechtisme de Barthes et Dort.
177	9 mars 1956	Vilar à Aragon (I) <i>FJV</i>	En mars, la troupe joue en alternance à Chaillot, Champigny, Gennevilliers, Poissy et Colombes.
178	12 mars 1956	Aragon à Vilar (I) <i>FJV</i>	L'Assemblée nationale vote pour des « pouvoirs spéciaux » au gouvernement en Algérie avec accord du PCF. Pierre Mendès-France démissionnera en mai.
179	13 mars 1956	Malraux à Vilar (I) <i>Fonds André Malraux</i>	Le 2 mars, l'indépendance du Maroc est signée et le 20 mars, celle de la Tunisie.
180	12 avril 1956	Vilar à Philippe (P) <i>J'imagine mal la victoire sans toi</i> , p. 44-45.	Retour à Paris après le tournage de <i>Till l'Espiegle</i> . La troupe a joué <i>L'Étourdi</i> à Caen les 5 et 6 avril, puis <i>Don Juan</i> et <i>Marie Tudor</i> à Rouen du 7 au 11. Du 16 avril au 5 mai, le TNP part en tournée à Londres pour donner <i>Le Triomphe de l'amour</i> , <i>Don Juan</i> et <i>Marie Tudor</i> .
181	30 mai 1956	Malraux à Vilar (I) <i>Fonds André Malraux</i>	En mai, la troupe est à Londres puis au Festival de Bordeaux pour créer <i>Ce Fou de Platonov</i> (Tchékhov) le 17. En juin, le TNP joue à Strasbourg (6-7), Zurich (11-12), Lausanne (13-14), puis en Hollande du 16 au 24 (La Haye, Rotterdam, Amsterdam, Utrecht) : <i>Le Triomphe de l'amour</i> et <i>L'Avare</i> .
182	22 juillet 1956	Adamov à Vilar (I) <i>FJV</i>	Du 1 <sup>er</sup> au 7 juillet, le TNP joue au Festival de Marseille. Du 15 juillet au 1 <sup>er</sup> août, le dixième festival d'Avignon programme la création du <i>Mariage de Figaro</i> et la reprise du <i>Prince de Hombourg</i> , <i>Don Juan</i> , <i>Cinna</i> et <i>Macbeth</i> .
183	3 août 1956	Monfort à Vilar (I) <i>FJV</i>	
184	8 août 1956	Philippe à Vilar (I) <i>FJV</i>	Du 13 septembre au 7 octobre, le TNP est en tournée en U.R.S.S., à Moscou et Leningrad, pour jouer <i>Don Juan</i> , <i>Le Triomphe de l'amour</i> et <i>Marie Tudor</i> . En octobre, la troupe joue <i>Le Triomphe de l'amour</i> et <i>Don Juan</i> à Helsinki, Copenhague puis Oslo. En novembre, la saison ouvre à Chaillot avec <i>Le Triomphe de l'amour</i> , <i>L'Étourdi</i> , <i>Marie Tudor</i> , <i>Ce Fou de Platonov</i> et <i>Macbeth</i> . Gérard Philippe ne joue dans aucune de ces pièces. L'insurrection de Budapest en octobre est écrasée en novembre par l'armée russe.
185	10 décembre 1956	Laurent à Vilar (I) <i>FJV</i>	En décembre, le TNP est à Chaillot et joue en alternance les pièces précédentes ainsi que <i>Le prince de Hombourg</i> , <i>Le Mariage de Figaro</i> et <i>L'Avare</i> . Le premier numéro du journal <i>Bref</i> est publié.
186	18 décembre 1956	Casarès à Vilar (I) <i>FJV</i>	
187	Non datée janvier 1957	Vilar à Sorano (I) <i>FJV</i>	Le TNP est à Chaillot et joue <i>Le Mariage de Figaro</i> , <i>Le Prince de Hombourg</i> , <i>L'Étourdi</i> , <i>Mère Courage</i> .

188	7 janvier 1957	Adamov à Vilar (I) <i>FJV</i>	Début du projet d'adaptation des <i>Âmes Mortes</i> de Gogol au TNP (projet inabouti).
189	Non datée Février 1957	Vilar à Casarès (P) <i>Notes de service</i> , p. 161-162.	Roland Barthes publie <i>Mythologies</i> aux éditions du Seuil.
190	9 février 1957	Casarès à Vilar (P) <i>Notes de service</i> , p. 163-164.	
191	12 mars 1957	M. Redgrave à Vilar (I) <i>FJV</i>	En février, le TNP crée <i>Le Malade imaginaire</i> , mis en scène par Daniel Sorano. Le 28 février, Jean Vilar crée <i>Le Faiseur</i> de Balzac à Chaillot. En mars, le TNP joue <i>Le Faiseur</i> , <i>Mère Courage</i> , <i>Don Juan</i> , <i>Le Mariage de Figaro</i> .
192	2 avril 1957	Vilar à Vercors (I) <i>Fonds Vercors</i>	Du 2 au 7 avril, le TNP joue <i>Le Faiseur</i> au Creusot, qui remplace <i>L'Étourdi</i> , déprogrammé à la suite d'un accident arrivé à Daniel Sorano.
193	12 avril 1957	Vercors à Vilar (I) <i>Fonds Vercors</i>	Le TNP joue ensuite à Barentin, Issy-les-Moulineaux, Suresnes, Versailles, Saint-Denis, Champigny, Montreuil, Poissy, Montrouge, Enghien.
194	30 avril 1957	Ionesco à Vilar (I) <i>FJV</i>	
195	3 mai 1957	Vilar à Ionesco (I) <i>FJV</i>	Du 8 au 15 mai, le TNP est à Rome pour jouer <i>Le Faiseur</i> , <i>Le Triomphe de l'amour</i> , <i>Le Mariage de Figaro</i> . Du 20 au 25, il participe au festival d'Irlande à Dublin.
196	15 juin 1957	Vilar à Casarès (I) <i>Fonds Casarès/IMEC</i>	Le TNP crée <i>Phèdre</i> le 15 juin au Festival de Strasbourg après avoir joué <i>L'Étourdi</i> à Genève du 5 au 7 puis <i>Mère Courage</i> à Dijon du 12 au 14.
197	6 juillet 1957	Casarès à Vilar (I) <i>FJV</i>	Du 1er au 7 juillet, la troupe participe au Festival de Marseille et joue <i>Le Mariage de Figaro</i> , <i>Mère Courage</i> et <i>Le Faiseur</i> . Du 15 au 30 juillet a lieu le onzième festival d'Avignon, avec la création de <i>Henri IV</i> de Pirandello et la reprise du <i>Mariage de Figaro</i> et de <i>Meurtre dans la cathédrale</i> .
198	30 juillet 1957	Vilar à Casarès (I) <i>Fonds Casarès/IMEC</i>	
199	9 août 1957	Minazzoli à Vilar (I) <i>FJV</i>	
200	27 août 1957	Piccoli à Vilar (I) <i>FJV</i>	Michel Piccoli incarne Hippolyte dans <i>Phèdre</i> . Du 4 septembre au 24 octobre, le TNP part en tournée en Amérique du Sud et représente <i>Don Juan</i> , <i>Le Triomphe de l'amour</i> , <i>Le Faiseur</i> , <i>Marie Tudor</i> : au Brésil du 4 au 17 septembre (Rio de Janeiro, Sao Paul), en Uruguay du 22 au 29 (Montevideo), en Argentine du 1er au 9 octobre (Buenos Aires), au Chili du 12 au 14 (Santiago) et au Pérou du 18 au 24 (Lima).
201	17 octobre 1957	Adamov à Vilar (I) <i>FJV</i>	En octobre, un mouvement social est à l'origine de grèves dans les cinq théâtres nationaux et les théâtres privés. Par ailleurs, la guerre d'Algérie brouille les clivages politiques traditionnels et les gouvernements de la IV <sup>e</sup> République se succèdent dans une grande instabilité. Les premiers témoignages et documents attestant la pratique commencent à paraître sur la torture en Algérie. Le Théâtre de la Cité de Villeurbanne ouvre le 31 octobre avec <i>Henri IV</i> de Shakespeare mise en scène par Roger Planchon.
202	18 novembre 1957	Cocteau à Vilar (I) <i>FJV</i>	Du 6 au 30 novembre, la troupe est de retour à Chaillot avec <i>Le Malade imaginaire</i> , <i>Le Faiseur</i> , <i>Mère Courage</i> , <i>Meurtre dans la cathédrale</i> et <i>L'Étourdi</i> .
203	21 novembre 1957	Béjart à Vilar (I) <i>FJV</i>	
204	25 novembre 1957	Vilar à Béjart (I) <i>FJV</i>	
205	11 décembre 1957	Malraux à Vilar (I) <i>Fonds Malraux</i>	En décembre, le TNP programme les mêmes pièces auxquelles s'ajoutent <i>Henri IV</i> et <i>Ce Fou de Platonov</i> .

206	13 décembre 1957	Vilar à Camus (I) <i>Fonds Albert Camus</i>	
207	29 janvier 1958	Vilar à Camus (I) <i>Fonds Albert Camus</i>	En janvier, le TNP programme les mêmes pièces et <i>Phèdre</i> . Le 26 février 1958, Henri Alleg publie <i>La Question</i> aux Éditions de Minuit.
208	19 juin 1958	Minazzoli à Vilar (I) <i>FJV</i>	De février à juin, le TNP crée <i>Ubu</i> en mars. La programmation de la pièce de Jarry ainsi que la reprise à venir de <i>Lorenzaccio</i> révèle une politisation croissante du répertoire, dénonçant un pouvoir jugé de plus en plus autoritaire. Le 29 mai, de Gaulle est investi président du Conseil. Par ailleurs, Georges Wilson crée <i>L'École des femmes</i> (Molière) en avril, Jean Vilar monte <i>Le Carrosse du Saint Sacrement</i> (Mérimee) et <i>Cedipe</i> (Gide) en mai. Le TNP joue à Chaillot et en Belgique (21-24 avril), au Maroc, à Rabat et Casablanca (2-10 mai), au Festival de Bordeaux (22-24 mai), à Genève (5-7 juin), au Festival de Hollande (17-23 juin) puis à Strasbourg (25-26 juin).
209	25 juin 1958	Vilar à Philipe (P) Partiellement publié dans <i>J'imagine mal la victoire sans toi</i> , p. 46-47.	Le Syndicat Français des Acteurs (SFA) est créé à la suite de la réunion du SNA (Syndicat national des Acteurs) et du CNA (Comité National des Acteurs). Il est coprésidé par Gérard Philipe et Jacques Dumesnil.
210	Non datée Juillet 1958	Casarès à Vilar (I) <i>FJV</i>	Douzième festival d'Avignon du 15 juillet au 3 août : création des <i>Caprices de Marianne</i> et reprise d' <i>Cedipe</i> , <i>Marie Tudor</i> et <i>Lorenzaccio</i> .
211	8 juillet 1958	Vilar à Barrault (I) <i>FJV</i>	
212	31 juillet 1958	Philipe à Vilar (P) <i>J'imagine mal la victoire sans toi</i> , p. 47-48.	
213	Non datée 1958	Vilar à Casarès (I) <i>Fonds Maria Casarès/IMEC</i>	
214	15 septembre 1958	Vinaver à Vilar (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 213.	Le TNP commence la saison en tournée : au Canada (Montréal et Québec) du 22 septembre au 11 octobre, puis aux États-Unis (New-York, Philadelphie, Washington, Princeton, Boston, ONU, du 14 octobre au 10 novembre. Représentations de <i>Marie Tudor</i> , <i>Le Triomphe de l'amour</i> , <i>Lorenzaccio</i> , <i>Henri IV</i> , <i>Le Cid</i> , <i>Don Juan</i> .
215	17 septembre 1958	Vilar à Vinaver (I) <i>FJV</i>	
216	8 novembre 1958	Calder à Vilar (I) <i>FJV</i>	Création de la Cinquième République le 4 octobre 1958.
217	12 novembre 1958	Vinaver à Vilar (I) <i>FJV</i>	
218	12 novembre 1958	Vilar à la troupe (I) <i>FJV</i>	
219	21 novembre 1958	Vilar à Casarès (I) <i>Fonds Maria Casarès/BnF</i>	Du 15 au 30 novembre, la troupe est à Chaillot et joue <i>Les Caprices de Marianne</i> , <i>Le Malade imaginaire</i> , <i>Henri IV</i> et <i>L'École des femmes</i> .
220	8 décembre 1958	Philipe à Vilar (I) <i>FJV</i>	En décembre, la troupe est à Chaillot et joue les pièces précédentes ainsi que <i>Le Carrosse du Saint-Sacrement</i> , <i>Cedipe</i> , <i>Le Cid</i> et <i>Lorenzaccio</i> .
221	12 décembre 1958	Moulinot à Vilar (I) <i>FJV</i>	

222	20 décembre 1958	Vilar à Casarès (P) <i>Notes de service</i> , p. 173.	Le 21 décembre, de Gaulle est élu président de la République.
223	6 janvier 1959	Vilar à Philippe (P) Partiellement publiée dans <i>Notes de service</i> , p. 177.	La troupe joue les pièces précédentes. René Clair et Gérard Philippe répètent pour la création d' <i>On ne badine pas avec l'amour</i> .
224	Non datée Janvier 1959	Philippe à Vilar (P) Partiellement publiée dans <i>J'imagine mal la victoire sans toi</i> , p. 54-55.	La première de la pièce de Musset a lieu le 3 février à Chaillot. La dernière représentation théâtrale de Gérard Philippe a lieu le 21 février dans le rôle de Perdican.
225	11 janvier 1959	Vilar à Philippe (P) Partiellement publiée dans <i>J'imagine mal la victoire sans toi</i> , p. 56-57.	Le 3 février 1959, Malraux est nommé Ministre des Affaires Culturelles. Il est entouré de Pierre Moinot, Maurice Saint-Denis, Pierre-Aimé Touchard et Jean Rouvet.
226	8 avril 1959	Vilar à Malraux (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 214-215.	En mars, le TNP joue <i>Ubu</i> , <i>Marie Tudor</i> , <i>L'École des femmes</i> , <i>Mère Courage</i> et <i>La Fête du Cordonnier</i> (Vinaver), créée le 5 à Chaillot. En avril, reprise de ces pièces et du <i>Triomphe de l'amour</i> . Le TNP prévoit l'adjonction d'une seconde salle au TNP, celle du Théâtre Récamier, en octobre, pour y jouer des pièces contemporaines.
227	Non datée 1959	Genet à Vilar (I) <i>FJV</i>	En avril, la troupe joue les pièces citées précédemment.
228	26 avril 1959	Ionesco à Vilar (I) <i>FJV</i>	
229	30 avril 1959	Vilar à Philippe (P) Partiellement publiée dans <i>J'imagine mal la victoire sans toi</i> , p. 57-58.	
230	11 mai 1959	Vilar à Malraux (I) <i>FJV</i>	Le TNP est à Bruxelles du 2 au 7 mai pour jouer <i>Mère Courage</i> , <i>Le Carrosse du Saint Sacrement</i> , <i>Œdipe</i> et <i>L'École des femmes</i> .
231	10 juin 1959	Vilar à la troupe (I) <i>FJV</i>	En juin, le TNP est à Dijon (2-3), à Zurich (5-7), à Genève (9-12), à Strasbourg (16-17) puis en Autriche à Vienne, Graz, Linz (20-26).
232	3 juillet 1959	Vilar à Malraux (I) <i>FJV</i>	Du 1 <sup>er</sup> au 7 juillet, la troupe joue à Marseille <i>Le Triomphe de l'amour</i> , <i>La Fête du cordonnier</i> et <i>L'École des femmes</i> .
233	Non datée 1959	Gischia à Vilar (I) <i>FJV</i>	Le treizième festival d'Avignon a lieu du 15 juillet au 2 août : le TNP crée <i>Le Songe d'une nuit d'été</i> et reprend <i>Mère Courage</i> et <i>Meurtre dans la cathédrale</i> .
234	Non datée 1959	Vilar à Casarès (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 217.	
235	2 août 1959	Calder à Vilar (I) <i>FJV</i>	
236	11 août 1959	Thévenin à Vilar (I) <i>FJV</i>	
237	21 août 1959	Vilar à Seiler (I) <i>FJV</i>	
238	10 septembre 1959	Vilar à Dort (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 218.	
239	12 septembre 1959	Vilar à Sartre (I) <i>Fonds Jean-Paul Sartre/BnF</i>	Le 29 septembre, François Darbon met en scène <i>Les Séquestrés d'Altona</i> de Sartre au Théâtre de la Renaissance.

240	24 octobre 1959	Vilar à Barrault (I) <i>FJV</i>	En octobre, le TNP prend en charge le Théâtre Récamier. Du 22 octobre au 18 décembre, il y joue <i>Le Crapaud-Buffle</i> , la première pièce d'Armand Gatti. Jean-Louis Barrault vient, lui, de se voir confier la direction du théâtre de l'Odéon. Le 21 octobre, la Compagnie Renaud-Barrault inaugure la salle avec la création de <i>Tête d'or</i> de Claudel, en présence de nombreuses personnalités artistiques, médiatiques et politiques, dont le Général de Gaulle lui-même – qui ne se déplacera jamais au TNP.
241	25 octobre 1959	Barrault à Vilar (I) <i>FJV</i>	Le différend avait déjà mené les deux artistes au désaccord exprimé dans la presse : « Jean Vilar répond à Jean-Louis Barrault », <i>France-Observateur</i> , 28 mars 1957 (publié dans <i>Le Théâtre, service public, op. cit.</i> , p. 196-202).
242	26 octobre 1959	Vilar à Barrault (I) <i>FJV</i>	
243	26 octobre 1959	Vilar à Barrault (I) <i>FJV</i>	
244	26 octobre 1959	Barrault à Vilar (I) <i>FJV</i>	
245	15 novembre 1959	Vilar à Casarès (I) <i>Fonds Maria Casarès/BnF</i>	Du 4 au 30, à Chaillot, la troupe joue <i>Le Songe d'une nuit d'été</i> , <i>Henri IV</i> , <i>L'École des femmes</i> , <i>L'Impromptu de Versailles</i> et <i>Les Précieuses ridicules</i> (mises en scène par Yves Gasc). Gérard Philippe meurt le 25 novembre.
246	Non datée 1959	Glissant à Vilar (I) <i>FJV</i>	
247	24 décembre 1959	Vilar à Casarès (I) <i>Fonds Maria Casarès/BnF</i>	En décembre, le TNP reprend ces pièces ainsi que <i>La Mort de Danton</i> avec Georges Wilson dans le rôle-titre. Au Théâtre Récamier sont programmés <i>Les Bâtisseurs d'empire</i> de Boris Vian.
248	Non datée 1959	Perros à Vilar (I) <i>FJV</i>	
249	16 janvier 1960	Riquier à Vilar (I) <i>FJV</i>	La troupe continue de représenter les pièces citées et crée <i>L'Heureux stratagème</i> de Marivaux (première le 7 janvier à Chaillot) ainsi qu' <i>Erik XIV</i> de Strindberg (première le 3 février).
250	4 juillet 1960	Vilar à Page (I) <i>FJV</i>	En mars, le TNP joue <i>Erik XIV</i> , <i>Le Malade imaginaire</i> , <i>L'Heureux Stratagème</i> à Chaillot ainsi que <i>Lettre Morte</i> de Robert Pinget et <i>La Dernière Bande</i> de Beckett au Récamier. Chaillot accueille <i>L'Opéra de Quat'Sous</i> de Brecht mis en scène par Giorgio Strehler. En avril, la troupe joue <i>Henri IV</i> et <i>Le triomphe de l'amour</i> à Milan, au Piccolo Teatro (2-11 avril). En mai, le TNP joue à Bruxelles (3-8), Villeurbanne (11-14) et Poitiers (16-18). Du 23 au 31 mai, la Comédie de l'Est met en scène <i>Le Canard sauvage</i> d'Ibsen au Théâtre Récamier. Au festival de Bordeaux (2-4 juin), le TNP crée <i>Turcaret</i> de Lesage et tourne à Mulhouse (1e 11), Zurich (13-14), Strasbourg (16-17). Du 10 au 30 juin, Hubert Gignoux met en scène <i>L'Échange</i> de Claudel au Théâtre Récamier. Le quatorzième festival d'Avignon a lieu du 15 au 31 juillet : Le TNP crée <i>Antigone</i> de Sophocle et reprend <i>Erik XIV</i> et <i>Mère Courage</i> .
251	10 septembre 1960	Riquier à Vilar (I) <i>FJV</i>	Le 6 septembre paraît dans <i>Le Monde</i> le Manifeste des 121 sur le droit à l'insubordination des soldats français en Algérie. Le TNP est en tournée en Argentine, à Buenos Aires, du 23 au 30 septembre avec <i>Henri IV</i> , <i>L'École des femmes</i> et <i>Le Faiseur</i> . Le 26 septembre, <i>Génousie</i> de René Obaldia est créé au Récamier.
252	8 octobre 1960	Moulinot à Vilar (I) <i>FJV</i>	<i>Génousie</i> est jouée tout le mois d'octobre. À Chaillot, la troupe répète <i>La Résistible Ascension d'Arturo Ui</i> de Brecht.
253	29 novembre 1960	Cocteau à Vilar (I) <i>FJV</i>	Du 8 au 30 novembre, la troupe joue <i>Arturo Ui</i> et <i>L'École des femmes</i> à Chaillot, et <i>Génousie</i> au Récamier.
254	12 décembre 1960	Miró à Vilar (I) <i>FJV</i>	En décembre, la troupe joue <i>Arturo, Ui</i> , <i>L'École des femmes</i> , <i>Antigone</i> , <i>Le Faiseur</i> et <i>Turcaret</i> à Chaillot ainsi que <i>La Bonne Âme de Se-Tchouan</i> au Récamier.

255	Non datée	Une spectatrice à Vilar (I) <i>FJV</i>	
256	3 janvier 1961	Vilar à Paulhan (I) <i>FJV</i>	En janvier, le TNP présente <i>Antigone, Turcaret, Arturo Ui</i> et <i>La Bonne Âme de Se-Tchouan</i> au Récamier.
257	11 janvier 1961	Vilar à Duke Ellington (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 228-229.	Le TNP reprend <i>Turcaret</i> avec un motif musical de Duke Ellington, de passage à Paris.
258	Non datée Lundi 16	Paulhan à Vilar (I) <i>FJV</i>	
259	18 janvier 1961	O'Casey à Vilar (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 246.	Le TNP répète <i>Roses Rouges pour moi</i> de Sean O'Casey (première le 7 février à Chaillot).
260	22 janvier 1961	Vilar à O'Casey (P) partiellement publiée dans <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 246-247.	
261	1 <sup>er</sup> février 1961	Schlumberger à Vilar (I) <i>FJV</i>	L'OAS se constitue en février.
262	19 février 1961	Schlumberger à Vilar (I) <i>FJV</i>	En février, le TNP donne <i>Turcaret, Arturo Ui</i> et <i>Roses Rouges pour moi</i> à Chaillot.
263	13 mars 1961	Vilar à Malraux (I) <i>FJV</i>	Jean Vilar prévoit d'abandonner, en mai 1961, la direction de la salle Récamier. En mars, le TNP crée <i>Loin de Rueil</i> , d'après le roman de Queneau : une comédie musicale de Maurice Jarre et Jean Vilar. En mai, les négociations à Évian pour l'indépendance de l'Algérie commencent.
264	6 juin 1961	Vilar à Picasso (I) <i>Fonds Picasso</i>	En avril, le TNP part en tournée à Mexico du 12 au 22 et représente <i>Henri IV, Le Faiseur, Œdipe</i> . En mai, la troupe joue à Bruxelles du 2 au 7 puis en Italie du 13 au 31 (Turin, Florence, Bologne, Gênes) : <i>L'Heureux Stratagème, Turcaret, Loin de Rueil</i> .
265	Non datée Été 1961	Negrone et Gatti à Vilar (I) <i>FJV</i>	Le XV <sup>e</sup> festival d'Avignon a lieu du 15 juillet au 1 <sup>er</sup> août. Sont créés <i>L'Alcalde de Zalamea</i> (Calderon) et <i>Les Rustres</i> (Goldoni), en alternance avec <i>Antigone</i> . Le 13 août commence la construction du mur de Berlin.
266	10 octobre 1961	Mollien à Vilar (I) <i>FJV</i>	En septembre, le TNP est en tournée à Moscou (11-17), Bucarest (23-26), Sofia (29 septembre – 2 octobre), et Cracovie, Poznan et Varsovie (7-21) avec <i>Le Faiseur</i> et <i>Turcaret</i> .
267	31 décembre	Mauriac et Lemarchand (I) <i>FJV</i>	En novembre, le TNP joue <i>Arturo Ui, Loin de Rueil, Antigone</i> et <i>le Faiseur</i> à Chaillot. En décembre, ces pièces sont programmées ainsi que la création de <i>La Paix</i> d'après Aristophane.
268	1 <sup>er</sup> janvier 1962	Vilar à Malraux (I) <i>FJV</i>	En janvier, le TNP joue <i>L'Alcalde de Zalamea</i> et Vilar multiplie les prises de position contre le gouvernement de De Gaulle et la guerre d'Algérie.
269	2 février 1962	Paulhan à Vilar (I) <i>FJV</i>	En février, le TNP programme <i>L'Alcalde, Antigone, La Paix</i> et <i>Les Rustres</i> . Le 8 février, la manifestation anti-OAS est violemment réprimée et provoque la mort de neuf personnes au métro Charonne.
270	Non datée Avril 1962	Vilar à Wilson (I) <i>FJV</i>	En mars, avril et mai, le TNP reprend les mêmes pièces ainsi que <i>L'Avare</i> . Vilar songe à démissionner et informe son successeur.
271	10 avril 1962	Miró à Vilar (I) <i>FJV</i>	Daniel Sorano décède le 17 mai. En juin, la troupe est à Genève (1-3), Caen (7-8), Poitiers (12-14) et Bourges (le 15) pour présenter <i>Les Rustres</i> . C'est aussi le moment de la création des premières Maisons de la Culture instaurées par Malraux. L'indépendance de l'Algérie est ratifiée le 3 juillet. Le seizième festival d'Avignon a lieu du 15 au 31 juillet et programme la création de <i>La Guerre de Troie n'aura pas lieu</i> (Giraudoux) ainsi que <i>Les Rustres</i> et <i>L'Avare</i> .

272	13 octobre 1962	Laurent à Vilar (I) <i>FJV</i>	
273	20 novembre 1962	Vilar à Picasso (I) <i>Fonds Picasso</i>	La saison à Chaillot s'ouvre le 3 novembre avec <i>Arturo Ui</i> et <i>Roses Rouges pour moi</i> en alternance.
274	30 novembre 1962	Laurent à Vilar (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 263.	En décembre, à Chaillot, les spectacles continuent en alternance avec les Ballets Roland Petit (quatre créations).
275	21 février 1963	Laurent à Vilar (I) <i>FJV</i>	En janvier, la saison se prolonge avec pièces et ballets en alternance. <i>La Vie de Galilée</i> (Brecht) est créée par Georges Wilson le 26 janvier à Chaillot. En février, la troupe reprend <i>La Guerre de Troie n'aura pas lieu</i> et <i>La Vie de Galilée</i> en alternance. Le 21, il annonce qu'il ne demandera pas le renouvellement de son contrat de directeur du TNP pour la saison suivante.
276	21 février 1963	Saurel à Vilar (I) <i>FJV</i>	
277	4 mars 1963	Schlumberger à Vilar (I) <i>FJV</i>	
278	Non datée 1963	Vilar à Minazzoli (P) <i>Notes de service</i> , p. 229-234.	En mars et avril, la troupe joue les deux pièces précédentes et crée, le 22 mars, <i>Lumières de Bohème</i> de Valle-Inclán. En mai, Vilar met en scène sa dernière pièce au TNP : <i>Thomas More</i> de Robert Bolt. Le 31 mai, il donne sa dernière représentation à Chaillot. Du 7 au 12 juin, le TNP part en tournée en Belgique (Bruxelles, Anvers, Charleroi). Le dix-septième festival d'Avignon a lieu du 15 au 31 juillet et programme <i>Thomas More</i> , <i>La Guerre de Troie n'aura pas lieu</i> , <i>L'Avare</i> . Le 31 juillet a lieu la dernière représentation de Vilar, qui réunit 3798 spectateurs (jauge de 2900 places).
279	26 octobre 1963	Vilar à Béjart (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 270.	En septembre, Vilar met en scène <i>Gerusalemme</i> de Verdi au Festival de Pérouse puis à Venise (du 22 au 26).
280	22 novembre 1963	Prassinos à Vilar (I) <i>FJV</i>	En novembre, Vilar tourne en Suisse (Genève, Lausanne, Sion, Bienne) et en Belgique (Bruxelles, Charleroi, Anvers) pour présenter des récitals de textes français (Chamfort, Saint-Simon, Balzac, Jules Renard, Baudelaire, Verlaine...)
281	Non datée Fin 1963	Vilar à Casarès (I) <i>Fonds Maria Casarès/BnF</i>	En décembre, Vilar se rend à Alger sur invitation du Théâtre National Algérien pour un voyage d'étude.
282	20 janvier 1964	O'Casey à Vilar (I) <i>FJV</i>	En janvier et février, Vilar met en scène <i>Macbeth</i> de Verdi à la Scala de Milan avec Mario Prassinos. En mars, il se rend à Londres en tant qu'hôte d'honneur du Club des metteurs en scène de théâtre populaire. En avril et mai, il met en scène <i>Les Noces de Figaro</i> de Mozart à la Scala de Milan. En mai et juin, il met en scène <i>Un banquier sans visage</i> de Walter Weideli à Genève. Du 17 juillet au 3 août, le dix-huitième festival d'Avignon programme <i>Luther</i> (John Osborne) et <i>Romulus le Grand</i> (Friedrich Durrenmatt) dans une mise en scène de Georges Wilson, <i>Nicomède</i> (Corneille) par Roger Mollien.
283	Non datée 1964	Vilar à Debeauvais (I) <i>Fonds Sonia Debeauvais</i>	Le 20 juillet, Vilar ouvre les premières Rencontres d'Avignon : « Le développement culturel ».
284	2 septembre 1964	Vilar à Oppenheimer (I) <i>Fonds Sonia Debeauvais</i>	Du 31 août au 9 septembre, la troisième Conférence internationale sur l'utilisation des énergies atomiques à des fins pacifiques se déroule au Palais des Nations à Genève sous les auspices de l'ONU.
285	14 novembre 1964	Vilar à Oppenheimer (I) <i>Archives Nationales</i>	En novembre, Vilar crée la pièce-document <i>Le Dossier Oppenheimer</i> au Théâtre de l'Athénée, à partir des notes du procès de Robert Oppenheimer. Le texte de Vilar est publié en 1965 aux Éditions Gonthier.
286	2 avril 1965	Truffaut à Vilar (I) <i>FJV</i>	En février, le V <sup>e</sup> plan prévoit la création à Paris d'un « Théâtre National Populaire Lyrique » : l'étude est confiée à Vilar.

			En mars, Vilar signe l'appel à l'opinion démocratique pour une candidature unique de la gauche à l'élection présidentielle. Vilar fonde un comité.
287	16 avril 1965	Fresnay à Vilar (I) FJV	Vilar prévoit d'adapter <i>Le hasard au coin du feu</i> de Crébillon fils. Création du Théâtre du Soleil en mai.
288	26 juin 1965	Vilar à Ruaud (I) FJV	En juin, Vilar a présenté une réflexion sur le sujet du théâtre lyrique en France devant la Commission de l'équipement culturel. Le rapport final de Pierre-Yves Ligen, auditeur au Conseil d'État, résume le projet retenu : large part est donnée aux suggestions de Vilar. Le XIX <sup>e</sup> festival d'Avignon se déroule du 16 juillet au 2 août avec <i>L'Illusion Comique</i> (Corneille) et <i>Hamlet</i> (Shakespeare) mis en scène par Georges Wilson et <i>Les Troyennes</i> (Euripide, adaptation de Sartre) mis en scène par Michel Cacoyannis. Vilar ouvre les deuxièmes Rencontres d'Avignon le 21 juillet : « L'École et le développement culturel ».
289	13 novembre 1965	Mitterrand à Vilar (I) FJV	Du 22 novembre au 2 janvier, Vilar met en scène <i>Le Hasard au coin du feu</i> de Crébillon fils au Théâtre de l'Athénée. Le Living Theatre présente <i>Mysteries et smaller pieces</i> à Paris.
290	31 décembre 1965	R. Glachant à Vilar (I) FJV	Vilar projette de déposer une partie de ses archives aux Archives de France.
291	5 janvier 1966	Mitterrand à Vilar (I) FJV	En janvier, février et mars, Vilar remet en scène dans une distribution différente <i>L'Avare</i> pour une tournée en Afrique : Mauritanie, Sénégal, Mali, Haute-Volta, Côte d'Ivoire, Togo, Dahomey, Cameroun, République Centrafricaine, Tchad, Gabon, Congo-Brazzaville.
292	5 janvier 1966	Vilar à Char (I) FJV	
293	29 janvier 1966	Vilar à Le Marquet (I) Fonds Jacques Le Marquet/BnF	
294	8 février 1966	Vilar à Wilson (I) FJV	
295	11 février 1966	Wilson à Vilar (I) FJV	
296	17 février 1966	Chamson à Vilar (I) FJV	Sur les conditions du dépôt des archives du TNP aux Archives de France.
297	Non datée 1966	Char à Vilar (I) FJV	
298	21 avril 1966	Char à Vilar (I) FJV	En mars, Malraux inaugure la maison de la Culture d'Amiens. Avril : <i>Les Paravents</i> de Genet sont créés à l'Odéon par la Compagnie Renaud-Barrault.
299	28 mai 1966	Cuny à Vilar (I) FJV	
300	8 juin 1966	Chamson à Vilar (I) FJV	Le 10 mai 1966, les archives du TNP – Direction Jean Vilar sont déposées aux Archives de France. Les affiches et les archives sonores resteront en possession de Vilar.
301	12 juin 1966	Laurent à Vilar (I) FJV	En juin, Vilar présente <i>L'Avare</i> au Festival du Marais à l'Hôtel de Rohan.
302	5 juillet 1966	Vilar à Paulhan (I) FJV	Du 15 juillet au 13 août, le vingtième festival d'Avignon a lieu dans une nouvelle configuration : ouverture à d'autres compagnies que le TNP (Théâtre de la Cité Jardin de Gilbert et Planchon, et le Ballet du XX <sup>e</sup> Siècle de Béjart) ; ouverture à la danse ; prolongation du festival de deux semaines ; modification du statut du Festival placé sous le régime de régie municipale ; formation d'une équipe de gestion.
303	21 juillet 1966	Paulhan à Vilar (I) FJV	
304	24 octobre 1966	Prassinis à Vilar (I) FJV	En septembre, Vilar est hospitalisé à la suite d'une alerte cardiaque. En octobre, il se rend à Florence pour un congrès international d'étude sur les théâtres subventionnés.

305	10 novembre 1966	Purnal à Vilar (I) <i>FJV</i>	Vilar intervient le 22 novembre au cours d'un « Dialogue sur le programme » organisé par la Fédération de la gauche démocrate et socialiste, sur la liberté du créateur.
306	11 novembre 1966	Vilar à Purnal (I) <i>FJV</i>	
307	4 février 1967	Bazaine à Vilar (I) <i>FJV</i>	
308	15 mars 1967	Vilar à Casarès (I) <i>Fonds Maria Casarès/BnF</i>	Du 26 février au 28 mars, Vilar part en tournée en U.R.S.S. à Moscou, Leningrad et Tbilissi, pour représenter <i>L'Avare</i> de Molière et <i>L'Heureux Stratagème</i> de Marivaux.
309	Non datée	Vilar à Malraux (I) <i>FJV</i>	Le XXI <sup>e</sup> festival d'Avignon a lieu du 11 juillet au 14 août et voit l'ouverture d'une nouvelle salle, au Cloître des Carmes, destinée à la création d'œuvres contemporaines ainsi que l'entrée de la musique contemporaine et du cinéma avec la première mondiale de <i>La Chinoise</i> de Godard dans la cour d'honneur. Sont programmées les mises en scène de Planchon, Lavelli, Bourseiller, des ballets de Béjart et le film de Godard. Les quatrièmes Rencontres d'Avignon portent sur les analyses de l'enquête conduite par la politique culturelle de sept villes : Annecy, Aubervilliers, Avignon, Bourges, Grenoble, Rennes, Strasbourg.
310	7 novembre 1967	Leiris à Vilar (I) <i>FJV</i>	En septembre, Malraux confie à Vilar la charge d'une mission d'étude concernant la Réunion des Théâtres Lyriques nationaux. Jusqu'en novembre, plusieurs réunions se succèdent au Ministère des Affaires Culturelles. En décembre, il participe à Monaco à une table-ronde organisée par l'UNESCO sur les politiques culturelles.
311	4 mars 1968	Vilar à Béjart (I) <i>FJV</i>	En janvier, Vilar travaille sur la réforme de l'Opéra. En février, il donne une conférence de presse sur le XXII <sup>e</sup> festival.
312	Non datée mars 1968	Vilar à Boulez (I) <i>FJV</i>	
313	23 avril 1968	Béjart à Vilar (I) <i>FJV</i>	Du 9 au 11 avril, Vilar voyage à Moscou pour étudier le fonctionnement du Bolchoï.
314	31 mai 1968	Vilar à Malraux (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 291.	Vilar démissionne de sa charge de réforme des théâtres lyriques nationaux à la suite du discours du 30 mai de de Gaulle. Le festival est menacé d'annulation.
315	31 juillet 1968	Brouillon d'une lettre ouverte de Jean Vilar (I) <i>FJV</i>	Le XXII <sup>e</sup> festival d'Avignon a lieu du 17 juillet au 14 août. Sont programmés le Living Theatre ( <i>Paradise Now, Antigone, Mysteries and smaller pieces</i> ), le Ballet du XX <sup>e</sup> Siècle ( <i>À la recherche de..., Le Sacre du printemps, Ni fleurs ni couronnes, Messe pour le temps présent</i> ) et trois films dans la Cour d'Honneur ( <i>Mister freedom</i> de William Klein, <i>Jaguar</i> de Jean Rouch, <i>Baisers volés</i> de François Truffaut). Le 20 juillet, Vilar ouvre les Assises « Théâtre et Société ».
316	1 <sup>er</sup> août 1968	Vilar à Godard (I) <i>FJV</i>	
317	25 octobre 1968	Rouvet à Vilar (I) <i>FJV</i>	En septembre, Vilar est victime d'un infarctus.
318	30 octobre 1968	Vilar à Rouvet (I) <i>FJV</i>	À l'automne, il tourne dans le film de Philippe Arthuys, <i>Des Christs par milliers</i> .
319	4 décembre 1968	Rouvet à Vilar (I) <i>FJV</i>	Le 18 décembre, sur intervention du gouvernement de Franco, le gouvernement français ordonne que soit retirée de la programmation du TNP la pièce de Gatti <i>La Passion du Général Franco</i> (devenue <i>Passion en violet, jaune et rouge</i> ). Le texte de soutien que rédige Vilar sera adopté par d'autres signataires.
320	22 avril 1969	Vilar à Damiani (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 300-302	En février, Vilar célèbre le centenaire de la naissance de Firmin Gémier à Aubervilliers. En mars, il participe aux journées d'étude organisées par la ville de Grenoble sur « La politique culturelle des villes ». Il prépare le festival et prépare la mise en scène de <i>Don Carlo</i> de Verdi aux Arènes de Vérone.

321	31 mai 1969	Mendès-France à Vilar (I) <i>FJV</i>	Vilar préside les Rencontres de la Fédération nationale des sociétés françaises de Théâtre amateur à Vichy.
322	21 août 1969	Jarre à Vilar (I) <i>FJV</i>	En juin, il se rend à Vérone pour des rencontres sur les thèmes : « Théâtre et Cité », « Théâtre et public populaire », « Théâtre politique et théâtre document ». Les répétitions de <i>Don Carlo</i> ont lieu en juin et juillet. Le XXIII <sup>e</sup> festival d'Avignon a lieu du 11 juillet au 20 août : il accueille le théâtre musical et voit l'ouverture du Cloître des Célestins pour l'accueillir. Sont programmés du théâtre, avec la venue d'Ariane Mnouchkine, de la danse, du théâtre musical, des concerts et du cinéma. Le 2 août, il crée <i>Don Carlo</i> de Verdi aux Arènes de Vérone.
323	Non datée 1969	Avron à Vilar (I) <i>FJV</i>	En octobre et novembre, Vilar anime pendant quatre semaines, à Buenos-Aires, un séminaire de recherche théâtrale avec metteurs en scène, décorateurs, acteurs et directeurs de théâtre argentin.
324	22 décembre 1969	Vilar à Visconti (P) Partiellement publiée dans <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 303-304.	En décembre, dans le cadre des concerts publics organisés à Rome par la RAI, Vilar est le récitant dans <i>Lelio ou le retour à la vie</i> de Berlioz.
325	1 <sup>er</sup> mars 1970	Vilar à Jarre (P) <i>Jean Vilar par lui-même</i> , p. 306.	En janvier, Vilar participe à plusieurs réunions avec les responsables culturels de comités d'entreprise sur les rapports avec les théâtres. Le 25 février, il participe au débat animé par François Mitterrand à la Mutualité sur « Le pouvoir et la culture ». En mars, il se rend à Montréal pour une série d'enregistrements de douze émissions télévisées pour Radio Canada : « Propos et confidences de Jean Vilar ».
326	8 juillet 1970	Beck et Malina à Vilar (I) <i>FJV</i>	En avril, Vilar voyage en Égypte pour l'étude d'un projet de représentation théâtrale devant le Louxor. En mai, il inaugure l'exposition Picasso au Palais des Papes.
327	Non datée 1970	Vilar à Beck et Malina (I) <i>FJV</i>	Du 11 juillet au 14 août, le XXIV <sup>e</sup> festival d'Avignon programme théâtre, danse, théâtre musical, concerts et cinéma. Un colloque international y est organisé par l'UNESCO sur le thème « La politique culturelle des villes ». À l'automne, il incarne Paul dans le film de Jean-Gabriel Albicocco, <i>Le petit Matin</i> . En décembre, il joue Horace dans le film de Michel Deville et Nina Companeez, <i>Raphaël ou le débauché</i> .
328	16 mai 1971	Vilar à Malraux (P) <i>Le Théâtre, service public</i> , p. 541-544.	En avril et mai, Vilar tourne en URSS pour y donner des récitals. Il participe à des rencontres avec des étudiants des Instituts de théâtre. En mai, à son retour, il participe au tournage des émissions de Claude Santelli et Françoise Verny, <i>André Malraux, la légende du siècle</i> . Il meurt le 28 mai 1971, à Sète.

## B) La correspondance : édition et appareil critique

— — 1940 — —

### 1. *Jean Vilar à Catherine Leccia*

[*Vilar a rencontré la grand-mère de Catherine Leccia*<sup>1</sup> (surnommée « Paulette »). Cette lettre documente les conditions matérielles et la manière de s'assurer une sécurité financière pour de jeunes artistes à Paris dans les années 1940. Le mariage n'aura finalement pas lieu.]

Paris, le 24 mai 1940

Chère Paulette,

J'ai vu cette après-midi ta grand-mère. J'ai été agréablement surpris dans l'ensemble. Et tout d'abord de ne pas sentir l'obligation, en sa présence, de faire une demande de mariage officielle. Nous avons causé de beaucoup de choses. De ton caractère, bien entendu. Et naturellement de la petite-fille insupportable que tu as été à certaines heures, paraît-il. Mais c'était dit sur un ton très gentil, très « grand-mère ». Cette brave femme t'aime beaucoup. Je ne me trompe certainement pas.

Nous avons parlé de ce que d'autres appelleraient la dot. Et aussi de la façon dont nous comptons nous loger. J'ai été formel sur le second chapitre : habiter Montmartre, et sans la brusquer, lui ai gentiment fait comprendre que nous aimerions habiter seuls. Et ceci étant lié à la question argent immédiat, je lui ai dit qu'une somme de départ assez conséquente, nous était indispensable. Elle ignore ce que feront ta mère et ton beau-père. Elle ne s'oppose pas en principe à nous offrir quelques billets. J'ignore de quelle valeur et quel nombre. J'ignore encore ce que mes parents peuvent m'offrir !

Nous avons parlé assez longuement de tout un tas d'autres questions qui sont plus ou moins liées à notre établissement. Dans l'ensemble, ce premier contact avec ta grand-mère a été très heureux. J'étais très bien disposé, très en forme et aussi très détendu. Ce qui n'est pas un mal dans ces « graves » moments. Je pense, en riant, qu'à l'heure actuelle, elle doit avoir l'impression de me connaître depuis toujours.

Agréablement surpris, chère Paulette, d'apprendre d'autre part que tu lui racontais, il y a quelques années, mon odyssée cycliste à travers la France. Mais ceci est une autre histoire.

Ta maison, avenue Aristide-Briand, est d'aspect amusant. C'est pire qu'un campement, c'est un quai de départ : malles, affaires pliées, paquets, meubles housés... C'est là la maison d'un incessant voyageur. Cela m'amuse de penser que ta grand-mère vit encore comme au temps où vivait son mari, qui était un colonial, n'est-ce pas ? Et donc, jamais bien chez lui.

J'espère avoir demain la réponse de mes parents aux lettres que je leur ai envoyées. Je t'en informerai le jour même. Rien de nouveau à dire à leur sujet que je ne t'ai pas déjà dit au cours de nos dernières promenades nocturnes.

---

<sup>1</sup> Catherine Leccia-Kellerson : comédienne et membre de Jeune et France et de La Roulotte.

J'écrirai demain à ta mère une lettre en la priant de m'accepter comme gendre et, en lui touchant un mot de notre situation respective, de notre explicable désir de nous établir dès après notre mariage du mieux possible et dans les meilleures conditions de travail.

J'espère, et je te conseille, de dire à ta mère que mon poste à l'office n'est qu'un pis-aller, un moyen d'attendre des cachets plus rémunérateurs au théâtre. Qu'effectivement, je pourrai vu mon titre de bachelier faire une carrière (!) dans ce milieu infernal, mais que ça n'est pas mon but, que ça n'est pas notre but et qu'en travaillant sans cesse tous les deux et avec d'autres nous pourrons gagner notre vie au théâtre seulement.

Ne pas lui cacher, qu'en cela, nous aurons, comme dans beaucoup d'autres métiers d'ailleurs, des coups durs, des semaines difficiles et que c'est à ce moment-là justement que l'aide de nos parents sera utile.

Prière de lui dire ou lui rappeler que nous ne sommes pas des cabots quelconques ou des êtres en mal d'exhibitionnisme, mais un couple d'apprentis qui aiment leur métier, qui en connaissent toutes les difficultés et tous les monstres mais qui espèrent vaincre, s'ils sont tant soit peu aimés et aidés.

J'aurais beaucoup de choses à dire à ta mère à ce sujet, s'il m'était possible de la voir. Espérons que nous la verrons à Paris pour notre mariage.

Enfin pour finir, dès ton retour, je suis invité à venir déjeuner ou dîner dans ta maisonnée de Montrouge. Tu vois que le début est simple mais de bon augure.

Je ne vois pas pourquoi, si nous saurons par la suite expliquer à tes parents et aux miens le but commun qui fait que nous allons nous marier, c'est-à-dire pratiquer bellement et sainement l'art du théâtre, nous ne réussirons pas. Réussir tout court.

Es-tu suffisamment en train pour convaincre ta famille ? Ne te jette pas dans des querelles ou dans d'incessantes causeries sans résultats et donc inutiles. Dope-toi une bonne fois pour toute et, froidement, sans défaillir, dis ce que nous allons faire (à toi de ne pas inventer mais de dire la vérité !).

Si tes parents sont insensibles à cela, c'est que tu ne les convaincras jamais. Alors, prends ta valise et va-t'en.

Plus j'y pense, et plus je suis sûr de ne pas m'être trompé en te choisissant pour compagne. Je suis très exigeant, tu sais. Et une fois le local trouvé, prends garde à tes pauvres méninges. Si tu meurs d'ici deux ans, ça ne pourra jamais être que d'avoir trop travaillé. Prépare-toi.

J'embrasse tendrement tes bonnes joues et tes petites mains.

Jean

PS : la pièce est terminée. Il ne reste plus qu'à corriger ou à développer un peu plus certaines scènes.

## 2. *Jean Vilar à Jean Giono*

Collias près Uzès, 4 juillet 1940

Monsieur Jean Giono<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Les archives ne permettent pas de savoir comment Jean Vilar est entré en contact avec Jean Giono. Néanmoins, dans la version publiée du journal *Memento*, il écrit à propos du directeur du théâtre de l'Armée slovaque : « Il me rappelle un peu mon chef

Je vous remercie de votre lettre. Dans l'espèce de désert où je vis depuis plus d'un mois, elle est venue me donner goût à la recherche et au travail. J'avais l'habitude de composer mes scènes au contact de mes camarades acteurs, la plupart apprentis en ce métier. Depuis la guerre et les évacuations, il m'a été évidemment impossible de retrouver cette atmosphère de compagnonnage et de travail en commun. Et ce que je préparais, et le thème que je préparais sur le papier, je n'en sentais plus, comme avant, l'exigence immédiate, puisque ceux qui devaient avec moi en voir les faiblesses ou les vertus et m'aider, par leur interprétation et leur propre apprentissage, à trouver d'autres constructions ou d'autres thèmes, n'étaient plus auprès de moi. La recherche de l'œuvre dramatique ne me paraissait plus que dans sa plus déprimante inutilité. Avais-je tort, ai-je tort de considérer comme étroite cette union, cette communion de ceux qui travaillent sur un même thème délimite et de celui qui en rédigera le texte définitif ? Je puis dire que certains « événements » scéniques, certaines entrées en scène de personnages dans *Antigone* ne m'appartiennent pas, mais sont nés de certains gestes plus ou moins bien exprimés, plus ou moins entièrement « sortis » d'un camarade acteur.

J'ajoute que, malgré votre réponse encourageante, l'isolement, l'absence du terrain scénique, des obligations du tréteau et de mille utiles servitudes annihilent en moi, empêchent tout émoi initial, toute construction et même – puis-je dire ? – inspiration.

Je m'excuse vraiment de vous entretenir de ces manques qui, après tout, ne sont et ne doivent pas être pour moi seul le tribut des tribulations dernières.

Je tâcherai de rejoindre Paris avant le début de la saison théâtrale. Essayer de grouper quelques camarades. Je crains qu'une telle entreprise ne soit difficile du moins pour cet hiver. Mais que faire d'autre ?

Auparavant ne puis-je pas avoir un entretien avec vous ? Ne pouvez-vous pas me fixer un rendez-vous à Manosque ou ailleurs ?

Quant au manuscrit, je le laisse à votre disposition bien entendu.

Vôtre,

Jean Vilar

### 3. Jean Vilar à Catherine Leccia

Collias près Uzès, 4 juillet 1940

Chère Paulette,

Je t'ai écrit déjà plusieurs lettres. Celle-ci est très importante. Elle contient une condition et certains faits concernant mes buts ou moi-même que je te prie de bien considérer comme inséparables de ma vie au cours des années qui vont suivre et que nous allons partager.

Voici cette condition sans l'acceptation et le respect de laquelle notre union serait stérile, et pis que stérile, une atroce gêne inutile et pour l'un et pour l'autre. Pour moi, du moins. Et pour toi, je l'espère. La voici :

---

de musique militaire, celui du 3<sup>e</sup> R.I.A. établi à Hyères (Var), Monsieur Porpora, neveu de Jean Giono. » dans Jean Vilar, *Memento*, op. cit., p. 189.

Nous nous engageons pour un minimum de trois ans à faire de la sauvegarde, de la défense contre autrui (et qui que ce soit, parents ou grands amis !) et de l'enrichissement artistique de notre couple notre but primordial. Nulle aventure ou liaison ou amitié de l'un des deux partenaires ne doit, en aucun cas, porter atteinte au travail poursuivi en commun.

Je suis très exigeant quant à cela. Je désire que l'un et l'autre nous nous engagions dans la plus grande sincérité à respecter cette condition. Je m'engage à la respecter. Je désire de toi à ce sujet une réponse le plus tôt possible. La moindre hésitation que laisserait soupçonner ta réponse serait un motif pour moi de reconsidérer cette décision que nous avons prise, il y a deux mois, de nous lier par le mariage. Nous étions d'accord à Paris quant à cette décision à respecter. J'ai considéré comme indispensable de la formuler plus nettement et de te demander de l'accepter. Nous ne pourrions pas travailler avec efficacité sans cela et je crois que tu penses comme moi.

Quant à mes buts personnels pour les années qui viennent, les voici dans leur ensemble :

Une partie importante de mon emploi du temps sera consacré (comme depuis toujours d'ailleurs) à du travail écrit : essais, poèmes, pièces.

Au cours de ces premières années que nous vivrons ensemble dans la plus étroite des unions spirituelles, il peut arriver qu'à un certain moment (par besoin, par pur et irréfrenable besoin) je fasse passer cette recherche et cette composition de pièces ou d'essais avant mon métier personnel d'acteur.

J'ajoute, d'ailleurs, que je consacrerai au moins deux heures par jour à ton propre travail : exercice de Catherine, lecture de Cath, répliques de Cath, et t'aiderai toujours à te faciliter ton travail solitaire.

Très rapidement, viendra le temps où nos exercices et nos travaux seront complémentaires l'un à l'autre.

Nous nous marierons à Lyon, je n'y vois pas d'inconvénient. C'est à toi de choisir la date. Quand tu voudras. N'oublie pas que, avant ou après le mariage, je dois te présenter à mes parents.

Avant de rejoindre Paris, il me faudra très certainement passer à Manosque chez Jean Giono. J'ai reçu de lui au début de la semaine une lettre au sujet de ma pièce *Antigone*. Il l'a beaucoup aimée et me propose de conserver encore le manuscrit afin de pouvoir le faire lire aux personnes qui pourraient s'y intéresser. Mais, comme il dit, où et comment toucher les gens à présent ?

Je t'embrasse très affectueusement et tendrement sur tes bonnes joues,

Jean

— — 1941 — —

#### 4. *Pierre Fresnay à propos de Jean Vilar*

14 mars 1941

*Aimer sans savoir qui* de Jean Vilar

Moins une pièce qu'un divertissement. Peu ou pas d'intrigue : un simple prétexte à l'imagination poétique et fantaisiste de l'auteur qui s'exprime en un dialogue simple, facile et plein de distinction. Un style qui s'impose immédiatement – du pittoresque et de la sensibilité – une variation juste et dense. Et, se dégageant de l'ensemble, un charme inquiet ou un plaisir à céder. Les personnages sont jeunes et exigeant des interprètes jeunes.

Le type de la pièce qui mérite l'appui de Jeune France.

Pierre Fresnay

### 5. *Xavier de Lignac à propos de Jean Vilar*

Je suis totalement d'accord avec les termes de cette note. Il est évident que la carence d'œuvre vraiment exemplaires en vertu de leur caractère de création constitue une tentation constante de favoriser la publication d'œuvres de talent comme celle de Vilar.

Une des premières réalisations que Jeune France pourrait accomplir en liaison avec le Théâtre d'Essai serait de faire monter *Aimer sans savoir qui*. Je sais les difficultés qu'a déjà rencontrées Vilar à ce sujet.

C'est la qualité même des dons de l'auteur qui incline à l'exigence en ce qui concerne la publication de sa pièce.

Xavier de Lignac<sup>1</sup>

### 6. *Jean Vilar à Catherine Leccia*

[Lettre non datée]

Chère Leccia,

Nous ne montons plus *Aimer sans savoir qui*. Les jeunes interprètes sur lesquels je comptais et qui appartenaient à l'École de Rouleau se sont récusés, étant pris par ce dernier pour monter je ne sais plus quelle pièce. Partir à la recherche de jeunes et bons interprètes inconnus et avec qui il faut toujours plus ou moins de temps pour bien se connaître nous mènerait trop loin. Il me faut monter quelque chose et tout de suite poursuivre.

D'autre part, j'en ai marre de tirer à hue et à dia des gens qui n'appartiennent pas à un seul groupe, et n'en comprennent pas les exigences, les disciplines et les difficultés. Je n'irai donc pas chercher ici et là, chez Rouleau, chez X, Y ou Z des interprètes. Je préfère prendre des tout-débutants, qui inmanquablement et fidèlement seront là tous les jours de 5 à 7 ou 8 heures. Et le soir de 9 à 11 heures. Travailler avec des débutants m'oblige au début à abandonner le projet de monter une pièce comme *Aimer sans savoir qui*. Depuis trois jours, donc, nous travaillons à trois un sketch que j'ai écrit. Écrit spécialement pour nous.

---

<sup>1</sup> Xavier de Lignac (1909-1997) : journaliste, animateur de théâtre puis secrétaire général au sein de Jeune France à Paris.

Nous espérons être prêts à la fin de ce mois et le jouer ici et là le samedi et le dimanche en banlieue.

Nous travaillons tous les jours : souffle, diction mise en place, *etc.* de 5 à 7 heures et le soir.

Quant à toi, j'ai un grave reproche à te faire. Il se peut très bien qu'au jour dit (et c'était le lundi qui suivit les quatre jours que je passais en banlieue où j'ai écrit une autre pièce), il se peut très bien que j'ai oublié de t'envoyer un mot. Encore que je ne gagne pas tellement ma vie avec mon métier, tu dois, tu aurais dû comprendre, qu'écrire une pièce, la mettre en scène, en chercher les interprètes, faire des corrections, courir après la dactylo pour ces corrections, étudier la plantation, *etc.*, chercher du fric, m'empêchait de « couvrir » des acteurs ou des actrices comme toi, m'empêchait d'être entièrement fidèle à certains rendez-vous donnés une semaine auparavant ou à donner. Je t'avais dit : « Viens mercredi ». Je t'ai attendu en vain ce mercredi-là. Est-ce si difficile, est-ce si pénible pour l'amour-propre de se renseigner ou d'envoyer un mot ?

Je n'aime pas ceux qui se jettent, avec une arrière-pensée dans la tête, dans un boulot. À travailler avec nous, il fallait non pas seulement attendre un signe de notre modeste groupe, mais prévoir, mais te renseigner. Être uni, être fraternellement uni, je ne puis pas travailler autrement. Au cas où notre travail t'intéresserait, viens un soir de cette semaine entre 5 et 7 heures. Tu y seras reçue en bon camarade, comme au meilleur temps de l'Atelier. Et si le cœur t'en dit et si tu crois qu'avec un travailleur de plus (toi, en l'occurrence), notre groupe ne peut que mieux marcher, travaille avec nous. Il y a un gros boulot à entreprendre. Je suis sûr de trois camarades : Pescin, Gatien et moi. Viens, viens, je ne puis rien te dire de mieux et de plus. Amicalement.

Jean

— — 1943 — —

## 7. *Jean Paulhan à Jean Vilar*

3 février 1943

Cher Monsieur et ami<sup>1</sup>,

Je ne sais si j'aurai l'air d'un mauvais plaisant (et donc ici d'un sot) en vous répondant que je n'ai pas lu *Hilda* sans émotion, que c'est – sur le sujet le plus grave qui soit – une œuvre forte, droite, directe, où l'on vous sent, à tout moment, présent ; et par ailleurs, une œuvre très bien faite pour demeurer secrète<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Les archives ne permettent pas de savoir comment Jean Vilar a rencontré Jean Paulhan (1884-1968), écrivain, ancien directeur de la  *NRF*  et éditeur à l'appréciation duquel il soumit son récit *Hilda la morte*.

<sup>2</sup> Vilar a composé cette œuvre de jeunesse en 1932, à vingt ans. Il l'a longtemps retravaillée avant de la faire dactylographier dans l'espoir d'une publication. Un document accompagne ce récit autobiographique et indique à quelle personne de son entourage correspond chaque personnage. *Hilda la morte* raconte l'histoire d'un adolescent rongé par la nostalgie de l'enfance. Chaque nuit, le personnage de Hilda, allégorie du passé disparu, vient le visiter. Le texte n'a pas été publié, il est consultable à la Maison Jean Vilar, Avignon.

Je ne crois pas que le récit poétique soit votre expression. Celui-ci, en tout cas, est faible. Il date, et fait songer aux plus mauvais moments du symbolisme (Rodenbach<sup>1</sup>). Vous abusez des mots à effet, des mots « littéraires ». Vous en ajoutez. Vous en remettez. À la fin, vous ne mettez plus qu'eux (tant vous craignez que l'émotion ne passe pas). Ah, cette crainte seule, sitôt qu'il l'a senti passer, suffit à glacer votre lecteur. Il n'y a plus, dans vos phrases, de syntaxe ni de cohérence : rien que cet éboulis de mots parallèles : mascarades... méli-mélo...égotistes... clowneries... tohu-bohu... mais je ne voudrais qu'un mot et qui tombât juste.

Remarquez que, ce mot, vous le méritez. L'émotion est là, et le drame – et votre expression, d'autant plus glacée et convenue que l'âme est évidemment plus sincère. (Cela fait un drame aussi, qui détourne de l'autre.)

Il me semble que vous devez écrire, dans un autre ordre, des choses admirables. Mais il était bon que *Hilda* vînt vous nettoyer de ce fatras.

À vous, avec la vive sympathie de

Jean Paulhan

## 8. Jean Vilar à Jean Paulhan

6 février 1943

Cher Monsieur Paulhan,

Au moment de vous écrire, la plume (l'idée, si vous voulez) me fait défaut. Pour la première fois, je vois clair en ce qui concerne *Hilda*, et la lecture pour la troisième ou quatrième fois de votre lettre me remplit d'allégresse. Cette allégresse qui naît de la prise de conscience d'une œuvre sortie de soi. Et particulièrement quand vous dites impitoyablement que l'expression « date et fait songer aux plus mauvais moments du symbolisme ».

C'est la première fois que je prends contact – en ce qui concerne une œuvre écrite par moi – avec une critique saine, sans ménagements<sup>2</sup>. Vous m'avez défait d'*Hilda*, ce n'est pas peu, et je sais bien que vous me comprenez. Il est vrai qu'*Hilda* me pesait. Écrit entre vingt et vingt-cinq ans, c'est toujours avec un malaise puant que je reprenais ce récit poétique (puisque vous l'appellez ainsi). Un peu comme un médecin trop sensible qui n'aurait jamais su dominer sa répugnance devant les corps malades et pourris. Et d'ailleurs, il m'aurait paru commettre quelque crime de sincérité si j'avais su me dominer et considérer froidement dans le travail cette période navrante de la vie de l'homme. Encore que je m'efforçasse de calquer l'expression à l'émotion – sans souci de la syntaxe orthodoxe ou de la cohérence -, il est bien vrai que je n'ai jamais su me détacher de mon sujet. Et je crois que c'est là un fait qui correspond à vos critiques et me condamne. Je ne vous remercie pas de vos lignes, il me semble que ce serait vain. La politesse est un égard bien futile envers quelqu'un qui vous sauve. *Hilda* me pesait et encore

---

<sup>1</sup> Georges Rodenbach (1855-1898) : poète symboliste et romancier d'origine belge. L'intrigue de son roman *Bruges-la-Morte* repose sur un procédé d'allégorisation : la ville de Bruges, où le personnage principal choisit de s'installer après la mort de son épouse, devient un personnage à part entière et s'associe au chagrin de l'endeuillé avant de symboliser la disparue.

<sup>2</sup> Ce n'est peut-être pas tout à fait vrai : Vilar avait envoyé le manuscrit de sa pièce *Antigone*, composée en 1938, à Jean Giono. Nous ne disposons pas de traces des retours de l'écrivain sur cette pièce mais elle n'a pas été mise en scène les années suivantes.

que je ne sois plus un adolescent et l'aie oubliée, elle me pesait, je le répète, comme le corps d'un noyé à celui qui nage vers la rive et désespère de l'atteindre avec ce corps que l'on a chéri.

Mais assez de mauvaises images ! Sachez, pour finir, que vous êtes le seul qui ait lu *Hilda*, et qu'il y a environ près de cinq ans que n'y retouche plus. J'en ferais peut-être un jour une édition limitée à un certain nombre d'exemplaires (qui resteraient tous chez moi) afin de vêtir d'une belle parure ce monstre que je ne me résous pas à détruire.

De tout cœur, vôtre.

Jean Vilar

## 9. Jean Paulhan à Jean Vilar

Mardi 28 septembre 1943

Monsieur,

Merci de nous avoir reçus<sup>1</sup>, hier soir, si aimablement. Je me demande s'il ne faudrait pas à *Césaire* un peu plus de clair-obscur, une insistance moins égale.

*Orage* m'a paru merveilleux. Acteurs, décors, conduite de la pièce, tout y est parfait – d'une perfection depuis longtemps oubliée. Ou je me trompe fort, ou c'est le théâtre tout entier qui recommence avec le Théâtre de Poche<sup>2</sup>. Tenez bon, quand vous aurez vos auteurs, ce que je dis là sera évident à tous.

Merci encore. Je suis vôtre,

Jean Paulhan

## 10. Jean-Paul Sartre à Jean Vilar

[Lettre non datée]

Mon cher Vilar,

C'est avec le plus grand plaisir que j'écrirai quelques lignes pour vous dans votre prochain prospectus. Voyez-vous quelque chose comme ceci :

Le héros de *L'Orage* est un peu comme le rêve de justification d'un paranoïaque. De là, le caractère inquiétant de cette pièce, par-delà un réalisme trompeur. Il fallait toute l'intelligence de Vilar pour déceler le véritable sens du drame, et tout son extraordinaire talent pour le faire pressentir aux spectateurs. Il aurait semblé, à première vue, que le rôle du vieillard ne pouvait

---

<sup>1</sup> En 1943, Jean Vilar mit en scène, avec la Compagnie des Sept, *Césaire* de Jean Schlumberger et *Orage* de Strindberg au Théâtre de Poche – qui se trouve toujours boulevard Montparnasse, à Paris. Jean Paulhan, venu assister à la couturière, le conseillait et l'encourageait : il aida souvent Jean Vilar dans sa recherche d'auteurs contemporains. La première des deux pièces eut lieu le 29 septembre 1943. *Césaire ou la puissance de l'esprit* analyse la manière dont Césaire, interprété par Vilar, manipule ceux qui l'entourent et parvient à dresser son rival Benoît contre sa fiancée avant le drame final. *Orage* met en scène un homme habitué à solitude, que le retour inattendu de la femme et de l'enfant qui l'avaient quitté menace. Dans les deux pièces, la mise en scène est dépouillée et le jeu intériorisé et silencieux.

<sup>2</sup> Ancien café, ce petit théâtre de soixante places, toujours situé impasse Robiquet à Paris, fut inauguré par Jean Vilar avec ces deux pièces. Il accueillit ensuite les auteurs du Nouveau Théâtre.

être pour lui qu'une composition. Mais il s'y est coulé si étroitement qu'il a fini par s'y exprimer et par le vivre comme un jeune premier vit le rôle de Roméo. Il faut signaler auprès de lui, cet étonnant confiseur, dont je ne sais plus le nom, dont l'horrible bonté faisait peur à la longue. On dénonce volontiers la médiocrité du théâtre contemporain. D'accord : mais le public a le théâtre qu'il mérite. Il faut aider Vilar, ou renoncer à s'en plaindre.

Voilà. Faites de cela ce que vous voulez. Coupez, taillez, je ne songe qu'à vous rendre service, si c'est possible, et je ne m'étonnerai pas de retrouver mon texte en lambeaux.

J'espère vous voir un jour. En attendant, je suis bien cordialement vôtre,

Jean-Paul Sartre<sup>1</sup>

## 11. Jean Vilar à Antoine di Rosa

Lundi soir 4 octobre 1943

Cher Antoine<sup>2</sup>,

Je t'écris enfin ce soir (et un court billet, je ne me propose, oui, de ne t'écrire qu'un court billet) parce qu'après sept représentations payantes, quelque chose de bon fait plus que se dessiner. Et même, de meilleur encore que bon !

1° La presse : tu as dû lire l'article de Purnal<sup>3</sup> dans *Comœdia*. Je n'insiste donc pas. d'autres articles qui ne me sont pas encore parvenus et qui sont excellents, au dire de ceux qui les ont lus.

2° La presse parlée : Celle-là est à me combler de joie. J'en frémis presque et je voudrais l'oublier car tout ce qu'on dit me fait peur. Non, certes, que je craigne la réussite, mais dix ans de vie difficile m'ont créé une sorte de sensibilité seconde ou première, qui craint toujours la tuile tombant du toit. Toi qui as connu la vie difficile, tu dois me comprendre.

Le milieu de la NRF, Jean Paulhan en tête est, puis-je dire le mot, médusé : Toesca<sup>4</sup>, Marcel Arland<sup>5</sup>, *Comœdia*... Toesca voudrait et met tout son entourage en branle pour que j'aie un théâtre. Tous ces témoignages d'affection, d'admiration me touchent. Quant à une salle

---

<sup>1</sup> Ce mot de Jean-Paul Sartre avait d'autant plus d'importance pour Vilar qu'il était critique dans la revue *Comœdia* et dans *Les Lettres Françaises* clandestines. La première était une revue peu politisée, éclectique, qui se voulait lieu d'information culturelle. Le théâtre d'art y était privilégié bien que le théâtre commercial ne fût pas pour autant stigmatisé. C'était un lieu de consécration. La seconde revue avait été fondée par Jean Paulhan et Jacques Decour ; la part du théâtre y était réduite mais Sartre y contribuait également. Par ailleurs, l'auteur avait reçu le Prix du Roman populiste pour *Le Mur* en 1940 et venait de publier *Les Mouches* ainsi que *L'Être et le Néant* au début de l'été. Le 2 juin 1943, la première des *Mouches* eut lieu dans la mise en scène de Charles Dullin. Vilar et Sartre s'étaient peut-être rencontrés par son intermédiaire ou celle de Jean-Louis Barrault : Dullin avait confié cette année-là un cours à Sartre, dans son école, sur l'histoire du théâtre et la tragédie grecque. Le philosophe allait d'ailleurs donner, un an plus tard, une conférence sur le théâtre pour la Compagnie des Sept, à la demande de Vilar. Voir Michel Contat, Michel Rybalka, *Les écrits de Sartre*, Paris, NRF, Gallimard, 1970, p. 29. Dans *La Force de l'Âge*, Simone de Beauvoir écrivait : « Un peu plus tard, une jeune compagnie présenta au Théâtre de Poche *Orage*, d'après Strindberg : comme metteur en scène et comme acteur, Jean Vilar promettait beaucoup. » (Simone de Beauvoir, *Mémoires*, tome I, Paris, NRF, Gallimard, 2018, p. 881)

<sup>2</sup> Antoine di Rosa est l'ami d'enfance de Vilar. Sa situation financière lui permet d'aider l'homme de théâtre à se lancer en lui prêtant de l'argent à plusieurs reprises.

<sup>3</sup> Roland Purnal (1898-1970), pseudonyme de René Purnal, auteur et critique dramatique dans la revue *Comœdia*.

<sup>4</sup> Maurice Toesca (1904-1998) : journaliste et écrivain publié chez Gallimard.

<sup>5</sup> Marcel Arland (1899-1986) : écrivain, essayiste et critique littéraire.

m'appartenant, je sais que la chose est difficile, surtout en ce moment. Ce me comblerait. Mais ce sera long. [...]

Pour ta gouverne, sache que le maximum (soixante places) du Théâtre de Poche est de 3600 francs (recettes brutes) et de 2100 recette nette. Tu vois donc que nous approchons du maximum. Et détail à noter, les recettes vont en progression.

Viens à Paris, je voudrais que tu partages notre plaisir. Je ne serai définitivement satisfait que lorsque tu seras là. Tu n'as pas d'excuses ni de raison à alléguer. J'aime partager avec ceux qui m'ont aidé à les obtenir. Viens. Après le Destin, il faut que tu viennes frapper à ma porte (ceci écrit en souriant !) Et quand Andrée et Domi<sup>1</sup> seront là, tout sera parfait.

Je crois que je vais ouvrir un cours général de travail. non pas une école, le mot est trop prétentieux, mais un atelier où deux fois par semaine on potasserait toutes les finesses ou difficultés de l'interprétation. Bien des gens me l'ont demandé. Et déjà deux de mes camarades de la troupe voudraient que je les prépare au Conservatoire.

Des offres de financement m'ont été faites, sans grande précision encore. J'attends et je tiendrai au courant. Viens, viens. Fraternellement,

Ton Jean Vilar

Fais lire cette lettre à Andrée, *please*.

## 12. Jean Schlumberger à Jean Vilar

Braffy, La Boissière, Calvados  
14 octobre 1943

Mon cher Vilar,

Je me réjouis<sup>2</sup> grandement de votre succès. Je vois qu'unaniment la qualité de votre jeu a été reconnue. Il y a une certaine passion du travail bien fait, une certaine abnégation devant

---

<sup>1</sup> Andrée Vilar et leur fille, Dominique.

<sup>2</sup> L'écrivain Jean Schlumberger (1877-1968) fut l'un des fondateurs de la NRF. Il composa *Césaire* en 1922. Le succès des deux pièces jouées par la Compagnie des Sept fut tel que la troupe migra au Théâtre du Vieux-Colombier pour continuer de les jouer jusqu'en décembre 1943. Le 19 juillet 1943, Jean Schlumberger écrivait dans son journal : « Conversation avec Vilar, le directeur des « Sept » (directeur me semble une façon de parler, car il paraît ne chercher que des pièces dont le premier rôle lui convienne, les autres personnages étant tenus par des camarades recrutés à droite et à gauche). Impression d'un type sincèrement dévoué à son art. » Le 24 septembre : « La représentation de *Césaire* par la Compagnie des Sept, remise de semaine en semaine, semble enfin fixée. Elle est même avancée de deux jours, de sorte qu'à mon arrivée je me trouve devant un spectacle déjà établi, donné dans une "pré-couturière" réservée aux amis du *Théâtre de Poche*. Jean Vilar a travaillé très consciencieusement mon texte, mais il a cru devoir faire de mon personnage un infirme accablé par l'esprit dont il est possédé. Tout le début est morne et mon impression est assez déconcertante. Mais le bon vouloir de mes trois comédiens (Vilar, Arbessier, Coussonneau) est si grand qu'en deux jours j'arrive à transformer leur jeu. [...] Je retrouve l'atmosphère des premiers temps du *Vieux-Colombier*, le même désintéressement, la même modestie. Salle trop petite, où les réactions n'arrivent pas à prendre d'ampleur ; mais la pièce porte et n'a pas vieilli. Elle n'a perdu que psychologiquement, parce que la psychanalyse a rendu communes certaines complexités qu'il était intéressant de découvrir en 1908. » Le 22 novembre : « Rappelé à Paris pour adaptation de *Césaire* à la scène du Vieux Colombier. Ma Compagnie des Sept se débat comme elle peut entre les griffes de l'aigrefin [Annet Badel] qui possède le bail du théâtre et qui lui a fait des conditions draconiennes. Gallimard lui a prêté vingt mille francs pour l'aider à démarrer. Trouver les quelques chiffons nécessaires à l'agrandissement du décor est tout un problème. Une fois de plus, la pauvreté est salutaire. Faute d'avoir de quoi construire une porte, les personnages entreront par un trou noir et ce manque de réalisme se trouve très favorable. » Voir Jean Schlumberger, *Notes sur la vie littéraire, 1902-1968*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 1999, p. 251-254.

l'œuvre commune, un certain refus de la facilité qui finissent toujours par s'imposer, fût-ce aux plus obtus. C'était une joie pour moi que de retrouver dans votre troupe cette pureté intransigeante qui a été à l'origine de tous les mouvements qui ont compté au théâtre<sup>1</sup>. Il s'agira, le jour où vous pourrez vous payer de beaux costumes et de beaux décors, de ne pas vous laisser détourner de l'essentiel, qui n'est pas la mise en scène, mais les œuvres. C'est cela qu'on espère de vous ; c'est cela qui fera votre solidité, parmi tant de tentatives ingénieuses et plaisantes, mais creuses et dont on est las.

Vous m'avez donné la satisfaction de constater que ce *Césaire*, écrit il y a trente-cinq ans, se défendait assez bien contre la poussière de l'âge. Je craignais que l'exiguïté de la salle et le manque de recul ne détruisirent l'atmosphère de la pièce ; mais vous avez su mettre en valeur le fond humain, de sorte que cette épreuve, dure pour l'auteur comme pour l'acteur, a somme toute été surmontée.

Mon bon souvenir à tous vos camarades. Vôtre,

Jean Schlumberger

### 13. Jean Vilar à Jean Paulhan

Samedi 1943

Cher Monsieur Paulhan,

J'ai reçu ce matin *Woyzeck* et viens de le lire<sup>2</sup>. C'est une œuvre étrange, tant au point de vue de la construction dramatique que de la philosophie (ou de l'âme, comme il vous plaira), des personnages. Je la monterai dès qu'il me sera possible (1). Dommage que la nationalité de l'auteur interdise de la jouer lors de la soirée de gala au Français<sup>3</sup>. J'ai hâte de connaître d'autres pièces de Büchner.

J'attendais d'avoir reçu votre envoi pour vous remercier de tout cœur de l'attention que vous portez à notre troupe, et en particulier de m'avoir fait connaître Pierre Legris, dont je lis lentement la traduction du *Roi Lear*.

---

<sup>1</sup> Jean Schlumberger emploie, pour louer le théâtre de Vilar, un vocabulaire caractéristique du théâtre d'art, un théâtre d'avant-garde opposé au théâtre commercial ou de boulevard : « passion », « abnégation », « pureté intransigeante » ou « l'essentiel, qui n'est pas la mise en scène, mais l'œuvre. » Les premiers pas de Vilar dans le paysage théâtral parisien eurent pour cadre les petits théâtres privés et s'inscrivaient dans une esthétique du dépouillement, une éthique du dévouement au texte et une recherche poétique.

<sup>2</sup> *Woyzeck* est un drame inachevé de Georg Büchner, recommandé à Paulhan par son ami, le dramaturge et traducteur Arthur Adamov. En avril 1931, Paulhan co-traduisit la pièce avec Jeanne Bucher et Bernard Groethuysen, et la publia dans le cahier n° 27 de la revue *Commerce*.

<sup>3</sup> Büchner étant de nationalité allemande, il était difficile à la direction du Français de le faire jouer sans laisser croire qu'elle cédât à la pression de l'occupant, qui incitait à jouer les auteurs allemands. Les considérations politiques dépassent ici les questions artistiques. Les Allemands en auraient été trop contents. Sur cette période : Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, Paris, Taillandier, 1998 et Agathe Sanjuan, Martial Poirson, *Comédie Française, une histoire du théâtre*, Paris, Seuil, 2018. Par ailleurs, Vilar écrivit deux ans plus tard, dans une lettre à Andrée datée de juin 1944 : « Oui, *Woyzeck* est tombé à l'eau, car la censure – tu sais laquelle – s'intéressait forcément à l'auteur et on me proposait par l'Institut de la même nationalité que l'auteur un concours financier. » Vilar choisit finalement de mettre en scène *Scrupules*, de Mirbeau, au gala de bienfaisance de la Comédie-Française, en décembre 1943.

Quant à *Maïe* de Purnal<sup>1</sup>, que j'ai lu hier, croyez-vous qu'il soit très indiqué pour notre toute jeune troupe de reprendre « en soirée de gala » une pièce qui a été jouée, il y a trois ans environ, par la compagnie d'André Barsacq ? La pièce de Schlumberger était déjà en quelque sorte une reprise puisque créée en 1923 par Baty<sup>2</sup>. Je ne voudrais pas jouer au redresseur de torts.

Nous jouerons un jour *Maïe*, ou une pièce de Purnal, quand Purnal voudra bien nous les faire lire. En attendant, je crois que pour ne pas démeriter, il faut s'en tenir aux créations ou aux œuvres d'auteurs étrangers mal connus, ou pas connus, ou trahis<sup>3</sup>.

Respectueusement, vôtre,

Jean Vilar

- C'est-à-dire dès que j'aurai une salle et pourrai constituer un programme. A l'heure actuelle, nos projets ne sont malheureusement que de l'air !

#### 14. Jean Vilar à Jean Paulhan

Mardi soir 1943

Vous m'avez écrit une fois qu'Henri Michaux avait écrit, ou écrivait quelque jour, une grande pièce. Hélas, voici un autre poète que je connais mal. Du moins je connais, et relis en ce moment, l'extraordinaire *Plume*. Puis-je rappeler Büchner à ce sujet, le Büchner de *Woyzeck* ? Il y a parenté, n'est-ce pas ? Même fantaisie désespérée, il me semble. J'ignore si Michaux saurait couler son inspiration et son inquiétude dans le moule rigide du théâtre. Mais ne serait-il pas utile, sage, que je rencontre Michaux le plus tôt possible, afin de préparer le travail futur, même lointain ?

Car je pense souvent que j'ai presque tout à faire. Tout ne va pas, non pas comme je voudrais, mais comme il faudrait. Tout est à faire : 1°/ la troupe est en perfectionnement dans ses éléments, 2°/ les œuvres contemporaines sont rares, 3°/ la grande famille des Sept (amis etc...) n'a aucun lien qui l'unisse, toutes choses nécessaires au théâtre. Du moins, je ne crois que ce soit là une utopie d'homme encore jeune !

En attendant, il s'agit de ne pas se rouiller et de maintenir l'acquis. Mais que de patience, sinon de renoncements<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Il avait composé cette tragédie paysanne en un acte en 1936 et confié le manuscrit à Jean Paulhan. La pièce fut jouée au Théâtre des Arts en 1938.

<sup>2</sup> Nous nous permettons de rectifier : la création date de mai 1922.

<sup>3</sup> C'est ce que firent Vilar et sa Compagnie des Sept par la programmation, en 1943, d'August Strindberg et de Jean Schlumberger, puis en jouant l'année suivante *Dom Juan* de Molière, trois ans avant Louis Jouvet : il s'agissait de l'une des œuvres les moins jouées de Molière avant cette redécouverte tardive. Elle deviendrait la pièce la plus jouée au TNP, avec 233 représentations entre 1951 et 1963.

<sup>4</sup> Jean Vilar vivait et travaillait à Paris, sa femme et sa fille se trouvaient à Sète. Le risque du déficit financier menaçait sans cesse le directeur de la Compagnie des Sept et, par ricochet, sa famille. Un soir de juillet 1943, après la première de *La Danse de mort* qu'il estimait ratée, il écrivit à son épouse Andrée Vilar : « En dehors des questions purement techniques, purement scéniques ou d'interprétation, je me suis cassé la figure ce soir parce que seul. Seul à la maison, seul au point administratif, seul comme régie. Bien sûr, tous ont aidé mais avec cette inexpérience des choses et de la réflexion mêlée la rapidité qui est si nécessaire au cours des trois derniers jours. [...] L'équipe n'était pas formée. » (*Jean Vilar ou la ligne droite, Correspondance de Jean Vilar à Andrée, son épouse*, Cahiers Jean Vilar, Avignon, Maison Jean Vilar, p. 16)

Cordialement, encore une fois, ces quelques idées de

Jean Vilar, qu'il ne pouvait écrire qu'à Jean Paulhan

Le théâtre à l'heure actuelle vous oblige à un combat contre nature. N'est-ce pas un combat contre nature que de préparer des pièces pour un groupe d'ahuris, alors que le théâtre est, par besoin interne, un art de pleine expansion. Travailler pour 300 personnes, alors qu'il faudrait travailler pour la foule ! C'est un peu ridicule, quand on y pense. JV

D'ailleurs, je me suis bien juré que, si dans quelques années les choses n'ont pas changé, si le public dans son ensemble est aussi décevant, j'irai où il va : je travaillerai la mise en scène cinématographique.

### 15. Jean Vilar à Gaston Gallimard

Jeudi 10 novembre 1943

Cher Monsieur,

J'ai lu *Le Malentendu* d'Albert Camus<sup>1</sup> et suis prêt à en assumer la réalisation scénique.

Quant à *Caligula*, c'est une pièce effrayante et encore que sortant de Strindberg qui, vous le savez, n'est pas un auteur particulièrement doucereux, elle me laisse très indécis.

Si l'on n'oublie pas – on ne veut pas oublier – que la scène grossit les effets déjà gros tandis qu'elle rend plus insignifiantes encore les mièvreries, il est à craindre que les actes extraordinaires de *Caligula* ne dépassent l'entendement des spectateurs, ou n'indisposent violemment sa sensibilité sans le convaincre.

Il me semble que si Albert Camus acceptait de faire « sauter » certaines familiarités – à mon sens sans prolongements poétiques ou philosophiques – du héros vis-à-vis de ses victimes, cela gagnerait en sobriété et en force. La seule critique que je me permettrais d'ajouter en conclusion, c'est que poussé parfois, poussé à l'extrême du caractère, le personnage risque de paraître une sorte d'image d'Épinal de l'impossible.

J'ajoute que ces quelques réflexions sont le résultat d'une seule lecture et qu'elles n'altèrent pas mon envie de faire jouer le rôle de *Caligula*.

Si vous ne m'avez pas fait signe d'ici la fin de cette semaine, je tâcherai de joindre A. Camus afin qu'il m'éclaircisse certains points du personnage *Caligula*.

Croyez en mes sentiments dévoués,

Jean Vilar

---

<sup>1</sup> Jean Vilar avait probablement rencontré Gaston Gallimard par l'intermédiaire de Jean Paulhan, mais la consultation des archives ne nous permet pas de qualifier précisément l'origine et la nature de leur relation. Il semble avoir demandé à l'éditeur un manuscrit de Camus, qui venait de terminer, en 1943, la première version du *Malentendu*. Plusieurs échanges témoignent de sa volonté de monter une pièce de l'auteur : cette lettre, les suivantes à Jean Paulhan, à l'auteur lui-même, ou ces quelques lignes envoyées à Andrée Vilar en janvier 1945 : « Camus a besoin d'argent, voilà pourquoi ayant reçu une proposition de faire jouer *Caligula* dans un théâtre, il veut me retirer sa pièce que j'ai, dit-il, depuis un an sans avoir pu encore la jouer. Or, ce théâtre (et ce directeur de théâtre) n'est autre qu'Hébertot. Ayant joint celui-ci par téléphone, Hébertot m'a dit qu'effectivement [...] il avait téléphoné à Camus pour lui dire qu'il voulait la monter. Avec qui il voudrait, lui, Camus. Mais pas avant trois mois au moins. » (*Jean Vilar ou la ligne droite, op. cit.*, p. 21)

## 16. Gaston Gallimard à Jean Vilar

Paris, le 13 novembre 1943

Cher Monsieur,

Je crois bien faire en communiquant votre lettre à Albert Camus. Je ne partage pas entièrement votre avis sur *Caligula*. Certes, cette pièce est effrayante, mais elle ne me paraît pas insupportable. Tout dépend, à mon avis, du ton dans lequel elle serait jouée. Il n'en est d'ailleurs pas question pour le moment. Camus craint que dans les circonstances actuelles, elle soit mal comprise et qu'on y trouve des allusions et des intentions qui lui sont étrangères.

Aussi bien, je crois qu'il serait bon que vous ayez un entretien avec Camus maintenant que vous avez lu les deux tragédies<sup>1</sup>.

Vous pouvez lui écrire à la *NRF* où il est tous les jours.

Je vous serais obligé de me retourner le plus tôt possible les deux copies, car je dois en préparer l'édition.

Naturellement, je serais heureux de reprendre l'entretien que nous avons eu.

Avec toute ma sympathie, croyez, cher Monsieur, à mes sentiments cordiaux.

Gaston Gallimard

## 17. Jean Vilar à Jean-Louis Barrault

Compagnie des Sept

[Lettre non datée]

Cher Barrault<sup>2</sup>,

Je désespère de voir *Le Soulier de satin*. Je n'ai pas le cœur, sinon le temps, d'aller faire la queue aux guichets.

Si j'ajoute que depuis *Numance*<sup>3</sup> les choses sont allées de telle sorte que je n'ai pu assister à aucune de tes réalisations, tu comprendras facilement mes craintes et mon impatience actuelles.

Peux-tu les calmer ?

---

<sup>1</sup> L'autre tragédie est *Le Malentendu*.

<sup>2</sup> Jean-Louis Barrault (1910-1994), comédien, metteur en scène et directeur de théâtre, fut, avec Vilar, élève de Charles Dullin avant d'intégrer sa troupe au Théâtre de l'Atelier. Il entra à la Comédie-Française et mit en scène *Phèdre* de Racine, en 1942, et *Le Soulier de Satin* de Claudel, en 1943. En 1944, il interpréta le rôle de Baptiste-Deburau dans le film *Les Enfants du paradis* de Marcel Carné. Avec Madeleine Renaud, il créa la Compagnie Renaud-Barrault en 1946 et dirigea, pendant dix ans, le Théâtre Marigny. En 1959, Malraux, ministre des Affaires Culturelles, lui confia la direction du Théâtre de l'Odéon qui devint l'Odéon-Théâtre de France. Il fut contraint à la démission après les événements de mai 1968.

<sup>3</sup> Barrault avait adapté et monté cette pièce à partir de la tragédie *Numencia* de Cervantès. André Masson conçut les costumes et les décors, et Barrault partageait la scène avec Stéphane Audel, Adler, Roger Blin, Marie Hélène et Sonia Mossier. La première eut lieu le 23 avril 1937 au Nouveau Théâtre Antoine.

Ne te vois pas obligé de me faire parvenir des exos<sup>1</sup> si, pour une raison ou pour une autre, tu ne le peux pas en ce moment.

Bien à toi,

Jean Vilar

Toujours impossible « d'employer » Mignon<sup>2</sup>.

— — 1944 — —

### 18. *Jean Vilar à Antoine di Rosa*

Janvier 1944

Cher Antoine,

J'ai, moi aussi, la maladie du silence épistolaire. Si notre amitié s'est habituée à ce silence (qui nous est commun, à chaque fois que nous sommes séparés), il est évident qu'il n'est pas de mise entre individus liés par un contrat financier. Pardonne-moi et mets cette faute au compte du manque de secrétaire et de comptable à moi seul attachés.

En un mot, en ce qui concerne *Orage/Césaire*, la deuxième exploitation, celle du Vieux-Colombier est déficitaire : 40 à 42000 francs. Les raisons sont multiples : et d'abord le peu de nombre de représentations pour un théâtre comme le Vieux-Colombier où il faut attendre – je l'ai su après – une vingtaine de jours pour que les recettes atteignent leur maximum, quand la pièce est bien. Ensuite cette horrible location quotidienne (de 3000 francs pour le Vieux-Colombier) à laquelle est obligé de se soumettre le directeur ambulancier que je suis. Si le théâtre nous avait appartenu, nos recettes (les meilleures depuis deux ans au Vieux-Colombier) nous eussent suffi – même pour vingt jours.

J'avais d'autre part augmenté mes acteurs assez sensiblement, ce qui était nécessaire pour des artistes qui avaient touché un cachet assez réduit au Théâtre de Poche.

Enfin pour les vingt jours, nous avons fait près de 36 000 francs de publicité, somme au-dessous de la moyenne pour un lancement normal ici, mais chiffre assez élevé pour le nombre de représentations (20) qui nous permettaient de les amortir.

Ceci pour le financier.

En ce qui concerne le succès moral et artistique, cette reprise au Vieux-Colombier a été excellente. Elle nous a permis de toucher beaucoup plus de gens. Au lieu de 90 par soir (le maximum de spectateurs au Théâtre de Poche), nous avons près ou plus de 200 personnes par

---

<sup>1</sup> Places exonérées de taxes.

<sup>2</sup> Paul-Louis Mignon (1920-2013), critique dramatique, professeur, journaliste et historien du théâtre, avait rencontré Barrault, lorsqu'il était secrétaire de Charles Dullin à l'Atelier, qui l'avait recommandé comme comédien auprès de Vilar.

soir. Certains soirs le maximum, ou presque, de public (en comptant les taxes, ou étudiants *etc.*) [...]

En ce qui concerne d'ailleurs cette perte financière, si elle existe du point de vue exploitation, elle sera résorbée avec ma subvention des Beaux-Arts, qui a été votée et dont j'ai touché le versement (30 000 francs) concernant mon travail du second semestre 1943, et qui me sera reversée en fin de premier trimestre 1944 : si l'activité de la troupe continue.

Ce qui veut dire qu'à l'heure actuelle pour éteindre les dettes, le capital de 32 000 francs a été entièrement employé. Il n'existe plus. Tout mon travail consiste (hélas !) à réaliser des pièces dont la mise de fonds soit faible et dans ces conditions récupérables, pour arriver en juin à mon deuxième versement Beaux-Arts, que je conserverai en sa totalité pour te le rendre si tu le veux. [...]

Cette lettre éclaire-t-elle la question actuelle qui nous lie ? Je le voudrais. Je crains qu'elle ait des manques. Cependant elle contient beaucoup de l'essentiel.

Je me dis souvent que le travail actuel que je fais (diriger une troupe sans théâtre) est un travail contre nature. Songe au nombre de jours où nous n'exploitons pas et où cependant, je dois vivre... Les soucis, les occupations multiples de la troupe, extérieures à l'exploitation même, et qui sont : lectures de manuscrits, répétitions, recherches de salles, recherches et travail purement esthétiques, auditions d'acteurs, réponses aux lettres, *etc.* m'empêchent de penser à mon gagne-pain, de voir des gens utiles. Et puis je fais toujours passer la troupe avant moi, ce qui est normal. N'importe, je crois que je dois tenir jusqu'au jour où j'aurai une sale à moi. Ce sera long peut-être et demandera encore qui sait combien de mois ou d'années.

Je t'embrasse

Andrée se rappelle à ton bon souvenir.

Jean

Je crains fort (je viens de relire ma lettre) que la dernière page ne soit assez noire.

En effet, je dis assez clairement ou laisse entendre que l'exploitation d'une troupe de théâtre n'est pas viable. Elle est viable dans la mesure où je serai allégé honnêtement de la partie financière, dans la mesure où chaque contrat fait avec un directeur de salle ne sera pas strangulatoire pour nous, dans la mesure où un esprit retors et averti déjouera les traquenards de ces contrats. Je suis en train de constituer cela : il y a un avocat-conseil attaché à la troupe. Mais il manque le cerveau financier.

Il manque le capital.

J'ai ici des offres de Gallimard, mais Gallimard a, j'ai cru le deviner, des ambitions personnelles et je ne tiens pas du tout à être le metteur en scène des uniques auteurs de la *NRF*.

Je tiens avant tout à ma liberté artistique.

Peut-être as-tu compris un peu les dangers qui me guettent (perte de la liberté artistique notamment) et auxquels jusqu'ici, depuis le succès d'octobre, j'ai résisté.

19. *Jean Vilar à Jean Paulhan*

Mardi 14 mars 1944

Cher Monsieur Paulhan,

Vu [Paul Annet] Badel, actuel directeur du Vieux Colombier<sup>1</sup>, cette après-midi. Introduit auprès de lui par Jean-Paul Sartre. Je dois le rencontrer une seconde fois samedi prochain afin de lui présenter au clair mon affaire *Don Juan*<sup>2</sup> dans son ensemble (devis, distribution etc.) et si l'affaire lui agréait, passer au Vieux Colombier à partir du 3 ou 5 avril dans cette salle<sup>3</sup>. Je dois donc passer dans cette salle si mon spectacle plaît à Badel. – Plaît ?! Quelle chose énervante et nuisible d'être aussi obligé sur le plan artistique de passer une sorte d'examen ! Car enfin je ne crains rien, même pas l'échec, mais ce genre de juges qui souvent ne sont pas de mon monde !

1°/ La pièce de Sartre<sup>4</sup>, mise en scène par [Raymond] Rouleau, ne sera prête que dans un mois, un mois et demi.

2°/ Je vois demain mercredi Camus et espère bien que désormais nos rapports ne cesseront plus.

3°/ Oui, bien sûr, je désire lire la pièce de Queneau<sup>5</sup>.

Mais, en conclusion à ces trois paragraphes, il est navrant de voir que les projets de novembre 43 ont abouti après trois mois à :

1°/ La pièce de Sartre montée ni par Camus ni par moi, mais par un metteur en scène dont l'expérience est certaine mais dont le choix passé de pièces qu'il monta ne méritait par le dernier gâteau.

2°/ *Le Malentendu*, non travaillé, oublié, alors que j'aurais pu en avril le passer au Studio des Champs Élysées pendant trois mois (Raquin est choisi par la direction, c'est donc trop tard)<sup>6</sup>.

3°/ L'amitié que je portais à Camus risquant de sombrer, car enfin mes relations avec la NRF et Gaston Gallimard m'ont causé quelques blessures d'amour propre que j'ai difficilement calmées<sup>7</sup>.

4°/ *In fine*, trois mois pendant lesquels, seul, n'ayant que des projets illusoire à offrir en pâture à mes camarades, j'ai perdu mon temps et pas avancé d'une semelle le perfectionnement de ma troupe. Alors qu'il eût été si simple de grouper le travail Sartre, Camus, Queneau, Vilar ! Soutenu, aidé (sans grandes dépenses, je vous l'assure), me sentant comme protégé par l'amitié

---

<sup>1</sup> Théâtre fondé en 1913 par Jacques Copeau. L'avocat et homme d'affaires Paul Annet Badel l'acheta en 1943.

<sup>2</sup> Vilar préférait l'orthographe à l'italienne.

<sup>3</sup> La Compagnie des Sept créa *Don Juan* au Théâtre La Bruyère, à Paris, le 20 avril 1944. La pièce y fut jouée trois mois avant de passer au Vieux-Colombier, en juin.

<sup>4</sup> La première de *Huis Clos* eut lieu le 27 mai 1944 au Vieux-Colombier, dans une mise en scène de Raymond Rouleau.

<sup>5</sup> Peut-être s'agit-il d'une adaptation de *Pierrot mon ami* (1942) ou de *Loin de Rueil* (1944) ? Jean Vilar n'abandonna pas l'idée de porter à la scène une œuvre de l'écrivain Raymond Queneau (1903-1976) et créa, avec Maurice Jarre, *Loin de Rueil* au TNP en mars 1961. Raymond Queneau était entré en 1938 aux éditions Gallimard où il devint lecteur, traducteur et membre du Comité de lecture.

<sup>6</sup> En vérité, Vilar n'avait pas les moyens financiers suffisants pour la monter en quelques mois.

<sup>7</sup> Après le succès d'*Orage*, Gaston Gallimard avait proposé deux pièces à Vilar : *Le Malentendu* et *Caligula*. Une entrevue eut lieu entre Camus et Vilar en mai 1944, à laquelle assista Guy Dumur. Celui-ci se souvient que, malgré certaines réticences de Vilar, concernant notamment le coût de la pièce, il avait accepté de la monter en septembre 1944. Bien que la pièce fût annoncée aux abonnés de la Compagnie des Sept, Camus la retira, poussé par Gallimard, espérant peut-être la confier à Barrault ou Jouvet. *Le Malentendu* fut finalement joué pour la première fois au Théâtre des Mathurins le 24 juin 1944, dans une mise en scène de Marcel Herrand. Dans une lettre du 25 juin 1944 à Andrée Vilar, il écrivait : « Ils ont enfin joué *Le Malentendu* en première hier soir. Je l'ai vu à la couturière vendredi. C'est vraiment une chose forte. Et belle. Avec des fautes très nettes. [...] La mise en scène de Herrand est correcte. [...] Enfin, l'œuvre n'est pas desservie ! [...] J'ai manqué mon coup, ou plutôt Gallimard me l'a fait manquer. Je pense avec beaucoup de regret que si j'avais eu un théâtre quel qu'il soit dans une vraie organisation en janvier/février de cette année, j'aurais monté cette pièce qui aurait fait de l'argent. » (Fonds Jean Vilar)

et l'expérience, le théâtre de la Pléiade<sup>1</sup> eût peut-être été une cellule d'art dramatique S.C.Q.V. (Sartre, Camus, Queneau, Vilar) (à laquelle se serait adjointe mon école), et eût commencé à fonctionner. En attendant, unis par personne, chacun de nous quatre, tirons nos plans aux quatre coins de Paris.

Dieu sait qu'en l'an 43-44, il aura néanmoins existé un garçon prêt à tout sacrifier – du moins de sa personne – au profit des deux seuls dramaturges authentiques de sa génération.

En attendant, me voilà marié à Molière, pour lequel je me sens bien peu de tendresse. Mais enfin, ici aussi, on n'a pas toujours le conjoint qu'on aurait voulu.

Dites-moi si je dois prendre les pièces annoncées dans vos lettres. Je ne les lirai peut-être pas sur le champ, car les répétitions de *Don Juan* vont s'intensifiant.

Merci pour tout et surtout pour votre vigilante amitié,

Jean Vilar

### L'abonnement

Le fait de passer dans un théâtre d'une manière régulière n'est pas contradictoire avec le service d'abonnement. Il faudra cependant que les abonnés aient un avantage. Lequel ? Je crains beaucoup, qu'apprenant que *Don Juan* passe en régulier, ils ne préfèrent attendre de louer leur place au théâtre même.

Quel avantage leur offrir ? Un programme spécial, numéroté ?

J'avoue que je n'ai aucune expérience du service d'abonnement<sup>2</sup>.

Ce qui est navrant et dévastateur et reste sans solution immédiate, c'est que j'ai épuisé mon stock d'adresses. En tout, 500 prospectus envoyés, c'est peu.

---

<sup>1</sup> Ici, Vilar semble rêver à une collaboration artistique comme celle des metteurs en scène Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty et Georges Pitoëff qui constituaient le Cartel des Quatre. Dans une lettre à Andrée Vilar, datée de mai 1944, il écrivait : « Ce soir, suis allé au concert de la Pléiade : Grunenwald et Jolivet, [...] le reste était sans grand intérêt. L'atmosphère des concerts Gallimard-Pléiade, donnés gratuitement aux amis de la Maison Gaston, est assez puante. Mais enfin, on a le plaisir d'y retrouver Paulhan ou certains autres qui ne doivent guère aimer eux aussi le "milieu" Pléiade. » Le prix de La Pléiade fut créé par Gallimard et attribué de 1944 à 1947. Le jury se composait de Marcel Arland, Maurice Blanchot, Joe Bousquet, Albert Camus, Paul Éluard, Jean Grenier, Jacques Lemarchand, André Malraux, Jean Paulhan, Raymond Queneau, Jean-Paul Sartre, Roland Tual. Le montant du prix s'élevait à cent mille francs et le lauréat demeurait maître de son ouvrage. Furent récompensés Marcel Mouloudji pour *Enrico* (1944), Roger Breuil pour *Brutus* (1945), Jean Grosjean pour *Terre du temps* (1946), Jean Genet pour *Haute Surveillance* et *Les Bonnes* (1947).

<sup>2</sup> Le système d'abonnement, sur lequel reposait essentiellement la relation au public populaire du TNP, procède d'une réflexion de longue date, dont Laurent Fleury retrace la généalogie dans *Le TNP de Jean Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 141-143. L'abonnement s'institutionnalise au TNP en 1957 et résulte d'un climat de confiance établi entre le théâtre et les responsables de groupements (CE, associations, syndicats). Il permettait aux spectateurs de réserver cinq créations par saison à un tarif réduit, dont les avant-premières, destinées à la presse et aux invités dans les autres théâtres. Le TNP avançait les places qui pouvaient être réglées jusqu'à la veille du spectacle. En 1944, un des « avantages » que Vilar mit en place, fut l'invitation à un cycle de conférences données par Jean-Paul Sartre, Albert Camus et Thierry Maulnier.

Vous dirai-je que chacune de vos lettres me touche ? Pas une qui ne contienne un conseil, une bonne nouvelle, une indication, une invite au choix de telle ou telle œuvre, toutes choses pour lesquelles je me sentirais presque seul. Mais c'est vous qui êtes seul<sup>1</sup>.

20. *Jean Paulhan à Jean Vilar*

Mardi 1944

J'ai souvent songé à *Hilda*<sup>2</sup>. J'y songe comme à ce qu'il vous reste encore à exprimer, non comme à une œuvre faite.

Ah, vous avez cent fois raison. *Don Juan*, oui. Du côté des mystères, ne trouveriez-vous rien ?

Amicalement,

J.P.

21. *Jean Paulhan à Jean Vilar*

1<sup>er</sup> juin 1944

Cher Jean Vilar,

Comment ont été accueillis les représentations de *Don Juan* ? Que vaut *Huis-Clos* ? Qu'avez-vous pensé du *Juge de Malte*<sup>3</sup> ? Il y a cent choses que je voudrais vous demander. Ah, et je désirerais aussi des conseils tout à fait pratiques (maquillage<sup>4</sup>). Puis-je venir vous voir quelque soir ? Dites-le-moi, je vous prie.

Je vous serre la main.

J.P.

22. *Jean Vilar à Jean Paulhan*

Mercredi – jeudi 1944

---

<sup>1</sup> Vilar se réfère peut-être à une lettre de Paulhan que nous ne possédons pas, à moins que cette remarque ne soit liée à la clandestinité de l'écrivain, qui se verra dénoncé à la Gestapo en mai.

<sup>2</sup> *Hilda la Morte*, manuscrit de Jean Vilar.

<sup>3</sup> *Le Juge de Malte* de Denis Marion (Marcel Defosse) fut créé à Paris, au Théâtre Montparnasse, en 1947 par Maurice Cazeneuve. Il s'agit donc probablement du manuscrit de la pièce que Vilar a dû lire.

<sup>4</sup> Le courrier personnel pouvant être ouvert ou saisi sous l'Occupation, il est peu probable qu'il soit véritablement question de maquillage, d'autant que Paulhan vécut, de mai à août 1944, dans la clandestinité, dénoncé comme « Juif » à la Gestapo par Élise Jouhandeau

Ceux que l'on aimait entendre, à qui l'on demandait un conseil ou une idée, voire une boutade, peu à peu se sont éloignés ou disparaissent. Quelle vie triste, et dont la besogne est la seule distraction. Paris n'est plus qu'une pauvre ville où l'on court à ses affaires entre deux rapides repas. J'ai le sentiment d'être aussi incongru dans cette ville qu'un Polynésien dans le salon de Guermantes ou qu'un personnage de Pailleron dans une œuvre de Sophocle.

Vivez-vous encore à Paris ? c'est désespérant. Et d'un désespoir comme factice. Je n'ai jamais autant éprouvé le désir de rouler ailleurs qu'ici. Dieu fasse que la paix aussitôt revenue, je puisse aller jouer Strindberg à Stockholm, Shakespeare à Francfort, Synge à Dublin, Molière à Naples. Malaise !

Avez-vous vu<sup>1</sup> le *Malentendu* ? avez-vous vu *Huis Clos* ? Que de questions à vous poser dont je n'aurais peut-être jamais les réponses. L'interprétation ? Le grossissement impitoyable de la scène n'a-t-il pas, pour vous, accentué les vertus ou les faiblesses de ces deux pièces ?

J'ai quelque peine à accepter le monde Sartre vu par [Raymond] Rouleau et le monde Camus vu par [Marcel] Herrand. J'étais récalcitrant dès le départ, je l'avoue. Et peut-être, de ce fait, mauvais juge ! Mais j'imagine bien une autre présentation que celles qu'ils nous ont offertes.

J'ai lu enfin la pièce de Sartre, et cette œuvre, si claire à la lecture, je ne l'avais pas comprise lors de l'audition au Vieux-Colombier : ces gens-là jouent trop. Comédiens, ils en sont toujours à composer leur « tempête sous un crâne ». Certes, je sais bien qu'il y a eu lors de la réalisation scénique effort de simplification, contention (puis-je dire ?), mais on dirait qu'ils craignent de ne plus être sensibles au public s'ils n'usent pas des anarchiques gestes de tous les jours. Ils humilient la condition du comédien : ils oublient ou ne veulent pas croire qu'il existe une grammaire, un vocabulaire et une syntaxe du comédien, dûment refaite et choisie. Que Sartre soit satisfait de cette absence de style, voilà qui me blesse. Il est trop bon. On aimerait plus d'exigence de la part de l'auteur vis-à-vis de son traducteur scénique. Car enfin comment le théâtre sera-t-il sauvé (et je ne force pas mon vocabulaire) si, le public étant abâtardi, les critiques sots et insensibles, les interprètes affamés, l'auteur ne sait pas reconnaître ses interprètes, les juger et réclamer son monde à ces derniers. Désordre ! j'oublie les mécènes ou les commanditaires qui se ruinent chichement à soutenir à la fois le chef d'œuvre et l'ordure.

Quant au *Malentendu*, dont la composition est moins rigoureuse, moins précise que *Huis Clos*, je suis persuadé que c'est une excellente pièce. Plus exactement, une grande œuvre manquée. Trop de longueurs et de répétitions. Dans l'ensemble, les personnages parlent trop. Cela est l'impression, mais quelles en sont les causes ? La situation des personnages étant suffisamment tragique, je crois qu'il fallait éviter les répliques où les personnages étalent trop complaisamment, avec trop d'acharnement, leur mobile d'action. Il paraît absurde de reprocher à l'auteur de *L'Étranger* le manque de discrétion de ces personnages, mais cela me paraît assez juste. Ils ne crient pas et ne chantent pas comme dans toute vraie tragédie, mais ils expliquent et accusent. C'est Prométhée sans le vers d'Eschyle et sans les Océanides.

Ces critiques faites, j'ai toujours l'amer regret de ne pas avoir été le responsable de la réalisation de cette pièce. Le ton désespéré de l'œuvre rachète les imperfections et les vices de construction.

---

<sup>1</sup> Vilar souligne, peut-être pour insister sur la mise en scène et non le texte.

L'interprétation et la mise en scène de la pièce sont banales. Mais louanges à Casarès ! Les critiques qu'on peut lui adresser sont infimes eu égard aux louanges qu'on doit nécessairement lui faire.

Mais quelle idée, mon dieu, d'aller porter cette œuvre à [Marcel] Herrand, par ailleurs excellent dans la comédie acide.

*Le Juge de Malte* est une œuvre très attachante. Mais elle pue le prétoire, je veux dire la Faculté de Droit et les conférences de stage. Elle manque de désordre, de violence, de sang. Vous dirai-je ma pensée ? La lecture de cette pièce m'a laissé l'impression d'un chapitre du code criminel dramatiquement illustré. Sans rien oublier, sans rien omettre du A à Z de ce chapitre. On ne voit pas l'intrigue naître du conflit des passions ni des caractères, mais comme d'un fait de droit préalablement choisi avec attention. Vraiment, un chapitre du code criminel suivi pas à pas.

Mon jugement est à revoir. Et c'est tout de même un des meilleurs manuscrits que j'ai reçus. Je vous prie donc de me faire parvenir les prochaines ou les anciennes pièces de Denis Marion, ou m'indiquer en quel lieu je puis les prendre.

J'espérais vous donner un soir quelques conseils de maquillage (oh ! forts simples et qu'on peut découvrir sans être comédien), mais tant pis, je n'aurai pas ce plaisir.

Veillez me rappeler au souvenir de Madame Paulhan et croyez en l'amitié fervente de

Jean Vilar

### 23. Jean Paulhan à Jean Vilar

9 août 1944

Merci de cette grande lettre, qui m'a fait plaisir. Justement, je songeais à ceci : il est vraisemblable que la *NRF* reparaitra après la guerre<sup>1</sup> (sous ce même nom, sous un nouveau nom ?) ; il est vraisemblable aussi qu'on me demande de la diriger (j'aimerais autant pas). Mais en ce cas, à qui demander une chronique dramatique ? C'est à Camus que j'ai d'abord songé, mais je voudrais avoir votre avis.

J'espère bien qu'un jour ou l'autre, vous-même serez amené à parler du théâtre.

Nous sommes loin du centre<sup>2</sup>, mais pas si loin que nous n'ayons pour voisins deux cirques, avec leurs six éléphants et quinze tigres. On ne sait quels seraient les effets d'une bombe au

---

<sup>1</sup> Jean Paulhan dirigeait la *Nouvelle Revue française* de 1925 à 1940. Après la direction de Drieu La Rochelle sous l'Occupation, la revue s'interrompt en 1943 avant de renaître en 1953 sous la double direction de Jean Paulhan et Marcel Arland. Le 26 juillet 1944, Gaston Gallimard écrivait à Jean Paulhan : « Mon cher Jean, non seulement je vous demande de reprendre la direction de La *NRF* mais je n'ai jamais pensé qu'il pût en être autrement. » Le 2 août 1944, Jean Paulhan informa Marcel Arland : « T'ai-je dit que G.G. [Gaston Gallimard] me demandait de reprendre après-guerre la *NRF* (qui s'appellera comment ? Et tant de choses d'ici là) Je ne sais trop si j'accepterai plus d'un an – mais sans doute, la première année, puis-je être utile. Bon. En tout cas, promets-moi d'être là, je te prie, comme dans le passé, et plus souvent s'il se peut. Je songeais à Lemarchand comme secrétaire. À Camus, pour la chronique dramatique. Ne faut-il pas demander aussi des chroniques à Blanchot, et à Sartre (que, je le crains, sa revue empêchera d'accepter) ? » Source : biographie détaillée, lettres transcrites et mises en ligne par la Société des Lecteurs de Jean Paulhan (<https://jeanpaulhan-sljp.fr>).

<sup>2</sup> Ayant été dénoncé à la Gestapo, Jean Paulhan trouva refuge rue Marbeau dans le XIV<sup>e</sup> arrondissement. Pendant toute la durée de sa clandestinité, il fixa ses rendez-vous dans la fête foraine de Luna-Park, installée porte Maillot, ou dans le zoo du Jardin d'acclimatation du Bois de Boulogne. Il ne retrouva son logement de la rue des Arènes que le 26 août 1944.

milieu de tout cela. Par prudence, je me suis mis bien avec les éléphants, que je vais visiter chaque jour : fort attachants.

À part ça, je travaille à mes *Fleurs (II)* et à diverses petites choses. Je vois souvent Jean Dubuffet, que j'aimerais vous faire connaître. Avez-vous vu ses toiles ? Voilà un homme qui ferait de beaux décors.

À la lecture, le *Malentendu* me laissait incertain, *Huis-Clos* me paraissait beau (avec une sorte d'indécision métaphysique un peu gênante : l'enfer étant tantôt la « vue par les autres », tantôt la conscience sans arrêt, tantôt la conscience qui vit de passé) mais je n'ai pas vu la représentation.

D'accord pour le *Juge de Malte*. Tout de même, c'est bien pressant. Je ne crois pas que Denis Marion ait d'autres pièces. Son adresse : Denis Marion, 58 rue Père Eudore-Devroye, Bruxelles. Il est avocat et cinéaste. Il sera content que vous lui écriviez.

À bientôt. Les événements se précipitent, et je suis impatient de vous serrer les mains.

Jean Paulhan

#### 24. Jean Vilar à Jean Paulhan

12 octobre 1944

Impossible de vous joindre. Vous êtes souffrant, me dit-on. J'espère que ce n'est pas grave. J'aurais bien voulu vous voir avant mon départ pour Sète. Rien de très urgent à vous dire cependant. Après six mois d'absence, je vais retrouver ma petite famille. Et ma fille, dont le monde de là-bas vante les dons comiques.

Surpris que vous ne m'ayez jamais écrit un mot au sujet du *Voyage dans la nuit*<sup>1</sup>. N'avez-vous pas vu la pièce ? Avez-vous reçu votre invitation ? Sermaize, secrétaire de la Compagnie, attendra à ce sujet, pendant mon absence, un coup de téléphone de votre part, si besoin est.

Je griffonne des notes sur le théâtre suivant ainsi vos conseils. Mais quand cela sera-t-il clair ? et sans mots « importants » ?

Vôtre,

Jean Vilar

#### 25. Jean Vilar à Jean Paulhan

[Lettre non datée]

Cher Monsieur Paulhan,

---

<sup>1</sup> Le 29 septembre 1944, la Compagnie des Sept présenta *Un Voyage dans la nuit* de Sigurd Christiansen, auteur norvégien contemporain, au Théâtre de Poche. La pièce fut programmée de septembre à novembre.

Il est dans mes projets de mettre à la scène, un jour ou l'autre, le *Richard II* de Shakespeare<sup>1</sup>. Je ne suis pas pressé. Mais enfin il me faut penser dès aujourd'hui à un traducteur. Il faudrait un poète. J'ai pensé à Aragon<sup>2</sup>. Je crois que cette idée est bonne.

Il faudrait le décider, mais je ne connais pas Aragon. Et s'il ne connaît pas l'anglais, on peut toujours lui accoupler un traducteur. Je suis d'ailleurs étonné qu'Aragon n'ait jamais écrit pour la scène. De nos jours, il n'y a que les romanciers qui pensent au théâtre. Ou les philosophes. Alors que nous avons tellement besoin d'un poète dramatique. C'est bien triste. Peut-être, écrire une pièce est une entreprise délicate.

En bref, Aragon devrait se laisser séduire par Shakespeare.

J'espère bien un jour vous revoir.

Vôtre,

Jean Vilar

— — 1945 — —

## 26. Jean Vilar à André Malraux

15 février 1945

J'ai toujours eu le désir de mettre à la scène une de vos œuvres. Et comme vous m'avez dit, au cours d'une très brève rencontre<sup>3</sup>, que vous n'aviez guère le goût d'écrire pour la scène, j'ai pensé à adapter *La Condition humaine*, en employant tous les moyens que la scène permet ou exige : depuis le jeu muet (je pense au meurtre commis par Tchen) (sans que ce jeu n'appartienne trop aux conventions du mime) jusqu'à l'utilisation du micro ou du film.

À vrai dire, mon but est de vous suivre presque à la lettre. Et plus par les inventions de la mise en scène que par l'adaptation elle-même, celle-ci ne devant être qu'un rigoureux découpage de votre roman. Et pour être plus clair, peut-être, plutôt que de faire une adaptation « en esprit » (et fausse) telle que celle que Copeau<sup>4</sup> a faite pour les *Karamazov*, suivre l'exemple des Russes adaptant Dostoïevski<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Pièce créée lors de la Semaine d'Art dramatique d'Avignon du 4 au 10 septembre 1947. Traduction de Jean Curtis, mise en scène de Vilar, distribué dans le rôle du Roi.

<sup>2</sup> Louis Aragon (1897-1982) fut l'un des cofondateurs du Surréalisme dont il quitta le mouvement en 1932. Après la guerre, il milita pour le parti communiste et dirigea de 1953 à 1972 l'hebdomadaire culturel *Les Lettres françaises*.

<sup>3</sup> Vilar découvre André Malraux (1901-1976) à la lecture de *La Condition humaine* (1933), de *L'Espoir* (1937) : il admirait son engagement politique et partageait le sentiment de responsabilité de l'artiste face au public. Les archives ne permettent pas de contextualiser la rencontre dont il est question dans cette lettre, qui signe le début d'une estime réciproque et d'une longue amitié professionnelle. Jean Paulhan, proche d'André Malraux, y a peut-être contribué.

<sup>4</sup> Jacques Copeau (1879-1949), critique théâtral, avait participé à la création de *La Nouvelle Revue française* en 1908, aux côtés de Gide et de Schlumberger. Il fonda le Théâtre du Vieux-Colombier en 1913 avant de monter une école d'art dramatique. Sa pratique théâtrale, celle qu'il enseigna, se définissait par la rigueur, l'austérité, le travail continu et la recherche d'une ascèse qui se retrouverait chez Dullin ou Jouvet. Le renouvellement du langage scénique, contre le Boulevard et le Conservatoire, s'exprimait à travers une conception très rigoureuse du travail théâtral et de l'éthique du comédien, fondée sur un dévouement total, la modestie et un fort esprit de troupe. Le tréteau nu et la suppression du manteau d'Arlequin (cadre de scène) matérialisaient la recherche d'une esthétique épurée, au service du texte.

<sup>5</sup> Vilar pense-t-il aux *Frères Karamazov*, adapté sous forme de tableaux par Vladimir-Nemirovitch Dantchenko et Constantin Stanislavski ? La représentation comprenait deux soirées. C'est également ce que Vilar propose à Camus (...). Lorsque Jacques

Êtes-vous opposé en principe à toute adaptation scénique de vos romans ? Ne voulez-vous pas me laisser une chance ?

Ne me laissez pas sans réponse et croyez à l'amitié de

Jean Vilar

## 27. Jean Paulhan à Jean Vilar

Lundi 1945

Mon cher ami, il restait dans *Don Juan*, je pense, je ne sais quoi d'un peu papillotant, comme si vous n'aviez pas tout à fait pris parti. (D'ailleurs, Molière non plus, peut-être...). Mais votre Becket<sup>1</sup> m'a paru de tout point parfait, épais, rayonnant. Bravo, et merci.

Jean P.

— — 1946 — —

## 28. Jean Vilar à André Malraux

22 février 1946

Cher Malraux,

La mise en scène écrite (ou adaptation) de votre roman se fait peu à peu<sup>2</sup>. J'ai déjà dressé les trois premières parties. Les quatre dernières me paraissant plus malléables.

Je ne crois plus à l'extrait ni à l'exploitation scénique d'un chapitre de votre œuvre : par exemple, l'épisode du cyanure. Ni de près, ni de loin, il ne faut à mon avis faire de la *Condition Humaine* une œuvre scénique qui s'apparente, même en plus humain, aux *Morts sans sépultures*<sup>3</sup>. Ce serait trop vexant.

La seule formule me paraît être celle employée par les Russes, vis-à-vis du roman de Dostoïevski. Et, d'autre part, ceux qui vous ont lu seraient assez déçus de ne retrouver ni Ferral,

---

Copeau adapta *Les Frères Karamazov* en 1911, il fit le choix d'une pièce en cinq actes et d'une simplification de l'œuvre au nom de l'efficacité dramatique.

<sup>1</sup> Vilar incarnait l'archevêque Thomas Becket dans la pièce de T.S. Eliot, *Meurtre dans la cathédrale*, qu'il créa au Théâtre du Vieux-Colombier en juin 1945. Le peintre Léon Gischia avait composé les costumes et les décors de ce drame poétique qui empruntait à la tragédie antique et au rituel chrétien : quelques colonnades, inspirées de l'époque romane, rappelaient la cathédrale de Cantorbéry, quand les lignes strictes, rouges et noires, des costumes des tentateurs soulignaient leurs déplacements autour de Vilar/Becket. Ce fut l'un des rôles mémorables de Vilar, qu'il reprit au TNP Rencontrant un grand succès, le spectacle se joua plus de cent cinquante fois.

<sup>2</sup> Le manuscrit, non achevé, est consultable à Avignon, dans le fonds Jean Vilar (4-JV-8,7).

<sup>3</sup> Pièce en deux actes et quatre tableaux de Jean-Paul Sartre, écrite en 1941 et créée en France le 8 novembre 1946 au Théâtre Antoine à Paris.

ni Clappique, ni le vieux Gisors, ni Memerich, ni Tchen, pardon ! dans une œuvre théâtrale qui se réclame de votre œuvre.

J'imagine bien, à présent, la *Condition Humaine* à la scène. Elle ne peut être qu'une fresque de notre condition, que nous exposerons sans faiblesse, sans altération, aux regards et à la complicité du public.

La scène accroîtra sans nul doute la condition douloureuse de certains personnages et de certains épisodes. Et ce sera tant mieux.

Sous peu, ces trois premières parties seront dactylographiées et vous seront soumises. Elles ne sont et ne seront toujours, jusqu'à la répétition générale, qu'un plan de travail : je veux dire que vous, et moi en tant que régisseur, nous réservons la chance de trouver d'autres moyens d'expression scénique pour exprimer certaines de vos scènes.

Et notamment l'ouverture de l'œuvre, c'est-à-dire le meurtre de Tang Yen Ta par Tchen, épisode capital (et comme symbolique en un sens) qu'on ne peut pas supprimer pour cette raison qu'il n'y a pas de dialogues.

J'ai longtemps hésité à tenter cette adaptation de la *Condition Humaine*, mais il vient un moment dans ce genre de travail où l'on doit décider, si oui ou non, on veut, ou on ne veut pas, réaliser cette tâche. Et en définitive, ce ne sont pas les difficultés qu'il faut alors considérer, mais l'importance de cette œuvre dans l'histoire des arts et de la philosophie du théâtre contemporain. Et alors on le fait. Et si l'on n'est pas un sot, on parviendra, avec une certaine dose de lucidité et de bonne confiance, à réaliser ce que l'on a choisi. Et : bien, je veux dire : efficace.

Ces difficultés vaincues (ou que l'on vaincra et qui concernent strictement l'adaptation scénique), je me heurte à d'autres.

Elles me sont bien connues et si elles me lassent un peu, c'est de les trouver toujours là, toujours les mêmes. Les gens ont changé à telle ou telle place depuis 1939, mais non pas la mentalité des gens dits « en place ». Toujours cette même indolence. Elle ne le prend pas de haut, elle a la bonne obligeance de vous traiter sur un pied d'égalité, mais va te faire fiche ! Le résultat en est toujours négatif, en définitive.

Je vais pouvoir en parler. Depuis maintenant une dizaine de jours, je vais proposer (entre les heures de travail sur votre œuvre), un programme d'ensemble à celui-ci ou celui-là, ou plus exactement, une sorte de collaboration. J'ai suffisamment de bon sens et d'impatience pour me rendre compte que ni les responsables de l'Odéon, ni ceux de Sarah Bernhardt<sup>1</sup>, ne sont suffisamment excités à l'idée de représenter votre roman adapté, *La Mort de Danton* de Büchner<sup>2</sup> (la seule œuvre de valeur sur la Révolution) ni une pièce importante de Maurice Clavel<sup>3</sup>, voire le *Richard II* de William Shakespeare.

Je n'aime pas flatter.

Je n'aime pas attendre.

Je n'aime pas quémander.

---

<sup>1</sup> L'actuel Théâtre de la Ville, à Paris, portait le nom de Théâtre Sarah Bernhardt jusqu'en 1957, à l'exception de l'Occupation où il fut renommé Théâtre de la Cité. Il fut ensuite baptisé Théâtre des Nations, puis Théâtre de la Ville en 1968.

<sup>2</sup> Vilar monta la pièce en 1948 lors du deuxième Festival d'Avignon.

<sup>3</sup> Vilar mit en scène *La Terrasse de Midi* de Maurice Clavel en 1947, lors de la Semaine d'Art dramatique d'Avignon.

Alors, après quelques entrevues avec Touchard<sup>1</sup>, Mlle Laurent<sup>2</sup> (des Beaux-Arts), Dullin<sup>3</sup>, Jouvet<sup>4</sup> et Barrault, il y a des chances pour que je me retire dans ma coquille et n'en sorte que pour m'adonner à une tout autre activité que celle du théâtre.

Pour être plus clair, j'ai proposé à Touchard la réalisation de *La Condition Humaine* à la salle Luxembourg (ex-Odéon). Le projet lui plaît et, mon dieu, il est très favorable. Mais je sens trop que ce bon camarade qu'est Touchard est aux prises avec les étouffantes traditions du Comité d'Administration et du Comité de lecture, qu'il n'est pas le maître, que son activité dépend des Comédiens français associés, des engagements antérieurs, des programmes officiels (classiques, modernes, etc...). En fait, les exigences de l'emploi du temps de travail sont telles pour ces 65 comédiens (65 pourtant, ce qui n'est pas peu !) qu'il ne peut, par exemple, obliger à plus de 10 répétitions des pensionnaires ou sociétaires pour la reprise d'un classique : ne pas s'étonner donc de la faiblesse des représentations des Classiques depuis longtemps au Français.

Je crois bon d'ajouter tout de suite, ici même, que je ne critique pas Touchard. Il paraît qu'il faut au moins six mois pour étudier de l'intérieur la question du théâtre Français et que ces six mois révolus on peut alors entreprendre, et seulement, une tâche valable. Croyez-vous, vous, à ce genre d'argument ?

Je l'admettrais dans toute autre technique et activité que celles du théâtre. En fait, avant de dire que cela changera certainement dans six mois et que tout sera entièrement transformé dans deux ans, je pense fermement – et l'Histoire m'apprend – que Copeau, le jour même, donne un ton et un mode de travail et un emploi du temps à une salle et qu'en vingt-quatre heures, une salle de patronage devient le Vieux-Colombier, que du jour au lendemain, Dullin, en 1922, transforme un théâtre de presque banlieue en théâtre d'art, etc...

Un théâtre commence à changer lorsque l'on veut établir illico un choix de pièces, un programme de travail ou emploi du temps et qu'on se débarrasse de vieux spectacles inutiles. Et sans prestige.

Et c'est pourquoi, encore que Touchard soit très favorable, s'il me faut attendre deux ans avant que la pièce soit jouée à l'Odéon, cela représente pour moi trop de discussion, de rendez-vous, de parlottes, d'ennuis.

---

<sup>1</sup> Pierre-Aimé Touchard (1903-1987) fut l'administrateur de la Comédie-Française de 1947 à 1953. Le décret du 27 février 1946 avait fait passer l'Odéon, dite « Salle Luxembourg », sous l'administration de la Comédie-Française.

<sup>2</sup> Jeanne Laurent, qui œuvra notamment à la décentralisation théâtrale, fut nommée sous-directrice des spectacles et de la musique, à la direction générale des Arts et Lettres, au ministère de l'Éducation nationale en 1946 par Jacques Jaujard.

<sup>3</sup> Charles Dullin (1885-1949), comédien, metteur en scène et directeur de théâtre, s'opposait au naturalisme des scènes du début de siècle comme au vedettariat. Formé auprès d'André Antoine, proche de Jacques Copeau et de Firmin Gémier, il développa une haute idée du rôle et des devoirs du comédien de théâtre, qui devait se dévouer à son art en travaillant au sein d'une troupe et s'investir dans une démarche collective. En 1921, il créa une troupe et une école, l'Atelier, et s'installa en 1922 au Théâtre Montmartre qui changea de nom. Parmi ses élèves se trouvèrent Antonin Artaud, Marcel Herrand, Jean Marais, Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault, Jean Vilar... En 1927, il fonda une association d'entraide, le « Cartel des Quatre », avec Louis Jouvet, Gaston Baty et Georges Pitoëff pour favoriser le théâtre d'art contre le Boulevard, jugé facile et mercantile. Sa conception d'un metteur en scène au service du texte, sa recherche d'un répertoire contemporain associée au « dépeussierage » des classiques, ses emprunts au cirque, à la peinture, au music-hall ou au mime pour trouver de nouvelles formes d'expression influencèrent profondément Vilar.

<sup>4</sup> Après des études de pharmacie, Louis Jouvet (1887-1951) se consacra véritablement à sa passion, engagé avec son ami Charles Dullin par Jacques Copeau au Théâtre du Vieux-Colombier comme régisseur, assistant et comédien. L'exigence du répertoire, moderne et classique, français et international, et d'une mise en scène poétique séduisit les élites intellectuelles qui suivirent également le travail de Louis Jouvet au Théâtre des Champs-Élysées (1922-1934), puis au Théâtre de L'Athénée (1934-1951). Le « Cartel des Quatre », dont il était membre, servit de référence à aux premiers pas de la décentralisation et à la génération suivante.

Je ne suis pas Hamlet, et j'aime bien agir sans trop de réflexion. On sait faire ou on ne sait pas faire, n'est-ce pas ? Le reste des gens doit vous faire confiance.

Voilà une longue lettre, écrite un peu à la sauvette. Excusez-moi.

Partant à Nice dimanche pour une dizaine de jours, ce n'est qu'à mon retour que je trouverai ici *La Condition humaine* dactylographiée. Je vous la transmettrai aussitôt. Mais j'aimerais bien vous en lire au moins une partie pour indiquer de vive voix le ton et les temps de l'adaptation.

Allez-vous me répondre ? ou me faire signe à mon arrivée à Nice ?

Fidélité de Jean Vilar

### 29. *André Malraux à Jean Vilar*

22 février 1946

Cher Monsieur,

Voulez-vous me téléphoner un matin entre onze heures et midi, à Molitor 33-65 ? Nous prendrons rendez-vous.

Il me paraît bien difficile de faire une pièce avec *La Condition humaine* ; j'ai vu le mal que s'était donné Meyerhold<sup>1</sup> pour y parvenir avant que les événements que vous savez ne l'aient définitivement écarté du théâtre...

Je vous prie de croire à ma sympathie.

André Malraux

### 30. *Jean Vilar à André Malraux*

31 mars 1946

Monsieur André Malraux,

Oui, il est évidemment très difficile d'adapter pour la scène *La Condition humaine*. Je ne désespère pas cependant d'y parvenir un jour. Quand ? Je n'en sais rien. C'est à quoi je travaille, en dehors de nos occupations plus immédiates. Si mon premier souci est de ne pas vous trahir, je voudrais aussi que ce travail n'ait pas été fait en vain. En quelque sorte que vous m'accordiez le droit, pour la France au moins, d'être le seul à poursuivre ce travail et à le porter à la scène le jour où le manuscrit scénique vous paraîtra convenable.

Bien sûr, si j'abandonnais ce travail, je vous en ferais part.

---

<sup>1</sup> Fin 1934, Sergueï Eisenstein se pencha sur le roman de Malraux et entama une adaptation de celui-ci avec l'écrivain. Les deux hommes se rencontrèrent à Moscou, au Congrès des écrivains soviétiques, et signèrent un contrat en août pour l'adaptation. Le projet, pourtant bien avancé, n'aboutit pas : la période des Grandes Purges avait commencé en URSS et Eisenstein, revenant des États-Unis, fut considéré comme suspect par la Nomenklatura. Il dut annuler deux projets, dont *La Condition humaine*, et subir la présence d'un superviseur « officiel » lors des tournages suivants. Dans le même temps, Vsevolod Meyerhold travaillait lui aussi à une adaptation du roman et avait entamé les répétitions, mais le travail entamé s'interrompit également au moment des Grandes Purges, le dramaturge n'ayant plus le droit d'exercer son art. « Jean Vilar : un entretien avec André Malraux », *Le Magazine littéraire*, Paris, n° 54, juillet-août 1971, p. 10-24.

Possédez-vous l'adaptation de Meyerhold ?  
Vous êtes un des hommes que l'on aimerait monter souvent.  
Et pas seulement pour des questions d'art.  
Respectueusement vôtre,

Jean Vilar

Je monte pour septembre prochain, au Théâtre Édouard VII, la pièce d'Arthur Koestler, *Twilight Bar*<sup>1</sup>.

### 31. Jean Vilar à Jean Paulhan

[Lettre non datée]

Cher Monsieur Paulhan,

Et parmi les manuscrits du concours de la Pléiade<sup>2</sup>, n'y avait-il rien d'intéressant parmi les pièces de théâtre ? Ce que je reçois est assez commun. Serai-je donc condamné aux morts illustres ou oubliés ?

On reproche bien des choses au texte de notre garde-champêtre<sup>3</sup> (j'emploie le mot sans ironie ni mépris), mais comme inédit, qu'a-t-on à me proposer de mieux ? Je connais bien cette pièce à présent, l'ayant répétée pendant trois semaines et travaillée avec l'auteur plus longtemps encore. Elle a été remaniée et si la pensée en est restée floue, indécise, sans fermeté, elle a du moins quelque intérêt en ce qui concerne la construction, et je me sentais fort capable d'en transmettre une interprétation captivante – il est peu de pièces inédites au sujet desquelles je hasarderais cette dernière proposition.

Il reste qui, mon dieu ? Sartre ? Et Camus ? Ils savent bien que je suis prêt à les jouer, mais il paraît que le destin de leur pièce est déjà engagé avec d'autres que moi-même. Alors ?

Très cordialement vôtre,

Jean Vilar

Et merci pour le *Platée*<sup>4</sup>. Il est des soirs tels que celui d'hier où l'on regrette de n'être pas ténor ou baryton. Ou chef d'orchestre, ne vous moquez pas.

### 32. Jean Vilar à Arthur Koestler

[Lettre non datée]

---

<sup>1</sup> Jean Vilar crée finalement *Le Bar du crépuscule* d'Arthur Koestler au Théâtre Moncey en septembre-octobre 1946.

<sup>2</sup> Le prix de la Pléiade, créé par la NRF et décerné quatre fois (1943-1947) servait à soutenir la jeune création.

<sup>3</sup> L'année de rédaction (1946) laisse penser que Vilar fait référence au *Bar du Crépuscule* d'Arthur Koestler, mais la référence du « garde-champêtre » n'est pas élucidée.

<sup>4</sup> Comédie lyrique de Jean-Philippe Rameau, créée en 1745 à Versailles.

Reçu ce soir votre lettre du 23 septembre, dont je vous remercie. Les raisons de l'échec aux Etats-Unis données par Georges Alott<sup>1</sup>, et que vous me transmettez, sont à la fois pertinentes et surprenantes. Il est vrai que la pièce dans son ensemble (intrigue, ton et caractère) peut aller jusqu'au milieu du troisième acte et qu'à partir de la scène Lucy-Alpha jusqu'à la fin de la pièce, il y a quelques dangers et notamment celui-ci : que l'intrigue distendue, espacée sur quatre trop longs actes risque d'être d'autant plus inécoutée que le public aura été d'autant plus saisi et secoué par le un, le deux, et le début du trois. Mais je ne crois pas que le quatrième acte soit mauvais du fait même d'exister. En soi. Non. Mais, à mon sens, (et nous le travaillions ces jours-ci) il pose peut-être d'inutiles énigmes, ou exactement il risque de fourvoyer la compréhension du spectateur dans des chemins contraires. Et il me semble que vous, en tant qu'auteur, avez été dangereusement influencé par les grandes mises en scène soit allemandes, soit russes (slaves, peu importe). [...] Que faire ?

Si j'avais une solution, je me serais permis de vous la proposer. (Ceci dit, j'espère que vous pardonnez de tout cœur le ton des lettres que je vous envoie. Oh, vous le ferez si vous voulez bien admettre qu'elles sont, plus que missives, des sortes de notes jetées sur le papier après les répétitions).

Si donc il n'y a pas de solution en reconsidérant la rédaction même de l'acte, tôt au tard la scène ne tardera pas à expliquer et mettre au clair votre pensée profonde. [...]

Je vous avoue franchement que le discours du quatrième acte de Colibri me paraît difficile.

Très délicat que de faire passer la rampe à un discours volontairement fait d'explications abstraites ou plus exactement fait de pathos. Mais je vous comprends : encore que ce personnage se charge d'une tâche assez extraordinaire, il doit rester le faiseur de formules passe-partout, ou de sottises journalistiques. Il doit s'empêtrer et se désempêtrer difficilement et risiblement de cette histoire. Je tâcherai.

Je compte sur un mot de vous en ce qui concerne les énigmes (pardon de ce mot) du quatrième acte.

Votre Jean Vilar

### 33. René Char à Jean Vilar

Paris, le 12 décembre 1946

Cher Jean Vilar,

Il serait urgent que je vous voie. Mais êtes-vous à Paris ? J'ai écrit le scénario et les dialogues d'un film<sup>2</sup> qui sera tourné au printemps dans des conditions sérieuses. J'ai pensé à vous pour un rôle dont je voudrais vous parler.

---

<sup>1</sup> Non identifié.

<sup>2</sup> René Char (1907-1988), poète ayant adhéré au groupe surréaliste, résistant, envisage d'adapter au cinéma son texte poétique *Le Soleil des Eaux*. Le film n'est finalement pas tourné mais ses amis, Yvonne et Christian Zervos, éditeurs des *Cahiers d'Art*, demandent à Vilar de jouer *Meurtre dans la cathédrale* au Palais des Papes d'Avignon, dans le cadre d'une exposition de peinture moderne à l'été 1947. Vilar transforme cette proposition en trois créations, qui donnent naissance au Festival.

Soyez gentil, aussitôt que cette lettre vous touchera, de téléphoner à Littré 46-94 (Yvonne Zervos) pour me fixer rendez-vous. Yvonne Zervos est une des principales intéressées de notre film avec Roger Lesbats.

Croyez, cher Jean Vilar, à mon amical souvenir.

René Char

— — 1947 — —

### 34. *André Malraux à Jean Vilar*

13 mai 1947

Cher Jean Vilar,

Je ne connais pas personnellement Luc Decaunes<sup>1</sup>. Il m'a écrit pour me dire qu'il avait l'intention de travailler à cette adaptation. Je lui ai répondu que vous disposiez d'une priorité et qu'il ne pouvait, par conséquent, entreprendre son travail qu'après votre accord.

Croyez, je vous prie, à mon bien sympathique souvenir.

André Malraux

### 35. *Jean Vilar à Leon Gischia*

[*Lettre annotée de la main de Vilar au crayon à papier : « Note 1961 : les costumes avaient été livrés chez moi (30 à 40) fin juillet (4 rue Antoine Chantin). Ma famille était à Sète. Je restais tout le mois d'août à Paris, seul. Le festival eut lieu du 4 au 10 septembre en cette première année 1947. »*]

Paris, 10 août 1947

Cher Gischia,

Ci-joint le contrat en deux exemplaires.

En ce qui concerne les costumes déposés chez moi depuis quinze jours à présent, et que j'essaie les uns après les autres, il y a quelques manquements :

– Il n'y a qu'une cape noire pour les dames d'honneur/tour de Londres ; il en aurait fallu une de plus.

– Les parements des bottes (et c'est grave pour l'aspect coloré des costumes) font défaut. Je pensais d'ailleurs que Samazeuilh<sup>2</sup> devait confectionner bien des bottes ou chaussures. Nous allons avoir un travail de réfection d'ensemble pour tous les costumes à bottes assez délicats.

---

<sup>1</sup> Luc Decaunes (1913-2001) : poète et écrivain. Il a réalisé une adaptation radiographique du roman avec, notamment, Alain Cuny, Lucienne Lemarchand et Jean Vilar comme interprètes. La première radiodiffusion eut lieu le 31 décembre 1947.

<sup>2</sup> Alyette Samazeuilh : costumière, membre de la troupe de Vilar dès 1947 puis au TNP.

Tous ceux qui n'ont pas de robe risquent de pécher par le bas. Ou bien alors vos teintes des maquettes ne seront pas respectées et ce serait emmerdant.

– Il manque de-ci de-là quelques parements à la réalisation de vos costumes.

– Pas d'accord avec la réalisation Samazeuilh du costume du capitaine Gallois. Le creusé à la taille n'a pas été rendu. Et d'autre part, vous n'avez pas indiqué dans votre maquette s'il portait une « tête de maille ». Si oui, ce que je pense, les actuelles têtes de maille Samazeuilh étouffent (étant trop larges) tout le haut du costume.

– Je suis navré que la cape de la Reine ait été loupée car ce raccord de deux bleus différents est assez défectueux. Comment cela a-t-il été possible ? Nogarède<sup>1</sup> n'a encore rien vu. Ni son époux. Ces bleus n'ont pas la douceur et le velours de votre maquette !

Il manque les manchettes d'hermine à la Reine. Pas livrés.

Grave aussi me semble la confection de la grande robe noire de Bolingbroke. N'ayant pas été faite à plis, comme la mienne rouge, elle chute très, très mal sur ses pieds. Ah, ça, ça n'est pas possible ! Le brave Noël<sup>2</sup> ne sera jamais royal là-dedans.

Cher Léon, je n'ai pas encore tout vu ? chaque soir, je passe, j'enfile deux-trois costumes ou bien les comédiens viennent les « fréquenter » chez moi. Je vous tiendrai au courant.

Passez d'agréables vacances. Mes bonnes amitiés à Gerry<sup>3</sup>. À bientôt,

Vilar

### 36. Jean Vilar à Maurice Coussonneau

Vendredi matin 15 août 1947

Confidentiel

Cher Maurice<sup>4</sup>,

Fais tout ce qu'il t'est possible au monde, persuasion, douceur, entêtement, pour obtenir un décor pur, sobre et beau, en définitive, pour la pièce de Clavel<sup>5</sup>. Il s'agit en effet de faire admettre au public du festival une pièce qui risque de passer à côté de leur attention ; et non seulement de leur faire admettre cette pièce, et son côté parfois exaspérant, mais de la leur faire aimer. J'ai en définitive, quand j'y réfléchis, plus travaillé sur la pièce de Clavel (lors des répétitions) que sur *Richard II* en tant que metteur en scène. Fais comme moi : concilie les exigences de *Richard II* et celles de la pièce de Clavel.

---

<sup>1</sup> Léone Nogarède, née en 1926 : comédienne et critique dramatique. Elle participe aux premiers festivals d'Avignon.

<sup>2</sup> Bernard Noël (1924-1970) : comédien, il participe aux trois premiers festivals d'Avignon et intègre le Conservatoire d'art dramatique de Paris en 1948 avant d'entrer pour trois ans à la Comédie-Française. Il tourne également pour le cinéma et la télévision.

<sup>3</sup> Gerry Gischia : couturière, femme de Léon Gischia, elle l'aide à la conception des costumes et des décors. Elle a conservé les tableaux et les œuvres de Léon Gischia avant de les classer et de les léguer à sa mort du peintre à la ville de Dax (musée de Borda).

<sup>4</sup> Maurice Coussonneau (1918-1999), l'un des premiers membres de la Compagnie des Sept, comédien et collaborateur proche de Vilar depuis La Roulotte en 1943, assure l'organisation logistique et artistique à Avignon pendant que la troupe répète à Paris.

<sup>5</sup> *La Terrasse de Midi* de Maurice Clavel (1920-1979). Philosophe, jeune dramaturge, ce fut le premier auteur contemporain que Vilar mit en scène au Festival d'Avignon. Ancien chef des forces françaises libres d'Eure-et-Loir, il avait participé avec Silvia Monfort à la libération de la cathédrale de Chartres. Ses pièces connurent un échec relatif. Il se consacra également au journalisme et fut nommé secrétaire général du TNP

Il faut donc : que le rideau se lève sur un décor pur, sans ceci ou cela de mal agencé dans la toile, de mal peint. Il faut que, à sa façon, le décor ait la noble simplicité de lignes et de couleurs que nous avons si agréablement trouvé, dans un autre genre, au Prieuré. Alors, tout passera.

NB : Il faut un bruit d'auto. Cette auto, en pleine réplique de Jean, s'arrête (Jean le dit) au bas de l'hôtel. En bref, le bruit d'une auto que l'on entend venir, croître et s'arrêter assez près, à travers les murs, à vingt mètres (à vol d'oiseau).

*Richard II* et *Tobie et Sara*<sup>1</sup> : fais en sorte que les planches ne « craquent » pas. Cela détruirait aussitôt l'illusion de certaines scènes de *Tobie*.

Est-il possible que les deux plateaux de *Richard* soient en déclivité légère ?

Je ne te pose aucune question concernant ton activité en Avignon. Prévost<sup>2</sup> m'a tenu au courant, et continuera ainsi. Et, d'autre part, je vais avoir, dès son arrivée à Paris, des nouvelles toutes fraîches.

À moins de nécessité, je crois qu'il vaut beaucoup mieux que tous les rapports entre Avignon et nous se fassent par Prévost. Et d'abord, parce que tu peux la toucher plus facilement que moi. (En son absence, c'est Sabine Boritz ou sa secrétaire qui la remplace).

J'ai une énorme confiance en ton travail et en notre succès final, au moins artistique. Et c'est pour cela que je ne te donne aucun conseil. Et très bien d'avoir compris la présence urgente de la présence de Élisabeth [Prévost] en Avignon.

À bientôt,

Jean Vilar

### 37. Jean Vilar à Maurice Coussonneau

Confidentiel aussi

Vendredi 15 août, 18h30

Je t'ai écrit les deux pages qui précèdent avant d'avoir rencontré Prévost. Elle vient de me quitter après m'avoir mis entièrement au courant de son travail, de son voyage en Avignon, des résultats obtenus et des concours avignonnais définitifs ou promis : suis au courant de la scène, de l'hébergement, du restaurant, etc... de l'affiche, de tout. Et de ton bureau, coquin !!

Ce complément présent à mes autres pages est pour t'annoncer l'arrivée d'un télégramme à toi adressé par moi et que tu recevras dimanche soir ou lundi matin, adressé à la Mairie. Ce télégramme, sur conseil de Prévost qui me l'a demandé, tu le liras très simplement à la conférence de presse, dès le début.

---

<sup>1</sup> *Tobie et Sara* de Claudel (1868-1955) fut mis en scène dans le Verger Urbain V. Vilar, qui admirait profondément le poète dramaturge, créa également *La Ville* en juin 1955 au TNP L'écrivain, décédé le 21 février ne put assister à la première.

<sup>2</sup> Élisabeth Prévost, voyageuse et écrivaine, était chargée de l'administration de la première Semaine d'art en Avignon.

Pour cette conférence : dis tout de suite que, pour le travail final des répétitions et des préparatifs à Paris, ni Mme Prévost, ni M. Vilar ne pouvaient évidemment être présents. Ni personne du Cercle d'Échanges Artistiques Internationaux<sup>1</sup>.

En ce qui concerne l'éloquence, n'y pense pas et « tords-lui le cou ». Sois direct et donne des renseignements, c'est ce que les journalistes et nous, ici, attendons de toi. Donc tu feras très bien cela.

En cas de difficultés, remets t'en à la fameuse manière : « mais peut-être avez-vous quelques questions à me poser ? »

Ce que tu as à dire : beaucoup de choses que tu sais déjà.

1°/ Ce festival aura lieu chaque année. Avec un programme de pièces à chaque fois nouveau. Nous comptons pour l'an prochain monter un autre Shakespeare (et peut-être *Othello*) et un Honoré de Balzac. Enfin un grand ballet avec musique : l'Apocalypse.

2°/ Pour cette année, il a fallu pas moins du concours de quarante à cinquante personnes, de trois mois de répétitions quotidiennes et même le dimanche, de 8h à 13h et de 16h30 à 20h.

3°/ Tout dans ces spectacles est création : les pièces, les trois mises en scène, les cent-dix costumes, la musique de *Tobie et Sara*, et tu expliques, en souriant, les deux plateaux (*Richard II* et *Tobie*) et, comme vous le savez, le principe même de faire un festival de plusieurs pièces dans votre ville. Bien sûr, et nous ne l'oublions, on a déjà monté des spectacles dans le Palais ; mais c'est bien la première fois, n'est-ce pas, que l'on tente de faire ici ce que la ville de Salzbourg, il y a vingt ans, a tenté pour la musique, Florence pour l'art dramatique, Bayreuth il y a plus de cinquante ans pour Wagner, Orange pour le lyrique et la tragédie française et grecque.

Ce n'est donc pas seulement une œuvre avignonnaise, c'est une œuvre française. Et c'est ce qu'a tout de suite compris M. [Jacques] Jaujard<sup>2</sup>, directeur général des Beaux-Arts, qui a bien voulu nous aider. Enfin, nous ne saurions assez nous flatter d'être épaulés et patronnés par le Cercle d'Échanges Artistiques Internationaux, qui ne nous a pas jugés indignes de nous inscrire à la suite des plus grandes troupes internationales qu'elle a patronnées et présentées au public français : l'Old Vic de Londres, la Scala de Milan, l'Opéra de Vienne, les ballets Joos.

4°/ La troupe se compose non pas seulement de comédiens. (Ici, et je m'en excuse, il est indispensable pour l'avenir que tu dises :) c'est notre camarade et « patron » Jean Vilar,

---

<sup>1</sup> Le Cercle d'Échanges Artistiques Internationaux (CEAI), fondé en 1946 et présidé par le parfumeur Guerlain, était composé de soixante-dix représentants d'industrie et soixante-dix représentants des professions artistiques. Chrystel d'Ornhjelm occupait la fonction de secrétaire générale. Reposant sur un idéal de la fraternité par les arts, le CEAI se vit confier la mission d'organiser le mois de l'UNESCO, à l'occasion de sa première conférence internationale. Grâce à Chrystel d'Ornhjelm, il joua un rôle clé de soutien financier et institutionnel des cinq premiers festivals.

<sup>2</sup> Jacques Jaujard (1895-1967) était un haut fonctionnaire de l'administration des Beaux-Arts, qui devint en 1944 la Direction Générale des Arts et des Lettres, dépendant du ministère de l'Éducation Nationale jusqu'à la création du ministère des Affaires Culturelles en 1959. Cet ancien journaliste et directeur des Musées en 1939 aida aux premières manifestations de Vilar mais apparut rapidement comme un représentant zélé de l'administration lors des premières années du TNP, émettant de nombreuses critiques à l'égard de la programmation et de la comptabilité.

d'origine méridionale d'ailleurs, qui a eu l'idée initiale de ce Festival. Et il faut ajouter tout de suite que sans la compréhension de la municipalité et des premiers Avignonnais rencontrés lors de son premier voyage, il est certain que l'œuvre actuelle n'aurait pas été entreprise par lui.

Je vous rappelle que Jean Vilar n'est ni un impresario, ni un administrateur de tournées. Élève de Charles Dullin, il y a quinze ans, formé aux principes de Gémier, il est, et tient à rester, un metteur en scène et un acteur. *Orange*, *La Danse de Mort*, *Meurtre dans la cathédrale*, le *Don Juan* de Molière, etc... (ne pas citer le *Bar du Crépuscule* à cause de l'auteur<sup>1</sup>). À la libération, l'association des critiques lui a décerné à l'unanimité le Grand Prix du Théâtre. Rien à voir avec le concours des Jeunes Compagnies. Jean Vilar est épaulé par Élisabeth Prévost, Jean Curtis, jeune agrégé des lettres, ancien élève de l'École Normale Supérieure, traducteur d'ailleurs de *Richard II* et enfin par son camarade, méridional aussi, Maurice Clavel, autre normalien, auteur de la *Terrasse de Midi*, le troisième spectacle du festival.

(Ici tu ne te cites pas, par déférence).

Les peintres – le décorateur des costumes de *Richard II* : Léon Gischia<sup>2</sup>. En ce qui concerne le style des costumes, il fallait concilier le respect du style vestimentaire du XIV<sup>e</sup> siècle et le goût moderne. À ce sujet, le travail mené par Vilar, Gischia et le traducteur Curtis, date d'il y a deux ans. Les costumes ont été faits d'après les miniatures du manuscrit *Harley 4379*, du British Museum. Gischia est le décorateur et le costumier de *Meurtre dans la cathédrale*. Ces miniatures sont contemporaines du règne de Richard II et du temps où le Grand Siège résidait en Avignon.

Mario Prassinos<sup>3</sup> : illustrateur de nombreuses scènes modernes (de Roger Martin du Gard à Albert Camus et Saint-Exupéry).

#### Les comédiennes et les comédiens

Mme Dussane<sup>4</sup>, qui, comme vous le savez, est du Conservatoire de Paris, sociétaire de la Comédie française.

---

<sup>1</sup> Après être entré au Parti Communiste allemand en 1931 et l'avoir fui en 1938, l'écrivain d'origine hongroise Arthur Koestler (1905-1983) publie à Paris en 1945 *Le Zéro et l'infini*, un réquisitoire contre la justice stalinienne. Le livre connaît un retentissement considérable et l'auteur est condamné par une large partie de la gauche intellectuelle en France. Cependant, l'hypothèse que Vilar n'ait pas souhaité mentionner ce four théâtral est tout aussi crédible, surtout dans un discours destiné à convaincre la presse de la réussite de son entreprise.

<sup>2</sup> Léon Gischia (1903-1991) peintre non-figuratif, ami de Calder, Fernand Léger, André Beaudin ou Édouard Pignon, a rencontré Vilar au sein de l'Association Jeune France en 1940 avant de réaliser les décors de *Meurtre dans la cathédrale* en 1945, scellant le début d'une amitié et d'une fidèle collaboration. L'art de Gischia a marqué les créations des premiers festivals d'Avignon et du TNP, reconnaissable par ses oriflammes colorées, sa conception d'un dispositif scénique sous forme de « ring » sur l'immense plateau de la Cour d'Honneur et ses costumes aux couleurs vives, peintes directement sur des sacs de toile, permettant au public éloigné de distinguer facilement personnages, statuts et camps qui s'affrontent.

<sup>3</sup> Peintre non figuratif d'origine grecque, arrivé en France en 1922, Mario Prassinos (1916-1985) a fréquenté le Théâtre de l'Atelier de Dullin et les surréalistes dans les années 1930. René Char préfaça la première exposition personnelle du peintre, en 1938, à la galerie Billiet-Vorms (Paris) et Mario Prassinos a réalisé le cartonnage du *Soleil des Eaux* – le poème dramatique que René Char envisage de porter à l'écran en 1947. Quelques années auparavant, Mario Prassinos s'était lié d'amitié avec Queneau et collaborait avec les éditions de la NRF pour créer des maquettes et des cartonnages de livres. Lors de la Semaine d'art d'Avignon, il crée ses premiers costumes de théâtre pour Jean Vilar (*Tobie et Sara* de Paul Claudel).

<sup>4</sup> Béatrix Dussane (1888-1969), comédienne, entra à la Comédie-Française en 1903 et fut nommée sociétaire en 1922. Elle enseigna également au Conservatoire d'Art Dramatique de Paris et produisit des émissions radiophoniques et télévisées portant sur l'histoire du théâtre.

Germaine Montero<sup>1</sup>, qui, avant la guerre civile, joua dans la troupe du grand poète et dramaturge espagnol, Federico Garcia Lorca. Vedette de la Radio et du théâtre notamment : *Les Noces de sang* au théâtre des Mathurins et *Divines Paroles*.

Alain Cuny<sup>2</sup> : il est l'un des très rares tragédiens de notre génération. La création de *Macbeth* chez Gaston Baty, il y a deux ans, et le rôle de l'Oreste dans la tragédie d'O'Neill<sup>3</sup> (américain) l'ont définitivement consacré comme tel.

Michel Bouquet<sup>4</sup> : la révélation de cette année dans la pièce d'Anouilh : *Roméo et Jeannette*.

Bernard Noël : autre révélation, dans Néron (*Britannicus* de Racine) et dans la pièce de Thierry Maulnier. Il joue Bolingbroke dans *Richard II*.

Silvia Monfort<sup>5</sup> : *Les Incendiaires* de Maurice Clavel, l'an dernier. Cette année *L'Aigle à deux têtes* de Jean Cocteau.

Jean Leuvrais, Léone Nogarède, Jeanne Moreau, Jean Violette, Jean Négroni appartiennent à la nouvelle génération. Le festival d'Avignon révélera à la presse d'Avignon et à la critique dramatique de Paris la sûreté et la force de leur talent.

C'est d'ailleurs là un des buts de Jean Vilar, que de donner une chance entière à de jeunes talents. Quelques-uns de nous que je viens de citer sont, de l'avis d'autres personnes qualifiées, les meilleurs parmi les jeunes comédiens.

Jean Violette et Jacques Butin travaillent avec Vilar depuis trois ans. Le duc d'York dans *Richard II* sera joué par Raymond Hermantier, à qui Louis Jouvet a confié au cours de l'année son théâtre – chose rare – vue la qualité du talent de metteur en scène et de comédien de Hermantier.

Maurice Cazeneuve est le metteur en ondes des *Thibault* (de Roger Martin du Gard) du livre de *Christophe Colomb* (Paul Claudel), des *Âmes Mortes* (Gogol), *La Porte étroite* (Gide). Nul mieux que lui n'était qualifié pour monter l'histoire de *Tobie et Sara* dans le jardin du Pape Urbain V.

---

<sup>1</sup> Actrice et chanteuse, Germaine Montero (1909-2000) avait débuté à Madrid, côtoyant le poète et dramaturge Federico Garcia Lorca et interprétant ses pièces. La Guerre d'Espagne précipita son retour en France : elle contribua alors à faire connaître le répertoire espagnol en jouant dans *Noces de Sang* de Lorca (1938) et *Divines Paroles* de Valle-Inclán (1946). Compagne du premier festival d'Avignon, elle est aussi celle des débuts du TNP en interprétant notamment Mère Courage dans la pièce éponyme de Brecht jusqu'en 1960.

<sup>2</sup> Alain Cuny (1908-1994) commença une carrière de décorateur après être passé par l'école des Beaux-Arts de Paris et découvrit ainsi le métier de comédien. Il devint élève de Charles Dullin, comme Jean Vilar ou Jean-Louis Barrault, et interpréta Pierre de Craon dans *L'Annonce faite à Marie* de Claudel, signant le début d'une passion pour le dramaturge. Il est l'un des premiers compagnons de Vilar à Avignon, interprétant Azarias ou l'ange Raphaël dans *Tobie et Sara* de Claudel, avant de rejoindre le TNP en 1955 pour y incarner Macbeth (Shakespeare), Cœuvre (*La Ville* de Claudel) ou Thésée (*Phèdre* de Racine).

<sup>3</sup> *Le Deuil sied à Électre*, trilogie du dramaturge Eugène O'Neill, est mise en scène par Marguerite Jamois au Théâtre de Montparnasse en 1947.

<sup>4</sup> Jeune comédien, Michel Bouquet (1925-2022) sortait juste du Conservatoire d'art dramatique de Paris, où il avait rencontré Gérard Philipe, lorsqu'il joua pour Camus, dans *Caligula* en 1945, ou pour Anouilh, dans *Roméo et Jeannette* en 1946. Fidèle à Vilar, il rejoint le TNP dès ses débuts.

<sup>5</sup> Résistante, comédienne puis directrice de théâtre, Silvia Monfort (1923-1991) joua notamment dans *L'Aigle à deux têtes* (1946) de Cocteau et dans *Les Incendiaires* (1947) du jeune dramaturge Maurice Clavel, qu'elle rencontra au sein de la Résistance. Engagée dans la décentralisation de la culture, elle resta plusieurs années auprès de Vilar et au TNP où elle joua dans *Shéhérazade* de Supervielle, *La Mort de Danton* de Büchner ou *Le Cid* de Corneille.

La musique de *Tobie et Sara* est de Gaston Litaize<sup>1</sup>.

Richard II : tu expliques rapidement les deux plateaux. Très simplement, sinon ils pigeront pas. Et c'est pourtant ce qui va le plus les intéresser, car c'est « leur » château, c'est « leur » cour, etc... Tu expliques, en te faisant entourer par eux, tu expliques sur un plan préparé et propre. Et mets-leur les mesures, sinon on ne te prendra pas au sérieux. Tu indiques où sera le public. Etc...et ce que l'on tentera de faire pour le « tournoi ».

Jeu : l'absence de décor de théâtre va permettre de jouer à la façon élisabéthaine. Les entrées et les sorties seront simultanées, sans (par conséquent) chutes de rideau de tableau à tableau. Le spectacle passera par exemple d'une plateforme du Palais Royal de Richard, à une plaine en rare compagnie, et du jardin de la reine à la grande séance des hommes, tableau capital où le public sera éclairé comme la scène, les acteurs s'adressant directement à lui.

Tobie et Sara : c'est dans ce charmant théâtre de verdure naturel qu'est le Jardin d'Urbain V que la troupe jouera *Tobie et Sara*. C'est le cadre rêvé et c'est la raison pour laquelle Vilar et Cazeneuve l'ont choisi plutôt que la Cour d'honneur, malgré le nombre réduit de places.

Alain Cuny jouera l'Ange Raphaël, Mme Dussane : Anna, la femme de Tobie le Vieux, Silvia Montfort : Sara, Jean Vilar : Tobie le Vieux.

La partition musicale de Gaston Litaize est importante. En plus de dix comédiens composant deux chœurs qui dialoguent et commentent l'action, en plus des rôles nommés plus haut et des groupes des sept arbres évoqués par l'Ange Raphaël, il y a un chœur *a capella* de dix-huit chanteurs et un orchestre de vingt-cinq musiciens.

L'évocation de Jérusalem glorieuse à la fin de la pièce sera rendue par l'illumination des murs (Ouest ou Est ?) du Château.

La Terrasse de Midi joué par Germaine Montero, Michel Bouquet, Jean Leuvrais, Jeanne Moreau. C'est le deuxième travail de mise en scène proprement dite de Jean Vilar au cours de ce festival. Mme Dussane, avant le lever du rideau, fera une allocution de quelques minutes. Maurice Clavel a obtenu le prix de la Société des Auteurs en 1946. Il fallait que la jeune génération fût représentée à ce festival. Nul mieux que Maurice Clavel ne pouvait remplir ce rôle. Vous aurez d'ailleurs l'occasion de le rencontrer à nouveau au cours de la semaine de répétitions, car c'est lui et Jean Curtis qui seront en liaison constante avec nous.

La troupe arrivera en Avignon le 27 au soir par le train de 9 heures. Du 28 au 30 compris, elle répètera tous les soirs.

Enfin, dès réception de cette lettre, télégraphie à [Chrystel] d'Ornhjelm, lui demandant d'urgence doubles de tous les « papiers » écrits par Curtis pour la presse étrangère et toute autre documentation ou textes pouvant te servir, et alimenter la presse régionale. Car à partir de demain, je ne pourrai plus t'écrire aussi longuement.

Jean Vilar

---

<sup>1</sup> Gaston Litaize (1909-1991) est organiste de formation et compositeur.

### 38. Jean Vilar à Étienne Charprier

Dimanche 17 août 1947

Cher Monsieur Charprier<sup>1</sup>,

Je vous écris très rapidement et une fois de plus pour m'excuser, car je sais bien que vous n'êtes pas sans imaginer ce que peuvent être les dix derniers jours de répétitions et de préparations dans un Paris surchauffé.

Maurice Coussonneau a la charge capitale de faire en sorte que les plateaux de *Richard II*, celui de *Tobie et Sara*, le décor de la pièce de Clavel soient prêts pour la première répétition en Avignon qui aura lieu le lendemain de notre arrivée.

Élisabeth Prévost m'a définitivement rassuré en ce qui concerne *Richard II*. Quant au plateau de *Tobie et Sara*, je pense que tout sera prêt aussi, et que la forme arrondie de ce plateau sera valable et ne dépassera ni le cadre charmant du jardin, ni la pièce.

En ce qui concerne le décor (deux tableaux) de la pièce de Clavel, il ne faut pas qu'en aucun cas cette pièce soit sacrifiée. Et ceci, parce qu'il faut, vous le savez bien, que les trois spectacles soient de valeur égale en ce qui concerne les soins de la présentation. Si le public comprend et sent que tout a été soigné, contrôlé, surveillé, alors notre tâche sera suivie par lui l'an prochain et les gens viendront de partout.

Dans tout spectacle (et pour notre semaine, il y en a trois), il y a toujours le risque que survienne un incident, un manque, une laideur. Mon effort, depuis trois mois à présent, est que tout soit beau, enchante les gens au moins du point de vue de l'œil. Le reste est du ressort des auteurs. Mais toute l'autre moitié dépend des organisateurs, des Avignonnais, de vous, du théâtre, des techniciens du théâtre, de Maurice, de moi. Et la pièce de Maurice Clavel – l'an prochain, ce sera la pièce d'un autre jeune auteur – risque d'être la plus critiquée non pas sur sa valeur propre, profonde, mais parce que le public, bon enfant, préfère ce qui est consacré. Mais vous savez bien que si on lui obéissait au moins à ce sujet, notre répertoire dramatique en serait resté aux premiers vagissements de la tragédie. Par conséquent, un de nos devoirs est de servir et donc de jouer les auteurs de notre temps.

Permettez-moi d'insister, il faut soigner ce double décor (deux tableaux). Il ne doit pas revenir cher. Il ne doit pas bouleverser la machinerie du théâtre. Cependant, il faut bien que Maurice ait le concours fraternel, l'aide confiante, entière des techniciens, des ouvriers du directeur.

Nous sommes tous dans la même barque, Avignonnais et non-Avignonnais, afin que les gens de passage dans votre ville – et il y en aura beaucoup – pensent dès cette première année après la vue des trois spectacles que « Semaine d'art dramatique en Avignon » signifie qualité et beauté, valeur des artistes, des organisateurs et des ouvriers de notre pays.

Je pense, non sans une bien douce émotion que notre prochaine rencontre ne sera guère éloignée de la première présentation au public des trois spectacles. Mais beaucoup d'entre nous, et vous en premier, avons fait ce qu'il fallait, beaucoup de ce qu'il fallait. Si nous poursuivons de cette façon jusqu'au dernier jour, nous aurons du moins notre conscience avec nous.

---

<sup>1</sup> Étienne Charprier (1897-1973): adjoint au maire d'Avignon en 1947, membre du PCF et conseiller municipal.

Et à vrai dire, c'est le plus important.  
À bientôt, et respectueusement vôtre,

Jean Vilar

### 39. *Michel Bouquet à Jean Vilar*

Hossegor, lundi 1947

Cher, cher Jean,

Tous mes remerciements pour la lettre que j'ai reçue de toi, qui m'a fait grand plaisir et grande joie. Au milieu de ce grand trou de silence et de repos, j'ai été heureux de sentir que tu ne m'oubliais pas et que mon « patron » restait près de moi.

Je ne me suis pas inquiété au sujet du manuscrit<sup>1</sup> car je prévoyais que cela serait assez long, du reste je ne pensais pas travailler ici, donc cela ne me gêne en rien. Je compte mettre les bouchées doubles à mon arrivée. Ici, je ne pense à rien et je crois que cela vaut mieux et je suis sûr que tu m'approuves. Je ne fais que me reposer et dormir, deux choses qui sont pour moi d'une très grande importance vu le travail à venir.

Inutile de te dire que je suis entièrement de ton avis quant à tes remarques sur le rôle. Je ferai mon possible pour y parvenir.

Quant à la pièce de notre auteur, je suis de plus en plus amoureux d'elle, et je compte me rendre digne d'elle et l'aimer à l'avenir aussi longtemps qu'elle le désirera.

Je passe ici de bonnes vacances à l'air et au soleil, malheureusement je me sens encore assez fatigué, et sujet du matin au soir à des maux de tête assez violents, j'espère que cela passera.

Quant à toi, j'espère que tu es parti en vacances et que tu te reposes admirablement car tu en avais besoin.

Je suis heureux de rentrer travailler à nouveau<sup>2</sup> avec toi, sois en sûr.

Je vais te quitter car je n'aime pas écrire longtemps (ceci encore est une paresse) mais sois certain que mon souvenir « t'accompagne ».

À bientôt,

Ton Horatio<sup>3</sup>

Michel

### 40. *Jean Vilar à Maurice Coussonneau*

Dimanche matin 17 août 1947

Cher Maurice,

---

<sup>1</sup> Il s'agit probablement du manuscrit de travail de Michel Bouquet qui interprète Jean dans *La Terrasse de Midi* de Maurice Clavel.

<sup>2</sup> Michel Bouquet a partagé la scène du Théâtre de l'Atelier avec Jean Vilar et Maria Casarès de décembre 1946 à mars 1947 : ils jouent désormais dans *Roméo et Jeannette* de Jean Anouilh.

<sup>3</sup> Référence probable au personnage de Shakespeare, Horatio, ami proche d'Hamlet. L'éclaircissement de cette marque de complicité n'est pas certain.

Je t'écirai de temps en temps d'ici l'arrivée de la troupe. Et chaque fois, très succinctement. Et tu me pardonneras de ne t'envoyer que des mots d'ordre. Je connais ta tâche actuelle mais enfin il est des moments où il faut obtenir de soi et de chacun plus que le maximum habituel.

Le mot d'ordre, donc, est :

Tout doit être prêt pour le mercredi 27 à 19 heures.

Car, toi, moi et les techniciens nécessaires travailleront dès mon arrivée. (Je partirai personnellement peut-être la veille au soir du départ de la troupe).

« Tout » signifie :

Plateaux *Richard II* + accessoires (siège royal, siège reine, brouette, jardinières, sièges divers, fauteuil...).

Plateau *Tobie*.

Décor Clavel + accessoires : chaises, tables, téléphone très moderne, tables électriques prêtes à fonctionner, la timbale pour *Richard* doit être dans le château (c'est par des roulements de timbales que sont marqués la fin et le commencement de chaque tableau) + les loges acteurs.

Note : au sujet « accessoires » des trois pièces, m'envoyer la liste tapée : si je vois des manques, je te les indique par télégramme confidentiel.

Quant au décor Clavel, c'est bien le décor du premier acte qui doit être planté.

Attention, Maurice, la pièce de Clavel est la seule qui n'ait pas toujours mis en confiance les comédiens qui la jouent. S'ils arrivent en Avignon et tombent sur un décor étriqué, mal fait, à six jours du spectacle, c'est leur mettre un complexe dont ils se délivreront difficilement. Et cela demanderait dans ce cas de moi un effort terrible, supplémentaire, pour les mettre en confiance. N'oublie pas, Maurice, ma tâche : deux rôles, deux mises en scène (dont un Shakespeare !) et la direction de tout.

Tu me comprends.

Ton Jean Vilar

#### 41. René Char à Jean Vilar

Avignon, lundi 18h 1947

Cher Jean Vilar,

Comme promis, nous étions venus, mais un coup de semonce à ma vertèbre malade justement rue Peyrolierie m'a obligé à rebrousser chemin ! Il pleuviote aussi, et la jeune foule qui s'empresse autour vers vous me fait craindre d'être emprisonnée par elle. Excusez-moi, je vous prie. Un messenger rencontré à l'instant vous dira ma déconvenue : Daniel Jacob. Je serais

heureux que nous nous revoyions avant votre départ d'Avignon. Les Busclats<sup>1</sup> vous fêteront avec leur poète dans un repos facile et frais.

Amitiés,

René Char

42. *Jean Vilar à André Malraux*

[Lettre non datée]

Cher André Malraux,

On imagine aisément que le théâtre, ça n'est pas seulement les auteurs et les comédiens qui le font. En une époque déterminée, il est toujours là où est le centre du monde.

Mais, et je vous le demande, « à notre époque, où est le centre du monde ? »

Il n'est pas à Paris, c'est certain.

Et quant à Avignon, dans deux ou trois ans, je céderai volontairement la place à un camarade.

Peut-être me répondrez-vous.

Jean Vilar

43. *André Malraux à Jean Vilar*

[Lettre non datée]

Cher Jean Vilar,

Mais il arrive aussi qu'il n'y ait plus de centre du monde, et dans ce cas, lorsqu'il s'agit d'un domaine artistique, peut-être Paris n'est-il pas si mal...

Soyez assuré, mon Cher Vilar, de mon bien cordial souvenir.

André Malraux

44. *Samuel Beckett à Jean Vilar*

3 octobre 1947

Monsieur,

Je pense que vous avez toujours ma pièce *Éleuthéria*<sup>2</sup>. Soyez assez gentil de me faire savoir quand et où je peux la reprendre.

Croyez à mes sentiments les meilleurs.

Samuel Beckett

---

<sup>1</sup> Ancien lieu de résidence de René Char, à l'Isle-sur-la-Sorgue, près d'Avignon.

<sup>2</sup> Première pièce de Beckett, « manquée » par Vilar qui ne la monte pas, laissant à Roger Blin le mérite de cette découverte. Celui-ci crée *En attendant Godot* le 4 janvier 1953 au Théâtre de Babylone (boulevard Raspail à Paris).

45. *Jean Vilar à Pablo Picasso*

Vendredi 1<sup>er</sup> mai 1948<sup>1</sup>

Monsieur,

Je ne suis pas peintre et n'aurais aucune raison de vous écrire si les études plus ou moins heureuses que j'ai pu lire sur vous et ce que je sais très naïvement de votre volonté constante de recherches ne m'avaient poussé, après bien des hésitations, à vous écrire.

Écrivant pour le théâtre et travaillant avec des troupes nouvelles, jeunes, et dont les résultats sont encore modestes, je me heurte dans mon travail à des difficultés telles, et d'ailleurs purement personnelles, que le découragement le plus total m'empêche de réaliser quoi que ce soit.

Ce découragement est né non pas d'une perte de confiance en moi-même, mais plutôt de la matière même que je travaille, et il me semble que quelque grand aîné m'aiderait par son expérience plus profonde et plus juste des choses à me sortir de cette impasse.

Au moment où je vous écris, je crains fort que cette lettre ne me desserve auprès de vous. Mais j'ai préféré tenter ma chance de vous toucher par la vérité même et d'obtenir de vous quelques conseils dont le poids et la justesse m'aideraient à voir plus clair.

Passer un moment avec vous serait pour moi un grand réconfort.

Veillez croire, cher monsieur, en mon respect le plus entier.

Jean Vilar

46. *Jean Vilar à Albert Camus*

[*Lettre non datée*]

Cher Albert Camus,

Je ne sais où vous atteindre, il me faut donc vous écrire. Parmi les œuvres étrangères rarement, sinon jamais, jouées en France, est le *Faust* de Marlowe. Je ne le connais qu'à travers de tristes traductions. La traduction ou l'adaptation (notamment en son début) de cette œuvre

---

<sup>1</sup> La lettre n'est pas datée et aucun indice dans les archives ne permet de la situer dans le temps. Nous avons inféré l'année de rédaction d'après les hypothèses suivantes : Vilar aurait pu rencontrer Picasso au festival en 1947, année où il écrit encore pour le théâtre, reprenant sans cesse la pièce *Dans le plus beau pays du monde*, et où il vit Quai des Grands Augustins. Par ailleurs, la lettre est rédigée sur une feuille blanche, et non sur un papier de correspondance à en-tête « Compagnie des Sept » (dissolue à la fin de l'année 1946) : sa rédaction est probablement postérieure à 1947. Enfin, il écrit travailler avec « des troupes nouvelles, jeunes », or la moyenne d'âge des équipes artistiques des premiers festival avoisine la vingtaine.

ne vous tenterait-elle pas ? J'ai le temps, cette œuvre ne serait inscrite qu'au programme de la troisième année d'Avignon (1949).

Avez-vous une autre idée ? Avez-vous autre chose ?

Il me semble que la scène, autre que celle dite « italienne » (ou parisienne), devrait vous tenter. Mais je me trompe, peut-être.

Peut-être me répondrez-vous ?

Cordialement, vôtre.

Jean Vilar

#### 47. *Albert Camus à Jean Vilar*

Paris, le 18 mars 1948

Mon cher Vilar,

J'ai un programme si chargé pour les trois années à venir que je ne puis songer à entreprendre une autre tâche, surtout aussi important que la révision et l'adaptation du *Faust* de Marlowe. Mais je vous approuve d'envisager la représentation : c'est une pièce admirable.

Bonne chance et, avec mes regrets, croyez-moi bien cordialement à vous.

Albert Camus

#### 48. *Arthur Adamov à Jean Vilar*

26 juin 1948

Cher Jean,

Ce mot de Londres où je vois bien des statues de Nelson mais non de Danton<sup>1</sup>. Avez-vous un Marthe Robert<sup>2</sup> ?

À très bientôt. Je serai à Avignon le 15.

Vôtre,

Adamov

#### 49. *Jean Vilar à Jean Paulhan*

---

<sup>1</sup> Arthur Adamov avait traduit et adapté *La Mort de Danton* de Büchner pour Vilar, qui la créa lors du deuxième Festival d'Avignon. Deux ans plus tard, Vilar mit en scène une pièce du dramaturge, *L'Invasion*, au Théâtre des Champs-Élysées. Adamov (1908-1970) fut l'un des représentants du Nouveau Théâtre en France avec Ionesco, Beckett ou Arrabal. D'origine arménienne, il passa son enfance en Russie puis en Allemagne, avant de s'installer en France dans les années 1920. Son bilinguisme lui permit de vivre de traductions et de faire figure de passeur de la culture russe et germanique pour Paulhan, notamment, puis Vilar. Proche de Marthe Robert, qu'il a rencontré dans les cercles de sociabilité parisiens, les deux germanistes rédigèrent pour Vilar une lettre à Brecht à propos d'une nouvelle traduction de *Mère Courage*.

<sup>2</sup> Adamov fait peut-être allusion au livre de Marthe Robert, *Introduction à la lecture de Kafka*, publié en 1946 ; à moins qu'il ne s'agisse du manuscrit d'une œuvre traduite.

2<sup>e</sup> Avignon [1948]

Cher Jean Paulhan,

Vous avez traduit Büchner<sup>1</sup> et je suppose que vous devez comprendre les raisons qui m'ont incité à inscrire *La Mort de Danton* au programme d'Avignon.

Büchner est mal connu, ignoré, quand il n'est pas ouvertement méprisé<sup>2</sup>. Il est aussi difficile de le faire admettre de nos jours que Shakespeare, il y a deux siècles<sup>3</sup>. Au moins, depuis plus d'un mois que je répète, il me faut vaincre et certaines réticences de comédiens ou d'imbéciles qui ont le titre de journalistes, et aussi les réserves de gens officiels sans lesquels je n'aurais guère les moyens financiers pour réaliser le second Avignon et ce premier Büchner.

Enfin, j'ignore l'allemand et je ne comprends la grandeur de Büchner que par le filtre d'une traduction. Un article de vous sur Büchner, ou par un autre si vous voulez, serait d'une importance capitale.

Est-ce une tâche ennuyeuse à réclamer de vous ?

Vôtre, toujours,

Jean Vilar

## 50. Jules Supervielle à Jean Vilar

Samedi 4 heures [1948]

Cher ami,

---

<sup>1</sup> Paulhan a traduit *Woyzeck* en 1931.

<sup>2</sup> L'action de *La Mort de Danton* se déroule en 1794 et s'étend du paroxysme à la clôture de la Terreur, avec l'exécution de Robespierre et de ses soutiens. Elle met en scène le conflit fratricide entre les deux révolutionnaires. Présentée pour la première fois en France lors de la deuxième édition du Festival d'Avignon, elle intervenait dans un contexte historique particulier : la fin de la Seconde Guerre mondiale et le début de la Guerre Froide, dont les lignes n'étaient pas encore tout à fait figées. L'état conflictuel du champ politique et l'importance du courant existentialiste – qui envisage le choix artistique comme une prise de position politique – clivèrent la réception. La presse conservatrice réagit violemment contre la programmation d'un dramaturge allemand traitant, qui plus est, de l'Histoire de France. La presse communiste s'indigna de la représentation scénique du peuple, qui, à contrecourant de l'historiographie marxiste, ne fut pas représenté comme un acteur essentiel de l'événement, ni comme la figure héroïque du spectacle. Face aux feux de la critique, Vilar publia une déclaration : « Pourquoi j'ai choisi de monter *La Mort de Danton*. » Affirmant qu'il n'appartenait pas à l'œuvre de juger l'Histoire, il en soulignait la puissance poétique et romantique : « Rarement au théâtre un auteur a su concilier avec un tel génie le respect de l'histoire et le thème du héros, sans quoi il n'est pas de drame historique exemplaire. » Cinq ans plus tard, le 14 avril 1953, le TNP reprit la pièce. La mort de Staline, survenue un mois auparavant, le 5 mars, acheva de renforcer l'analogie opérée par la réception entre Révolution française et Révolution russe par une partie de la presse de droite et de gauche.

<sup>3</sup> Shakespeare ne fut pas joué en France avant le siècle des Lumières. Voltaire, en exil, découvrit son théâtre en Angleterre. La circulation des auteurs et des comédiens dans l'Europe des Lumières favorisa l'arrivée et la diffusion du dramaturge élisabéthain en France. Sur ce point : Rahul Markovits, *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2014.

Plus j'y pense, plus je trouve que la scène Shéhérazade – Dinarzade (de la page 93) doit rester telle qu'elle est<sup>1</sup>. C'est une conversation de femmes. Ce qu'elles disent ne peut pas être dit par Shariar. Je trouve que c'est à la mise en scène de s'adapter à ce passage.

Pour ce qui est des vers de la page 94, je veux bien supprimer ceux qui vont de « Regardez-moi ces deux colombes » jusqu'à « Il fallait bien que ça s'arrange ». Mais je garde tout le reste du passage en vers.

N'oubliez pas, mon cher ami, que vos impressions dans cette dernière version ont été bonnes, vous me les avez faites connaître. Et je ne vois pas tout cela autrement. Il arrive un moment où l'on ne peut plus toucher un texte sans l'abîmer. Je crois bien être arrivé à ce point-là et, sauf pour quelques détails qui m'auraient échappé, je ne vois pas ce que je pourrai faire encore au troisième acte.

Demain, à 3 heures, nous nous téléphonerons et nous nous verrons et je suis sûr que nous nous mettrons d'accord, définitivement.

Votre ami,

Jules Supervielle<sup>2</sup>

## 51. Jean Vilar à André Malraux

[Lettre non datée]

Cher André Malraux,

La pièce de Jules Supervielle à l'Édouard VII ne marche guère<sup>3</sup>. Recettes maigres et le Directeur ne voudrait pas arrêter la pièce. Personnellement, j'ai peu de choses à y perdre. Mais cela m'ennuie pour Supervielle que vous connaissez, je suppose, bien. Avec Claudel, c'est un des rares poètes de la scène parmi les aînés. Voilà dix à quinze ans qu'il n'est pas joué. C'est un nom et une œuvre à défendre. Des défauts, certes, mais quoi, le public ne goûterait-il plus le divertissement ?

Voyez-vous une solution, un moyen ? J'écris à Paulhan par le même courrier.

La réussite d'Avignon, cette seconde année, a dépassé mon espérance. Ah, Paris est une bien pauvre préfecture du théâtre français.

Bien à vous,

Jean Vilar

---

<sup>1</sup> *Shéhérazade* est une comédie en trois actes de Jules Supervielle, inspirée des *Mille et Une Nuits*. Elle fut mise en scène par Jean Vilar et créée lors du deuxième Festival d'Avignon dans le Verger Urbain V. Silvia Monfort interprétait Shéhérazade, Françoise Spira sa sœur, Dinarzade, et Jean Davy, le sultan Shariar.

<sup>2</sup> Le poète et écrivain Jules Supervielle (1884-1960), né en Uruguay, où il vécut plusieurs années, s'était lié d'amitié avec Jean Paulhan à la fin des années 1920 et lui soumettait tous ses textes. Son intense activité littéraire le portait vers la création poétique et l'écriture dramatique : il écrivit de nombreuses pièces qui furent notamment mises en scène par Georges Pitoëff, Louis Jouvet (*La Belle au bois*) lors de sa tournée en Amérique latine, Jean-Louis Barrault (*Les Suites d'une course*, 1955) et Vilar.

<sup>3</sup> La création d'Avignon fut reprise au Théâtre Édouard VII, en septembre. Pierre Bêteille dirigeait le théâtre de 1944 à 1951.

Les mauvaises nouvelles de la pièce me surprennent à Sète où je prenais quelques jours de vacances. Voulez-vous me répondre, si vous voyez une solution : Villa Terrisol, La Corniche, Sète, Hérault.

À moins que la politique n'ait pris définitivement tout votre temps<sup>1</sup>. Mais j'espère bien que non.

Jean Vilar

## 52. *André Malraux à Jean Vilar*

17 septembre 1948

Cher Jean Vilar,

Je ne vois guère que des gens engagés, à tort ou à raison, dans le destin de ce pays. Ils sont généralement loin d'avoir les moyens de soutenir une pièce et, à leurs yeux, comme aux miens, la seule solution de votre problème serait un État capable de savoir ce que signifie une œuvre d'art...

Mes compliments pour Avignon et mon meilleur souvenir.

André Malraux

— — 1949 — —

## 53. *Georges Braque à Jean Vilar*

Le 21 janvier 1949

Mon cher Vilar,

J'apprends que vous allez entreprendre au cours de 1949-1950 une suite de représentations dans différents pays<sup>2</sup>. Je ne puis que m'en réjouir, vous savez l'intérêt que je porte à vos créations. Je pense à ces soirées inoubliables d'Avignon, à l'accueil si chaleureux du public et je ne doute pas que vous trouviez ailleurs la même ferveur. C'est donc bien sincèrement que je vous souhaite la pleine réussite que vous avez grandement méritée. Croyez à toute ma sympathie,

---

<sup>1</sup> André Malraux s'occupait de la presse et de la propagande au Rassemblement du Peuple Français, le parti du général de Gaulle, de 1947 à 1953.

<sup>2</sup> Jean Vilar et la troupe partirent en tournée en Belgique, au Luxembourg, au Danemark, en Norvège, en Suède et en Finlande avec *La Danse de mort*, de janvier à avril 1950, grâce au concours de l'Alliance Française, et participèrent aux conférences organisées à l'occasion.

Georges Braque<sup>1</sup>

54. *Arthur Koestler à Jean Vilar*

16 février 1949

Mon cher Vilar,

Je regrette que votre lettre ne me soit parvenue qu'hier, à cause de mon absence en voyage. Je vous souhaite le plus grand succès pour votre tournée à l'étranger, et je tiens à répéter ici ce que je vous ai dit tant de fois : que pendant notre collaboration, je n'ai jamais cessé d'admirer l'art, l'imagination, l'énergie et l'obstination que vous avez mis à l'œuvre.

Bonne chance et meilleures amitiés,

Arthur Koestler

55. *Jean Vilar à André Gide*

[Lettre non datée]

Maître,

Le Cercle d'Échanges Artistiques internationaux et moi-même voudrions inscrire au programme du Festival d'Avignon de cette année (15-25 juillet) votre *Œdipe*<sup>2</sup>.

Les autres spectacles ou pièces présentées seront : *Richard II* de Shakespeare, *La Mort de Danton* de Georg Büchner, *Pasiphaé* de Montherlant et *Le Cid*.

Nous serions extrêmement heureux si vous nous donniez votre assentiment. Au besoin, je suis prêt à vous rencontrer à l'heure et au jour qu'il vous plaira.

Croyez, monsieur, en nos sentiments les plus respectueux.

Jean Vilar

56. *Jean Vilar à André Gide*

[Lettre non datée]

---

<sup>1</sup> Le peintre et sculpteur Georges Braque (1882-1963) avait découvert Vilar au Théâtre de Poche, en 1943, dans *Césaire* de Schlumberger et *Orage* de Strindberg. Séduit, il accepta de souscrire à un abonnement pour trois spectacles de la Compagnie des Sept, en 1944, aux côtés de Paulhan, Camus, Gischia ou Pignon. Vilar et le peintre se retrouvèrent, trois ans plus tard, lors de la première Semaine d'Art d'Avignon : Vilar, pour présenter trois créations dans la Cour d'Honneur et le Verger, Braque, pour exposer ses tableaux au sein de l'exposition de peinture contemporaine organisée par le couple de galeristes et éditeurs, Christian et Yvonne Zervos, dans le Palais des Papes.

<sup>2</sup> *Œdipe* fut présenté lors du troisième Festival d'Avignon. Vilar, qui en assurait la régie, se distribua dans le rôle principal.

Cher Monsieur Gide,

Je regretterai toujours que vous ne puissiez être là, lors de notre représentation d'*Œdipe* en Avignon. On m'assure, en effet, que votre état de santé vous l'interdit. Je regrette que votre présence, dans le jardin d'Urbain V<sup>1</sup>, n'enrage pas un peu les Papes. Ou leurs ombres.

Nous tâchons, ici à Paris, de concilier au cours des répétitions le jeu du drame et de l'ironie qui, d'un bout à l'autre, soutient et balance votre *Œdipe*. Puisque, de votre propre volonté, vous vous êtes refusé le pathétique, j'espère du moins qu'il nous sera facile de convaincre et, j'en suis sûr, de toucher.

Le deuxième acte est, en ce qui concerne les lois « non écrites » de la scène, une sorte de gageure. Le charme « familial » et bonhomme de l'oncle Créon, soutient-il suffisamment ce début d'acte ? Et celui des rejetons ? L'action reprend son chemin avec l'arrivée de Tirésias. Jusque-là, et même dans les longues répliques d'*Œdipe*, ne reste-t-il pas, cet acte, un divertissement pur ? Fausser la pensée profonde de l'auteur, ou ne pas la découvrir, est toujours le danger essentiel de la mise en scène. Peut-être me rassurerez-vous à ce sujet ?

En ce qui concerne le personnage *Œdipe*, sa difficulté réside, me semble-t-il, en ceci : cet obtus raisonne fort bien. Cet intuitif (« je procède par intuitions ») se hâte lentement à penser, mais il réalise lumineusement. Il faut croire qu'il reçoit, au cours du troisième acte, le coup de la grâce, du moins celle de la lucidité, sinon de l'intelligence. Je crois, d'ailleurs, que les ruptures de rythme (et de pensées) au cours de la scène Jocaste-*Œdipe* (toujours au cours du troisième acte) indiquent bien votre volonté.

Je viens de relire ces quelques lignes et je regrette de n'avoir pas la bonne patience de les revoir ; et, que le souci de la journée et les servitudes du comédien et metteur en scène, répétant et fatigué le soir venu, ne me permette pas de vous écrire avec plus de clarté et plus longuement.

Vous me pardonnerez le brouillon. Nous jouerons en Avignon du 19 au 29 juillet *Richard II*, *Le Cid*, la *Pasiphaé* de Montherlant.

Une lettre est évidemment un mauvais moyen de transmission quand on a, plus ou moins heureusement, appris à toucher ou à convaincre par un autre moyen que la plume.

De cela, du moins, je sais que votre cœur m'excusera.

Nous tous, qui, ici et là-bas, vous jouerons, souhaitons de vous savoir bientôt rétabli. Un mot de vous ne nous fera pas trop regretter d'avoir répété et travaillé en votre absence.

Vous ne doutez pas, j'espère, de notre affection,

Jean Vilar

---

<sup>1</sup> Lors de la conférence de presse pour le troisième Festival d'Avignon, Vilar expliqua le choix de ce lieu : « On a souvent dit d'André Gide qu'il n'était pas, non vraiment pas, un auteur dramatique (on lui conteste d'ailleurs aussi le titre de romancier). Monsieur Gide est un poète dramatique et je suis surpris que les directeurs avertis n'aient pas emprunté plus souvent à son œuvre théâtrale : deux œuvres, entre autres, éclairent l'histoire du drame qui va de 1890 à nos jours. C'est le poème dramatique *Bethsabée* (relisez-le, je vous prie) et le drame *Œdipe*, œuvres de Gide. Mais ces œuvres ont besoin d'être choyées, et pour tout dire, ont besoin d'un berceau. Ainsi Racine, il me semble. Cette défense et cette inlassable quête du bonheur qu'est l'*Œdipe* de Gide, où pourrait-elle mieux être faite que dans la troublante atmosphère du jardin d'Urbain V ? [...] Ce sera, n'est-ce pas, un juste témoignage d'admiration envers Gide. » *Jean Vilar par lui-même*, textes réunis par M. Puaux, F. Debril et P. Puaux, Avignon, Maison Jean Vilar, 1991, p. 79. Les carnets d'adolescent et de jeune adulte, que tenait assidûment Vilar, témoignent de la lecture avide des œuvres de l'écrivain et de la révélation que furent *Les Nourritures terrestres*.

S'il vous est possible de m'écrire, peut-être vaut-il mieux désormais m'écrire à Jean Vilar, Palais des Papes, Avignon

57. *André Gide à Jean Vilar*

Avignon, 26 juillet 1949

Cher Vilar,

L'émotion aidant, je me suis senti trop fatigué, et de cœur trop peu solide, pour vous rejoindre après le spectacle, ainsi que je me l'étais (et vous l'avais) promis.

J'aurais eu grande joie à vous redire, avec un peu d'explication, ma profonde satisfaction d'hier soir. De nombreuses louanges m'avaient averti et déjà j'attendais beaucoup ; mais ce que vous m'avez offert a dépassé de beaucoup mon espérance.

Il me semble que les difficultés mêmes de mon texte, que la complexité du caractère d'Œdipe, vous aient servi à mettre en valeur la souplesse et la subtile intelligence de votre interprétation. Chose merveilleuse : vous avez su préserver l'émotion en dépit de, et à travers, l'ironie.

Toutes vos inventions de jeux de scène (en particulier l'admonestation d'Œdipe à ses fils et ce qui la précède) sont d'une ingéniosité ravissante. Et ce n'est pas vous seul que je veux louer : j'aurais plaisir à complimenter, en toute sincérité, spécialement chacun des acteurs de votre troupe... et quand je me dis que la pièce est à peine « rôdée »... !

Les proportions sont si bien maintenues ! Envers Tyrésias et Créon... c'est parfait !

Cher Vilar, je vous dois une grande et pure joie. J'ai plaisir à vous en exprimer ma profonde reconnaissance.

Admirativement et tout affectueusement vôtre,

André Gide

58. *Jean Vilar à André Gide*

Sète, 3 août 1949

Cher Monsieur Gide,

« Avignon » est terminé. Et heureusement, puisqu'au dire de tous, notre succès, cette année, a confirmé et dépassé, même financièrement, les résultats des années précédentes.

Vous devez bien comprendre le plaisir que j'ai éprouvé à jouer votre Œdipe. Double d'ailleurs, puisque le succès de l'œuvre confirmait chaque soir et confirme encore dans la presse le choix de votre drame. On a dit souvent de vous que vous n'étiez pas un écrivain de théâtre. Qu'il est très agréable (en tant qu'interprète, alors même que l'on joue votre texte) d'entendre rire des gens venus de partout, ou d'entendre leur silence attentif, et de penser *in fine*, en se

démaquillant dans la loge, que l'on peut de nos jours retrouver dans l'œuvre de nos aînés quelque pièce capitale que bêtement comédiens, directeurs et metteurs en scène avaient abandonné au livre.

J'ai été très sensible au fait que vous ayez noté dans votre lettre l'homogénéité du jeu de la troupe. Je crois, en effet, que le quatuor adolescent était bien, mais j'avais très peur que vous me refusiez les quelques libertés que j'avais prises avec vos deux chœurs : d'une part, l'annoncement mot à mot de quelques phrases ici et là, enfin, d'avoir distribué à deux femmes ces deux personnages. Et mon trac, le soir où vous étiez présent, était un peu causé par ces craintes.

Je rejouerais cet Œdipe. Quand ? Je l'ignore. De toute façon, je pense que cela ne tardera guère. Et je compte d'autre part proposer au Comité d'Avignon la reprise de votre pièce l'an prochain, dans ce même jardin.

Le programme d'Avignon est une entreprise très délicate à mettre au point chaque année. Nous y pensons déjà. Peut-être voudriez-vous nous aider de vos conseils et de vos lectures. Par les œuvres inédites, françaises ou étrangères, que peut-on jouer dans ce jardin et les tréteaux de cette cour ?

Bien entendu, excepté Shakespeare. (Car sur les tréteaux de la Cour d'Honneur, le mariage littérature et action dramatique se faisant sans heurt, sans menace de divorce même, tout Shakespeare peut y être représenté et plaire enfin à ceux qui n'aimaient que le lire. Je suis surpris, à ce sujet, que les Anglais (au moins eux) n'aient jamais tenté de présenter leur Shakespeare sur une scène-*proscenium*. Je pense que notre scène n'est pas tellement éloignée du dessin de de Witt<sup>1</sup>.)

Ne connaissez-vous pas quelque œuvre non jouée en France, une œuvre importante et belle, bien sûr ?

Monsieur Gide, tout en vous souhaitant une bonne et durable santé, croyez au dévouement de

Jean Vilar

## 59. Jean Paulhan à Jean Vilar

5 septembre 1949

Cher Jean Vilar,

J'ai souvent envie de vous écrire. Il me semble, chaque fois que je vous vois, que votre jeu est devenu à la fois plus subtil et plus ample encore. (Mais, de ce dernier *Œdipe*, tout le monde a dû vous parler.) J'avais deux choses à vous dire.

---

<sup>1</sup> Johan de Witt a dessiné en 1596 le plan du Swan Theatre à Southwark, véritable témoignage d'une scène élisabéthaine.

L'une est qu'il faudra bien que vous arriviez à parler vous-même. Ne vous laissez pas manger par les autres. J'ai gardé, de la pièce que vous m'aviez prêtée<sup>1</sup>, un souvenir très présent, très enchanté.

L'autre : ne pourriez-vous faire quelque chose pour René Purnal ? Il est – sur le point d'achever deux drames, qui seront de grandes œuvres – dans une misère noire. Il serait prêt à accepter n'importe quelle fonction – secrétariat, lecture de manuscrits, ou autres. C'est un homme infiniment sûr, bon et droit. (Et ses articles de *Comœdia* étaient, je pense, excellents.)

À vous, avec l'amitié de

Jean Paulhan

60. *Raymond Queneau à Jean Vilar*

27 septembre 1949

Cher Monsieur,

Je trouve votre idée excellente – et flatteuse pour moi<sup>2</sup>. Mais, pour le moment, je suis accablé de travaux – et même de besognes. Excusez-moi donc, je vous prie, de ne pouvoir vous répondre maintenant. J'en reparlerai(s) volontiers avec vous plus tard.

Bien cordialement,

R. Queneau

61. *Samuel Beckett à Jean Vilar*

24 novembre 1949

Cher Monsieur Vilar,

Me rappelant de votre intérêt pour *Éleuthéria*, je tiens à vous montrer ma deuxième pièce<sup>3</sup>. Vous seriez gentil de me mettre un mot, après lecture, pour que je passe la reprendre chez votre concierge.

Cordialement vôtre,

Samuel Beckett

---

<sup>1</sup> Jean Paulhan a toujours encouragé Jean Vilar à écrire. Cette lettre laisse penser que Vilar lui aurait fait lire la pièce composée en 1939-1940, qu'il ne cessa de reprendre : *Dans le plus beau pays du monde*. À moins qu'il ne s'agisse d'*Antigone*, dont il avait confié le manuscrit à Giono.

<sup>2</sup> Vilar avait déjà lu, sur conseil de Paulhan en 1943, *Monsieur Phosphore*, une courte pièce inachevée sur laquelle l'écrivain travaillait en 1940. Il sollicitera de nouveau Queneau en 1951.

<sup>3</sup> Il s'agit d'*En attendant Godot*, rédigée en 1948. L'année précédente, Beckett avait proposé à Vilar de lire et monter sa première pièce.

62. Jean Vilar à Jean-Louis Barrault

[Lettre non datée]

Merci pour l'envoi de ton livre<sup>1</sup>. J'en suis d'autant plus touché que je suppose que tu disposes d'un nombre d'exemplaires réduit. Et puis, il n'aurait pas tardé à être, *proprio motu*, dans ma bibliothèque.

Je t'ai lu presque tout de suite et d'un seul trait. Donc rapidement. J'ai hâtivement lu tes chapitres théoriques. D'abord, parce que j'en avais lu certains chapitres dans des revues (notamment *Plaisir de France*, ou dans une revue russe) ; ensuite, parce que tu les as traités devant nous. Ils restent, de toute façon, effrayants pour ma caboche. Ou tu auras un jour magnifiquement raison, ou tu te seras cassé la gueule avec brio. Ce sort n'est pas, je crois, pour te déplaire.

On t'aime bien quand tu fais le récit de ta première lettre à Dullin (sans le savoir, je te lisais à l'heure même où il mourrait, dimanche après-midi<sup>2</sup>) à la guerre.

Moins d'accord avec toi sur tes projets « couvent » en ce qui concerne la Comédie Française. Comment as-tu pu penser, fût-ce une heure, que la Comédie Française pouvait être ordonnée par une règle aussi implacable (et acceptée par tous) que celle d'un ordre ? Une période heureuse de la Comédie Française fut, affirme-t-on, la période [Jules] Claretie<sup>3</sup>. Il n'a rien de Saint-Dominique, tu aurais dû y songer.

Ceci dit, on comprend qu'un comédien de langue française désire sacrifier beaucoup de soi et de ses projets au profit d'un tel répertoire ; on comprend qu'il désire secrètement l'enrichir (de Claudel, au moins) ; on imagine bien qu'il espère, signant son contrat, être par la suite un exemple vivant de fidélité, de travail, de passions, d'acharnement (ô Dullin) et, ce faisant, crier autour de soi l'exemple de l'amour des planches et des poètes face à ceux qui ne donnent exemple que de l'amour de soi.

Tu as fait cela, je suppose, en ces lieux. Tu l'as, nous le savons, fait magnifiquement. Beaucoup d'entre nous connaissons certaines histoires invraisemblables de Jean-Paul Sartre. Pour tout cela, on a envie de t'embrasser. Mais, je t'en prie, ne me dis pas, du moins à ce sujet, que tu espérais devenir moine d'un ordre (quel ordre ?) en entrant à la Comédie Française.

Si c'est vrai, je trouverais au moins un compagnon en naïveté. Si c'est vrai, je me serais trompé sur toi depuis « le Grenier ». Et on ne se trompe pas sur toi, Jean-Louis !

— — 1950 — —

---

<sup>1</sup> Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Jacques Vautrin éditeur, 1949.

<sup>2</sup> Charles Dullin est mort le 13 décembre 1949.

<sup>3</sup> Jules Claretie (1840-1913) fut administrateur du Théâtre-Français (de 1885 à sa mort) et académicien. Surnommé par les sociétaires « Guimauve le Conquérant », il supprima le Comité de Lecture (rétabli en 1910) et imposa une administration plutôt autoritaire.

63. *Paolo Grassi a Jean Vilar*

Milano, 7 aprile 1950

Carissimo Vilar,

*In relazione a quanto si disse a Parigi desidererei sapere se sei pronto a venire a Milano per tenere entro la fine di aprile due conferenze su temi da te prescelti e di cui ti prego di comunicarmi i titoli.*

*Sarai nostro ospite per il viaggio e per il soggiorno e potremo cogliere l'occasione per parlare meglio di nostre collaborazioni per l'anno prossimo.*

*Scrivimi, per piacere, immediatamente e ricevi il mio più cordiale affettuoso saluto anche a nome di Giorgio.*

Paolo Grassi

[Traduction]

Milan, le 7 avril 1950

Cher Vilar,

En relation avec ce qui a été dit à Paris, je souhaiterais savoir si tu es prêt à venir à Milan pour donner, d'ici la fin du mois d'avril, deux conférences sur des thèmes de ton choix, dont je te prie de me communiquer les titres.

Nous serons heureux de t'accueillir pour le voyage et le séjour, et nous pourrions saisir l'occasion pour discuter plus en détail de nos collaborations pour l'année prochaine.

Écris-moi, s'il-te-plaît, immédiatement et reçois mes salutations les plus cordiales et affectueuses, ainsi que celles de Giorgio [Strehler].

Paolo Grassi

64. *Jean Vilar a Paolo Grassi*

[Lettre non datée]

Cher Grassi,

Impossible pour octobre en ce qui concerne la conférence. Je joue au Théâtre de l'Atelier à partir du 5 octobre *Enrico IV* de Pirandello. Et en novembre, *Jeanne au bûcher* de Claudel-Honegger à l'Opéra de Paris.

D'accord pour une mise en scène à Milan. Mais quand ?

Je pense que Strehler et toi avez reçu l'invitation pour Avignon. Viens avec lui. Faites votre possible. Nous mettrons alors tous ces projets au point.

Piu cordiali saluti,

Jean Vilar

As-tu reçu les dépliants d'Avignon de cette année ? Je serai en Avignon à partir du dimanche 2 juillet. Pourquoi Strehler ne viendrait-il pas faire un tour, non pas pendant les représentations, mais pendant nos répétitions qui seront difficiles. Ce serait agréable et excitant de le sentir là. Je paierai sa nourriture. Et je me débrouillerai pour l'héberger chez l'un des plus obligeants Avignonnais.

### 65. Jean Vilar à Jeanne Laurent

Lundi 17 avril 1950

Chère Mademoiselle,

Peut-être me pardonneriez-vous la tenue et le ton assez peu administratifs de cette lettre. Mon propos est simple : je suis candidat à la direction du Théâtre de l'Odéon<sup>1</sup>.

J'ignore évidemment l'essentiel du cahier des charges, tel du moins qu'il se présente à la suite du projet de séparation de la salle du Luxembourg et de la Comédie Française. Cependant – et quelles que soient ces contraintes – il me semble nécessaire que cette salle soit gérée désormais par un directeur ou un chef de troupe de la génération nouvelle. Encore que je craigne les responsabilités de ce genre, c'est la raison claire de ma candidature. Parce que cette salle est d'exploitation difficile (l'Atelier l'était en 1922, 1923, 1924, 1925 – Le Vieux Colombier en 1913), doit-on la confier à une administration plutôt qu'à une direction artistique ? n'est-il pas indispensable, au contraire, que cette salle soit gérée selon les soucis et avec les moyens d'un artiste de la scène ? Certes, je n'ignore pas que l'Odéon, accouplé à la Comédie Française, a fait de belles soirées et de belles recettes. Mais, en définitive, ne pensez-vous pas que l'Odéon a rendu les services majeurs à la littérature dramatique du temps, aux comédiens, aux peintres, aux élèves des écoles (et qui étaient l'avenir), quand Gémier<sup>2</sup>, le type même de l'aventurier raisonnable, dirigeait cette salle ?

Il n'est pas question de reprendre les projets de Gémier, sauf en ce qui concerne le souci de bien faire. Il faut peut-être cerner autour d'une idée précise les divers projets que proposent une

---

<sup>1</sup> Jeanne Laurent (1902-1989), haute fonctionnaire issue de l'École des Chartes, occupait alors le poste de sous-directrice de la Musique et des Spectacles au ministère de l'Éducation Nationale. C'est elle qui fit nommer Jean Vilar à la tête du TNP l'année suivante, et qui mènerait contre bien des oppositions une politique culturelle de décentralisation théâtrale. Voir Marion Denizot, *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture. 1946-1952*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2005.

<sup>2</sup> Firmin Gémier (1869-1933), comédien et metteur en scène d'origine modeste, né à Aubervilliers, recalé au Conservatoire, fut découvert grâce à son interprétation d'Ubu dans la mise en scène de Lugné-Poe (1896). Il entendait « désembourgeoiser » et « déparisieniser » le théâtre. Séduit par le Théâtre du Peuple de son ami Maurice Pottecher à Bussang, par les scènes de plein air, il créa, en 1911, le Théâtre National Ambulant et partit à la rencontre des populations essentiellement rurales. La machinerie trop lourde, les pannes fréquentes des tracteurs tirant scène, gradins, décors et costumes, interrompirent prématurément ce premier essai de décentralisation et démocratisation du théâtre. Une conjoncture politique favorable fit nommer Gémier directeur du premier TNP, le 11 novembre 1920, d'abord logé dans le Palais du Trocadéro. À l'occasion de l'anniversaire de l'armistice, il s'agissait de prôner la célébration de l'unité nationale et sa régénération grâce à l'art. Firmin Gémier dirigea simultanément le TNP (1920-1933) et l'Odéon (1922-1930) ; sa programmation oscillait entre redécouverte des pièces classiques et promotion du théâtre contemporain, théâtre forain et scènes intimes du théâtre d'art. Catherine Faivre-Zellner, *Firmin Gémier. Héraut du théâtre populaire*, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

scène et une salle telles que celles de l'Odéon. Et la plus utile à tous nos contemporains ne serait-elle pas celle-ci : l'Odéon est (ou devient) le théâtre français contemporain ?

Je m'explique :

Il manque de toute évidence à Paris un lieu théâtral qui soit de combat. Après les premières œuvres d'une forme et d'un ton inaccoutumés, l'auteur – et cela me paraît compréhensible sinon valable, joue la partie avec le public. Il la joue souvent en premier avec les directeurs qui réclament à ces auteurs courageux des pièces aussi fortes mais de forme plus courante (plus commerciale) et dont le sujet soit immoral (ah là là, l'immoralité égrillarde telle du moins que la conçoivent tous directeurs).

Après avoir fait jouer ces premières pièces, l'auteur en définitive joue la partie avec son temps : il a raison, certes. Mais il peut la jouer, me semble-t-il, avec son temps, d'une toute autre façon qu'on l'a vu faire sur les boulevards. Je pense que, de Salacrou à Roussin, il y a parmi ces auteurs la hantise de faire une œuvre autre que celle que certains publics aiment. Forts de cette expérience du grand public, du gros public, peut-être souhaitent-ils trouver une salle qui réclame aussi le rire certes, la plaisanterie certes, mais leur permettra, en toute liberté, d'écrire une œuvre peut-être plus à leur goût, plus profonde, moins à fleur de peau.

(Je m'explique mal à ce sujet ; hélas, c'est si difficile).

Ce lieu, je le répète, serait « de combat ». Du moins, en considération de ce fait : la littérature dramatique contemporaine use de formes multiples. Division en trois actes, en deux parties, en tableaux, multiplicité des lieux ou unité, disjonction du temps théâtral (Salacrou, Pirandello), dialogues écrits en alexandrins (Cocteau), en versets (Claudel), en demi-versets (Clavel, *Terrasse de Midi*), en prose ; style et ambiance et façons du drame historico-populaire (Cocteau, *l'Aigle à deux têtes*), de la tragédie en prose (Camus appelle tragédie *Le Malentendu*, et Anouilh *Antigone*) etc...

Pas d'unité de construction, de moule, ainsi qu'il en était du temps de nos classiques, du temps des grecs, voire des Élisabéthains. Il faut en prendre son parti !

On ne peut pas ignorer ce fait capital quand on dirige un théâtre à notre époque. Eh bien, justement, il faut qu'il y ait à Paris un théâtre connu, classé, qui serve de creuset à ces multiples formes du théâtre. Le meilleur et le plus osé de Salacrou, de Sartre, de Camus, de Montherlant, de Puget, de Gabriel Marcel, de Pichette, d'Anouilh, de Supervielle, de Mauriac, de Roussin, de Clavel, de Cocteau etc... doit être présenté et défendu en cet Odéon.

Je n'ignore pas que beaucoup de ces auteurs (j'ai oublié Achard et Audiberti) ont parfois un contrat au moins moral avec tel ou tel théâtre de Paris. Peut-être le système de l'alternance est-il accepté par eux de mauvais gré ? Du moins, trouverait-il à l'Odéon plus d'honnêteté qu'en bien d'autres lieux et l'assurance de ne pas trop attendre la mise en répétition de leur pièce nouvelle. En un tel projet, la victoire serait à peu près sûre (en ce qui concerne prestige et recettes) si l'Odéon était assuré, chaque trois ans environ, d'une œuvre de Sartre, Salacrou, Cocteau, Anouilh, Montherlant, Roussin.

A ces auteurs, auxquels s'ajouteraient évidemment les œuvres des tout jeunes auteurs (Roblès, Vaillant, Picard, Maulnier, Pierre Emmanuel, Samuel Beckett, Adamov, les lauréats de l'Aide à la première pièce etc.), il serait bon et profitable à tous les points de vue pour tous d'associer le talent des peintres les plus significatifs de la nouvelle génération (certains ont déjà

travaillé pour la scène) : Bazaine, Gischia, Pignon, Manessier, Tal Coat, Estève, Marchand, ou les sculpteurs Adam et Laurens.

Identique alliance entre auteurs / peintres et compositeurs : Messiaen, Jollivet<sup>1</sup> etc.

Le signataire de ces lignes est, vous le savez, metteur en scène. Il a joué Becket<sup>2</sup> et certains pensent qu'à la ville il a le tempérament et l'esprit sectaire de certains seigneurs de l'Église. C'est badin et c'est en partie seulement la vérité. A la vérité, au poste de gérance d'un théâtre tel que celui dont je viens de vous décrire assez hâtivement les moyens d'exécution et l'esprit, il ne peut être question que le directeur impose une esthétique. Il doit jouer la partie et ne peut la gagner financièrement et moralement qu'avec tous ceux qui sont « du théâtre », je veux dire tous ceux qui sont peut-être des hommes d'amitié difficiles, mais aussi et surtout des écrivains de bonne foi. Si quelque grand écrivain s'amusait à « sottifier » une de ses œuvres à plaisir (je pense à cette invraisemblable version dernière du *Partage de Midi*), il n'aurait pas sa place à l'Odéon. On attendrait qu'il meure.

Non seulement le directeur ne doit pas imposer une esthétique, mais encore, il doit défendre l'auteur jusqu'à l'invraisemblance dans le théâtre, ailleurs, la pièce étant acceptée.

Il est donc nécessaire de créer un comité de lecture, restreint à trois, pour éviter l'anarchie. Un critique, un acteur, un amateur de théâtre. Exemples : [Jacques] Lemarchand<sup>3</sup>, [Pierre] Fresnay<sup>4</sup>, [Léon] Gischia.

Pour éviter une autre raison d'anarchie, le directeur en dernier lieu, décide. Non sans avoir beaucoup écouté de bonne foi les trois membres du comité et non sans avoir relu la ou les pièces en discussion.

Le directeur doit offrir à l'auteur une troupe malléable, des comédiens vivants et beaucoup d'affection.

L'auteur peut proposer tel ou tel comédien extérieur à la troupe. Il peut exiger tel ou tel metteur en scène. Il doit pouvoir retrouver à l'Odéon ses interprètes propres. Ceux-ci n'acceptant pas d'être à l'année, seraient en « représentation ». Ainsi Brasseur, Perier, Blier, Casarès, Reggiani, Philipe etc... interprèteraient « en représentation » (je souhaiterai à l'année, évidemment) les auteurs qu'ils aiment.

En quelque sorte, le Directeur de cette salle, en assumant (lui seul en dernier lieu) les responsabilités de conduite du théâtre, offrirait à l'auteur les moyens indispensables d'une

---

<sup>1</sup> Olivier Messiaen : compositeur (1908-1992). Pierre-Jules Jollivet : peintre et lithographe (1794-1871).

<sup>2</sup> Thomas Becket est le personnage central de *Meurtre dans la cathédrale*.

<sup>3</sup> Jacques Lemarchand (1908-1974) : romancier. Il entre dans la mouvance NRF fin des années 1930. Grâce à l'aide de Jean Paulhan, il devient lecteur en 1943 aux éditions Gallimard. Il a d'ailleurs été question de lui pour succéder à Drieu La Rochelle à Libération. Il se fait également connaître à *Combat* comme adversaire du théâtre de boulevard et défenseur d'un théâtre d'art. Cumulant un pouvoir éditorial et critique, il est la bête noire des théâtres privés et l'avocat de Vilar lors de ses débuts au TNP, le défendant notamment face à Sartre en 1955.

<sup>4</sup> Pierre Fresnay (1897-1975) commença sa carrière d'acteur au théâtre, entré à la Comédie-Française comme pensionnaire en 1915, avant de tourner de nombreux films au cinéma pour Jean Renoir, Alfred Hitchcock, Abel Gance, Maurice Tourneur ou Marc Allégret. En 1940, Jean Vilar, nommé responsable de la section théâtre au sein de l'association Jeune France, consultait fréquemment l'avis de Pierre Fresnay sur les réformes qu'il menait. Cherchant à favoriser un théâtre d'art et décentralisé, il réfléchit avec lui à la place du metteur en scène, à la formation des comédiens aux exigences du texte, à la recherche d'œuvres inédites et au soutien de jeunes dramaturges. Un comité de lecture, créé par Vilar, concrétisa cette quête ; il se composait de six hommes de théâtre dont Fresnay. C'est ce principe qu'il reprend et propose dans cette lettre.

interprétation de qualité, d'une régie experte, d'une administration honnête. Tout mettre en œuvre pour que la pièce choisie obtienne de la part du public l'audience la plus vive.

— Les spectacles seraient assurés par une troupe fixe, à l'année. Contrats de trois ans pour les débutants.

— Comédiens en représentation.

— Ce théâtre est un théâtre de « créations ». Il peut cependant reprendre des œuvres non jouées depuis très longtemps, ou peu jouées à la création.

— Le théâtre classique français est laissé aux soins de la Comédie française. Tout au moins, il devrait interpréter très peu de classique. Un par an ?

— Les classiques étrangers : choisir uniquement les œuvres non encore jouées en France. En ce qui concerne l'inévitable Shakespeare, il ne serait pas question de reprendre *Hamlet*, *Othello* ou *Jules César* mais Henri IV, ou bien certaines œuvres rarement jouées, inconnues par nos contemporains à la scène : *Henri VIII*, *Timon d'Athènes* (jouée jadis par Gémier).

Mieux encore, il faudrait s'en tenir, en ce qui concerne les classiques étrangers, à ceux que l'on oublie à tort : Marlowe, par exemple, avec son *Tamerlan*, son *Tage de Malte* ; Büchner et *La Mort de Danton*, non créée à Paris.

Et certains Schiller. Et certains drames historiques de Strindberg.

Ces œuvres étrangères, d'esprit je dis bien : moderne, représenteraient dans ce théâtre français contemporain cet effort indispensable à la culture et à la formation d'un public. Trois à quatre pièces par an.

Vous m'attendez sur le chapitre : exploitation. Eh bien, j'ai appris depuis huit ans à me parer de ses hargnes et de ses coups de Jarnac. Je suis, je crois, un des moins riches et un des moins endettés des chefs de troupe. Ce qui indique que j'ai toujours fait ce qui me paraissait juste sans budget extraordinaire. J'ai monté, je crois, une vingtaine d'œuvres. Aucune n'est une trahison.

Enfin, vous connaissez Avignon. J'ai beaucoup appris avec nos charmants amis du Vaucluse. Sans budget publicitaire, malgré quatre municipalités défaillantes (en trois ans et demi), avec le concours d'Avignonnais, de Parisiens, d'étrangers, quelques-uns d'entre nous avons fait ce Festival. Toujours menacé, toujours là. Et mon dieu, il me semble qu'il n'a pas mauvaise réputation dans le monde. Et je vous rappelle qu'il est le seul en France et hors France, à s'emparer des créations. Créations en ce qui concerne les lieux scéniques (tréteaux de la Cour et ceux du jardin), les costumes (Pignon, Gischia, Prassinis, Sarmageuil ; pas un costume loué sur deux-cent-vingt personnages en trois ans), la musique et évidemment les œuvres (exception : *Le Cid*).

Aussi bien, il faudrait que je connaisse et étudie le cahier des charges du théâtre et les projets de la Direction Générale des Beaux-Arts, pour pouvoir présenter un projet valable concernant la gérance financière de l'Odéon.

Je pense que je ne serais pas un plus mauvais gérant que Gémier<sup>1</sup>, que je serais moins impérial que Copeau. Et que la seule chose que j'aurais à apprendre d'eux, et pour toujours, c'est l'intelligence, la volonté de maintenir, et la qualité de leur cœur.

Votre très respectueux

Jean Vilar

66. *Paolo Grassi à Jean Vilar*

*Milano, 16 giugno 1950*

*Caro Vilar,*

*Ti invitai a Milano per le famosa due conferenze mà tu non sei venuto e non mi hai neppure inviato un rigo di risposta. Forse è colpa della lingua italiana : puoi farti tradurre la mia lettera dall'amico Jean de Rigault – 50 rue de Rome – telefono Europe 39-20.*

*Desidero sapere :*

*a) se sei sempre disposto nella prossima stagione, per esempio in ottobre, a venire in Italia a fare le due conferenze a Milano,*

*b) se sei disposto a venire a fare una messinscena al nostro Teatro con uno spettacolo che potrebbe essere o uno dei tuoi successi (ad esempio Danza di Morte di Strindberg) oppure un classico o una commedia francese,*

*c) sappimi dire, per cortesia, con gentile urgenza, quale sarebbe l'epoca più adatta secondo te.*

*Attendo un tuo cenno di risposta urgente e ti unisco i più cordiali saluti.*

*Paolo Grassi*

[Traduction]

Milan, le 16 juin 1950

Cher Vilar,

Je t'ai invité à Milan pour les deux fameuses conférences mais tu n'es pas venu et tu ne m'as même pas envoyé un mot de réponse. Peut-être est-ce à cause de la langue italienne : tu peux faire traduire ma lettre par notre ami Jean de Rigault – 50 rue de Rome – téléphone Europe 39-20.

Je souhaite savoir : a) Si tu es toujours disposé à venir en Italie, par exemple en octobre, pour donner les deux conférences à Milan la saison prochaine, b) Si tu es disposé à venir monter une mise en scène dans notre théâtre, avec un spectacle qui pourrait être soit l'un de tes succès (par exemple, *La Danse de Mort* de Strindberg), soit un classique ou une comédie française, c) Peux-

---

<sup>1</sup> Gémier avait connu plusieurs périodes d'endettements, à la tête du Théâtre de la Renaissance ou de l'Odéon, ainsi que la faillite de son Théâtre National Ambulant.

tu me dire, s'il-te-plaît, avec une certaine urgence, quelle serait la période la plus appropriée selon toi ?

J'attends une réponse de ta part avec urgence et t'adresse mes salutations les plus cordiales.

Paolo Grassi

## 67. Jean Vilar à Jean Anouilh

Sète, le 29 juillet 1950

Cher Anouilh<sup>1</sup>,

Je vous avais assuré, à la suite de votre lettre coléreuse<sup>2</sup> (et injuste), que je vous écrirai, le truc d'Avignon terminé. Je le fais donc, espérant que je parviendrai à m'expliquer clairement sans vous blesser ou, tout au moins, sans que d'inutiles nasardes moquent un auteur dont le souci, dans le comique et dans le drame, est celui de tous ceux qui cherchent au théâtre autre chose qu'une simple distraction.

Cependant, vous avez tort de m'envoyer à la tête et comme une provocation : vive Guitry ! Peut-être serez-vous surpris, mais enfin, votre « Vive Guitry » est le mien, si vous l'adressez aussi à tout ce théâtre philosophique, démonstratif (faussement réaliste ou verbeusement poétique) qui s'étale sur certaines de nos grandes scènes depuis la libération. À la vérité, j'aurais préféré que vous écriviez : « Vive Roussin », pour cette raison au moins que l'auteur du *Tombeau d'Achille* a même origine océanique que vous, Barsacq, moi... *etc...* : il y a dix ou quinze ans, Roussin avec son Rideau Gris<sup>3</sup> de Marseille, vous avec *Le Voyageur* chez Pitoëff, aviez le même souci du théâtre que Barsacq chez les Copiaux ou à Florence, et Vilar chez Dullin École.

Quoi qu'il en soit, votre « Vive Guitry » est bien la réaction que beaucoup d'entre nous éprouvons contre ce théâtre abusif, pas toujours mal écrit, qui va de *l'Annonce faite à Marie* à la *Terrasse de Midi* en passant par *Les Mouches*, *Les Mains sales* et autres Gracqueries (oh ! cet ignoble *Parsifal*<sup>4</sup>).

Mais n'être pas d'accord avec toute l'œuvre dramatique de Claudel, par exemple, n'implique pas que l'on donne raison à Guitry. Guitry nous abuse et Claudel se moque de nous, ou de la scène (ce qui n'est dangereux que pour lui) ; mais Claudel (et Giraudoux) ont, parmi nos aînés, tenté du moins de s'imposer un style (et un style écrit) à la scène. Guitry et d'autres n'ont jamais étalé sur nos planches que des pantalonnades, en définitive. Si « Vive Guitry » est un valable

---

<sup>1</sup> Jean Anouilh (1910-1987), dramaturge et scénariste, s'engagea dans l'écriture théâtrale dès le début des années 1930. Secrétaire de Louis Jouvet, il rencontra Pierre Fresnay, André Barsacq et Georges Pitoëff. *Le Voyageur sans bagage* (1937), *Le Sauvage* (1938) et *Le Bal des voleurs* (1938) furent de grands succès avant le triomphe d'*Antigone* en 1944. C'est en jouant dans sa pièce *Roméo et Jeannette* que Vilar fit la rencontre de Maria Casarès et de Michel Bouquet.

<sup>2</sup> Lettre d'Anouilh non trouvée dans les archives. En revanche, celle de Vilar fut retravaillée et publiée dans Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche, 1955, sous le titre « Pneumatique à un auteur dramatique » (p. 123-129). Le nom d'Anouilh est effacé au profit de « Monsieur A... » et la lettre complétée par un *post-scriptum* justifiant son choix de monter *L'Avare*.

<sup>3</sup> Nom de la compagnie d'André Roussin.

<sup>4</sup> Jean Vilar fait référence à la seule pièce composée par Julien Gracq, en 1948, *Le Roi pêcheur*, qui reprend en partie la trame de *Parsifal*, opéra en trois actes de Richard Wagner, créé en 1882 à Bayreuth.

cri de guerre, alors il faut y accoupler un « Vive Rostand », et par ordre ascendant, un « Vive Hugo ». Nous finirons à Crébillon. Ce n'est pas là, me semble-t-il, le vrai fil d'Ariane.

L'œuvre dramatique de Paul Claudel est peut-être moins pathétique que ce que des excités pensent. Mais elle est, du moins, importante parce que le poète, oubliant les contingences de 1890, 1900, 1910, a mis ou remis en cause des moyens oubliés ou méprisés de son temps ; a dit « merde » à la syntaxe classique française et placé quelques-uns de ces héros (Rodrigue et Prouhèze, Camille) dans les vraies conditions tragiques. Mais il n'a jamais cessé d'obéir à cette loi du théâtre, loi exigeante et jalouse : que les mots sur la scène ne doivent pas seulement raconter un sujet ou faire parler un personnage, mais être aussi un moyen artisanal, prosodique, musical de toucher avant même de convaincre ou d'expliquer. Poétique d'abord !

Certes, je ne dirai pas qu'il n'y ait que cela au théâtre. Cependant, il est pénible de voir qu'en un siècle de théâtre (1850-1950), ce moyen, cette loi ait été si souvent laissée au magasin des accessoires usés.

Certes, il est des proses riches, denses, charnues. Ou gracieuse : celle de Marivaux et certains Musset, fussent-ils de salon. Mais croyez-vous que l'on puisse comparer sans sourire la prose des *Fausse confidences* à celle de certaines de vos confrères ? Toute l'œuvre de Bourdet sombre. Et pourtant, le premier acte des *Temps difficiles* m'avait, à la création, rempli d'admiration pour son mécanisme admirable d'exposition. Et la *Fleur des pois*, chef d'œuvre de farce à la création et zéro à présent !

Zéro, parce que pas de style écrit personnel, étudié, forgé et reforgé ; le réalisme sans les moyens prosodiques, c'est tout comme la poésie sans la vérité : zéro.

Dans cette cour sans miracles de la littérature dramatique moderne, je comprends qu'il soit difficile pour un auteur de retrouver l'héritage ancien. Du moins, j'ai la chance d'avoir fait la moitié de ma vie sans avoir la tentation désespérée d'être joué. J'ai compris cependant la douloureuse situation des auteurs modernes : les aînés immédiats ne leur ont rien laissé. Garnier, puis Hardy, et bien d'autres de ses contemporains ont forgé et laissé au provincial Corneille un moule tout fait. Idem, pour les Grecs. Et chacun d'eux ont ajouté au moule jusqu'au jour où il ne valait plus rien.

Nous en sommes là peut-être non pas seulement en France, mais en Europe.

Et si on admet cette hypothèse, alors il faut refaire un moule.

Je viens de relire les lignes précédentes. Il vous faudra excuser bien des affirmations. Elles auraient besoin d'explications plus précises. Mais quoi, c'est une lettre que je vous écris. Et je sais bien, et je n'ai pas oublié que la gentillesse est un mot auquel vous avez redonné un sens.

Il faut aussi que je réponde, mon Dieu, à l'intervention de Maurice Clavel. Il m'a assuré que, dans la lettre à vous adressée, pas une fois il n'avait mentionné mon nom. Quoi qu'il en soit, j'ai passé cinq mois de ma vie sur la *Terrasse de Midi*, j'ai placé aux Noctambules ses *Incendiaires*. J'aimerais donc qu'il ait des idées qui parussent siennes lorsqu'il écrit à Anouilh ou aux journaux :

« *Timeo Danaos...* et la rue d'Ulm<sup>1</sup>. »

---

<sup>1</sup> *Timeo Danaos et dona ferentes* : « Je crains les Grecs, même lorsqu'ils font des cadeaux », aurait soufflé Laocoon (Virgile, *L'Énéide*, II, 49).

Ne soyez pas intransigeant à l'égard de l'œuvre de Arthur Adamov et, par ricochet, pour votre serviteur qui l'a choisi. J'ai pensé que dans le coin théâtre 1945-1950 de notre cour sans miracles, *l'Invasion* était le seul objet valable. Je le crois encore. Je n'aime pas l'esprit de l'œuvre, ni la portée. Sinon, aurais-je fait et maintenu contre toutes embûches et complots depuis quatre ans, le cher Avignon ? S'il m'arrive un jour de dire « c'était une erreur », du moins je ne pense pas que ce sera une erreur que je regretterai. Et la forme de la pièce et les moyens utilisés par A. Adamov éclaireront peut-être la lanterne d'un plus jeune que nous.

À présent, mon souci est le *Henri IV* de Pirandello. Heureux qu'un autre que moi fasse la mise en scène. Je préfère jouer. Peut-être dans l'agréable théâtre de Dullin et de Barsacq aurai-je la bonne chance de vous rencontrer et de vous serrer une fois de plus la main.

Sans arrière-pensée, vôtre,

Jean Vilar

#### 68. Arthur Adamov à Jean Vilar

Lundi 7 août 1950

Cher Vilar,

Je vous écris d'abord pour vous dire ce que vous savez : mon impatience. Je voudrais déjà être aux premiers jours d'octobre<sup>1</sup>, j'essaie d'imaginer votre mise en scène de *L'Invasion*.

Ensuite, pour connaître votre avis sur *La Grande et la Petite Manœuvre* que je viens d'achever et que je vous envoie par le même courrier<sup>2</sup>. Les reproches que vous formuliez au sujet du *Désordre* (l'allusion, le côté indirect etc.), ici, vous ne pourrez plus le faire, je crois. Il y en aura d'autres sans doute. Mais peut-être aimerez-vous la pièce. De toutes manières, vous savez combien votre opinion m'importe.

Jean-Marie Serreau<sup>3</sup>, qui a fait une très belle mise en scène du *Gardien de tombeau* de Kafka (la pièce va paraître dans une traduction de Marthe Robert), s'est emballé pour *La Manœuvre* et espère la monter à la rentrée aux Noctambules. Le succès du *Gardien* qui a tenu l'affiche tout l'été, et qui la tient toujours, l'aurait mis en confiance, il semblerait d'accord. Bien entendu, je ne me monte pas la tête. Enfin, il se pourrait que *La Grande et la Petite Manœuvre* suive de près *L'Invasion*.

J'ai absolument besoin de voir mon travail sur une scène. La représentation seule peut me permettre de résoudre les problèmes techniques qui se posent.

Je travaille actuellement à une pièce qui, je crois, vous intéressera : *La Transmission des pouvoirs*.

---

<sup>1</sup> *L'Invasion*, pièce d'Arthur Adamov, fut créée par Vilar le 17 novembre 1950 au Studio des Champs-Élysées.

<sup>2</sup> Jean-Marie Serreau montera la pièce.

<sup>3</sup> Jean-Marie Serreau (1915-1973) fut l'un des metteurs en scène de Nouveau Théâtre en France, ayant contribué à la découverte et à la diffusion de Beckett, Genet, Ionesco, Kateb Yacine ou Césaire. Il est à l'origine du Théâtre de la Tempête, à la Cartoucherie de Vincennes.

Comment êtes-vous ? Vous devez avoir besoin de repos après l'effort acharné d'Avignon. Avez-vous été content du festival ? J'ai regretté, croyez-moi, de ne pas avoir pu y assister. J'aurais tant aimé voir les deux Henri<sup>1</sup>.

Je n'ose pas vous demander de m'écrire, encore que je le souhaite. Car je sais trop bien que vous n'êtes pas un épistolier. Mais je vous demanderai beaucoup de me renvoyer *La Grande et la Petite Manœuvre* dont je n'ai plus que cet exemplaire. Merci.

Je n'ai pas fait signe à [André] Valmy, n'étant pas absolument sûr que vous le voyiez dans le rôle du Premier Venu. Il sera temps d'aviser à la fin du mois. En ce qui concerne les rôles, la distribution prévue m'apparaît toujours excellente.

Je vous écris de Celle-Saint-Cloud où je suis allé pour deux trois jours me reposer chez Serge Reggiani. A mon retour, je verrai Coussonneau et Moulinot<sup>2</sup>.

À très bientôt, et de tout cœur vôtre,

Arthur Adamov

### 69. Françoise Spira à Jean Vilar

18 octobre 1950

Cher Monsieur,

J'étais très impatiente de connaître vos sentiments sur les nouvelles représentations du *Cid*. Si impatiente que j'ai téléphoné, à deux reprises, à l'Argus pour réclamer ma coupure des *Cahiers du Sud*<sup>3</sup>.

La voici enfin et je ne sais comment vous dire ma reconnaissance.

J'admire mes camarades qui peuvent dire, après une représentation, « cela a bien marché ce soir », ou « j'étais plus en forme qu'hier ».

Pour moi, je ne vois rien. Je me jette sur la scène et je m'en retire comme d'une eau noire : épuisée, abrutie et un peu épouvantée.

Il m'a fallu votre article pour me persuader que j'avais pu faire des progrès sur l'an passé. J'avais si peur de m'être desséchée, de ne plus être tout à fait aussi sincère, de manquer de moyens (il faut vous dire, en confidence, que je n'ai même pas été admise en Tragédie au Conservatoire !). Grâce à vous, je travaillerai avec plus de courage cet hiver.

Je vous en remercie du fond du cœur et je vous prie de croire, cher Monsieur, à ma bien vive sympathie.

---

<sup>1</sup> Adamov fait allusion au *Henri IV* de Shakespeare et celui de Pirandello. Vilar créa *Henri IV d'Angleterre* de Shakespeare au Festival d'Avignon de 1950. Le comédien Michel Vitold interprétait le rôle du Roi. En octobre, André Barsacq mit en scène *Henri IV* de Pirandello au Théâtre de l'Atelier : Vilar y interprétait le rôle-titre.

<sup>2</sup> Jean-Paul Moulinot (1912-1989) accompagna Vilar dès 1947 et les premiers Festivals d'Avignon. Il entra au TNP dès 1951 et y demeura pendant les douze ans de direction de Vilar. Après la démission de celui-ci, Jean-Paul Moulinot entra à la Comédie-Française, en 1966. Il joua également pour la télévision et le cinéma.

<sup>3</sup> Marcel Pagnol et Jean Ballard créèrent la revue littéraire *Fortunio* en 1913, à Marseille. En 1925, élargissant son domaine de recherches et de publications, associant des contributeurs influents tel Joë Bousquet, elle prit le nom de *Cahiers du Sud*. La recherche d'une identité méditerranéenne constituait le fil directeur de cette revue éclectique, qui s'interrompit en 1966.

Françoise Spira<sup>1</sup>

70. *Romain Gary à Jean Vilar*

Ambassade de France – Berne  
31 octobre 1950

Monsieur,

Voilà dix jours que j'ai vu *Henri IV* et l'impression demeurant profonde, je tiens à vous dire l'admiration que m'inspire votre création, à laquelle j'ai été sensible bien plus qu'à la pièce elle-même. Ajoutez à cela le souvenir que je garde de vous dans la *Danse de Mort*, et vous comprendrez pourquoi j'ai tenu à vous remercier pour ces beaux, ces vrais moments de théâtre.

Je m'excuse de vous importuner mais je crois à la reconnaissance.

Romain Gary<sup>2</sup>

— — 1951 — —

71. *Jean Cocteau à Jean Vilar*

Saint-Jean Cap Ferrat  
3 mars 1951

Mon cher Vilar,

Si vous signez Vilar le fidèle, je puis signer Cocteau le fidèle<sup>3</sup>. Croyez-moi bien, je n'ai pas oublié mes promesses.

Maintenant que j'envisage votre entreprise qui consiste, non seulement à sauver le théâtre, mais encore à enchanter le seul public qui compte, je serai encore plus apte à vous rendre le service que vous attendiez de moi.

Une pièce est longue à naître. Tenez-vous toujours à cet impromptu ? On pourrait viser plus haut. Je vous serais très reconnaissant de m'écrire le plus vite possible sous quelle forme vous

---

<sup>1</sup> Le premier rôle de Françoise Spira (1928-1965) aux côtés de Vilar fut celui de Dinarzade dans *Shéhérazade* de Supervielle, lors de la deuxième édition du Festival d'Avignon. Au TNP, elle incarna la première Chimène du *Cid*, en 1951, la fille muette de *Mère Courage*, et joua dans *L'Avare*, *Nucléa* et *Lorenzaccio*. Après plusieurs apparitions au cinéma, elle dirigea le théâtre de l'Athénée, de 1962 à sa mort.

<sup>2</sup> Le billet, rédigé sur papier à en-tête de l'Ambassade de France, n'indique pas l'année de rédaction. Or, Vilar jouait le rôle du Roi dans la pièce *Henri IV* de Pirandello, mise en scène par André Barsacq, en octobre 1950 au Théâtre de l'Atelier. Au même moment, Romain Gary occupa un poste de diplomate à Berne de 1950 à 1951. Vilar avait interprété le Capitaine dans *La Danse de Mort* de Strindberg en 1943.

<sup>3</sup> La lettre précédente manque aux archives. Cocteau songeait à Vilar et Philippe pour monter la pièce qu'il composait alors, *Bacchus*, inspiré d'une légende selon laquelle, il était de coutume, dans l'Allemagne du XVI<sup>e</sup> siècle, de célébrer la « fête des vendanges » en élisant un « Bacchus », jeune homme qui se voyait prêter tous les droits pendant une semaine. Il retira ce projet des mains de Vilar lorsque celui-ci fut nommé directeur du TNP (...). Jean-Louis Barrault monta la pièce au Théâtre Marigny en 1946.

concevez notre entente, ce qui vous plairait, ce qui vous exciterait à mettre debout. En somme, j'aimerais que, dans un coin de votre loge, vous me notiez la pente de notre piste. L'essentiel en ce qui me concerne est de fuir auprès de vous une « élite » morte et de rejoindre ce public du haut qu'est le vôtre et qui vous est toujours fidèle. Salut amical à Gérard.

Je vous embrasse,

Jean Cocteau

## 72. *Philippe Soupault à Jean Vilar*

6 mars 1951

Douala (Cameroun)

Cher Monsieur,

Je ne sais si vous vous souvenez de moi. Nous avons déjeuné ensemble à la fin du printemps dernier chez l'attaché culturel des Pays Bas à Saint-Cloud.

Je me permets de vous écrire – fort indiscretement et m'en excuse – parce que peu de temps avant mon départ pour l'Afrique, que je dois parcourir pendant trois mois, ce qui m'empêche d'aller vous parler, j'ai appris que vous faisiez partie d'une commission dite de « l'aide à la première pièce ». Or, j'ai présenté au suffrage de ce comité une pièce qui ne manquera sans doute pas de choquer certains membres de ce comité. Je ne sais si on peut considérer comme une qualité sa « singularité ». Mais comme j'ai essayé d'apporter un peu de nouveauté et, me souvenant de vos efforts pour imposer ce qui est neuf au théâtre, je vais vous demander s'il vous serait possible d'être un des premiers à parcourir mon manuscrit. Il me semble que vous comprendriez mieux mes intentions.

En m'excusant de cette demande, je vous prie d'accepter mon meilleur souvenir.

Philippe Soupault<sup>1</sup>

Ma « comédie » s'intitule *La Fille qui faisait des miracles*.

## 73. *Louis Jouvet à Jean Vilar*

[Lettre non datée]

---

<sup>1</sup> L'écrivain, poète et journaliste Philippe Soupault (1897-1990), cofondateur du surréalisme, publia le recueil *Les Champs magnétiques* en 1920, qu'il avait composé avec André Breton. Exclu du mouvement en 1926, il continua de publier des recueils tout en se consacrant au journalisme et aux voyages. Cette lettre révèle un aspect moins connu de l'auteur, qui composa dès le début de sa carrière pour le théâtre. Ses écrits autobiographiques (*Journal d'un fantôme* en 1946 et *Mémoires de l'oubli*, trois tomes publiés entre 1981 et 1997) témoignent de sa fréquentation assidue des théâtres et de son intérêt pour l'écriture dramatique. *La Fille qui fait des miracles* fut enregistrée pour la radio par les comédiens du Français, Ludmila Mikaël tenant le rôle principal. Voir Michel Autrand, « Philippe Soupault : un théâtre impossible ? » in Myriam Boucharenc et Claude Leroy (dir.), *Présence de Philippe Soupault*, Presses universitaires de Caen, 1999, p. 293-305.

Bien content de travailler avec vous<sup>1</sup>. Je vous envoie une très amicale pensée et me réjouis de rentrer pour entreprendre cette œuvre de Sartre.

Vôtre,

Louis Jouvet

#### 74. Jean Vilar à « Éducation et Théâtre »

Mai 1951

Je vous l'ai déjà dit ; à chaque fois que vous êtes spectateurs – j'allais dire : participants – d'un spectacle en Avignon<sup>2</sup>, l'œuvre représentée prend un sens plus profond et plus vif. Car lorsque le comédien accomplit valablement sa tâche, quand l'auteur a fait la sienne, il reste encore, à l'heure des clarines, ce troisième bonhomme dont tout depuis toujours dépend : le public.

Ne croyez donc pas que je vous loue complaisamment en vous écrivant que vous, présents et attentifs, vous nous avez fait comprendre et entendre le cœur lourd et généreux de Corneille et de Shakespeare. Oui, il y a une attention et un silence qui, pour le comédien jouant, sont les signes les plus sûrs de l'affection et du plaisir d'autrui.

Que ce silence dont vous avez honoré nos représentations avignonaises, alors que Rodrigue souffre ; que ces rires dont vous avez accompagné les pétulances de Falstaff soient pour nous un gage précieux, n'en soyez pas étonné.

Pour nous, organisateurs et artistes du festival, le monstre sacré n'est pas sur la scène ; il est de l'autre côté des lumières qui nous aveuglent ; il est vous, quand vous êtes du public.

Aussi longtemps que le Festival sera, aussi longtemps votre présence est nécessaire.

Il me faut donc accepter ma première présidence, celle que vous m'offrez, celle de votre groupement. Cela est, pour moi, à la fois un devoir et un plaisir.

Sentiments les meilleurs de votre Jean Vilar

#### 75. Jean Cocteau à Jean Vilar

---

<sup>1</sup> Louis Jouvet était en tournée aux États-Unis. À son retour, il commença les répétitions de la pièce de Sartre, *Le Diable et le bon Dieu*, au Théâtre Antoine. Ce fut sa dernière mise en scène avant de mourir, le 16 août 1951. L'action de ce drame en onze tableaux se déroule en Allemagne au XVI<sup>e</sup> siècle. Pierre Bresser, Jean Vilar et Maria Casarès, entre autres, se partageaient la scène.

<sup>2</sup> Jean Rouvet, instructeur d'éducation populaire puis administrateur du TNP, avait été détaché en 1945 à la tête du mouvement « Éducation et Théâtre ». L'éducation populaire trouvait sa place à Chaillot comme Avignon : l'idée d'une culture émancipatrice et réconciliatrice, fondée sur un idéal de fraternité sociale, traversait ces deux pratiques, militante et artistique. Dès 1948, le lien fut instauré à travers l'organisation de stages dramatiques à destination de la jeunesse. En 1950, « quatre journées de jeunes en Avignon » furent mises en place. En 1955, Vilar chargea Rouvet d'organiser les Rencontres internationales de la jeunesse, encadrées par Miguel Demuynck et Chrystel Ornhjelm : deux sessions d'une semaine devaient accueillir, chaque année, environ cinq-cents jeunes étrangers proposés par leurs ambassades respectives. Treize pays participèrent la première année. Leur nombre ne cessa de croître, jusqu'à quarante-et-un en 1960. Les jeunes étaient attendus par Vilar et la presse, et l'usage de la typographie de Jacno – celle employée sur les affiches du Festival – pour annoncer les Rencontres les associaient symboliquement au Festival.

Saint-Jean Cap Ferrat  
26 juillet 1951

Mon cher ami,

Puis-je vous demander, ayant une confiance totale dans votre noblesse, de garder cette lettre pour vous et de n'en souffler mot à personne ? Les messieurs et dames directeurs savent que j'écris une pièce et ils suivent de loin le traineau comme des loups. Ils m'écrivent et me téléphonent. Ma réponse est simple : une pièce fait ce qu'elle veut et elle décide. Il serait ridicule de ne pas attendre qu'elle s'achève avant de prendre les moindres décisions. Ceci pour ceux auxquels je n'ai pas à dire à quel point du travail je me trouve.

La vérité est tout autre. La pièce existe et ne réclame plus que des équilibres de détail. Vous savez que Jeannot<sup>1</sup> est entré nu à Richelieu après m'avoir demandé conseil et si la pièce pouvait l'y suivre. Je lui ai donné *La Machine Infernale* mais je lui ai dit que, pour rien au monde, je ne monterai sur la scène du Français une œuvre qui exige une grande écoute, et où chaque phrase prendrait un sens scandaleux qu'elle n'a pas. La pièce est en trois actes avec un seul décor et six personnages. Deux rôles la dominent. Vous seul et Gérard pourrez les jouer. Je ne me gêne pas pour vous l'écrire. Votre admirable entreprise d'Avignon me prouve que vous êtes exactement ce que j'imaginai, seul en face des obstacles que le destin oppose toujours à votre compte.

Si vous ne jouez pas ces rôles, c'est un drame (en ce qui me concerne) et l'âme de la pièce s'éparpillera dans ces zones absurdes que vous vous efforcez de vaincre.

Ce que j'aimerais savoir par une lettre de vous que je garderai secrète, c'est s'il m'est possible d'envisager notre collaboration et si vos projets futurs ne vous empêchent pas de m'en donner l'espérance. Parlez-en à Gérard. Selon votre réponse, je cacherai ma tristesse où je prendrai un avion sitôt la pièce en ordre de marche et vous la lirai avant même de dire à quiconque de mon entourage qu'elle est finie. Je dois être d'autant plus prudent que Sartre et Simone B<sup>2</sup> veulent que cette pièce suive *Le Diable et le bon Dieu*. Ce que je ne veux pour rien au monde. Simon m'a annoncé sa visite pour après-demain. Je continuerai ma méthode de vague. Naturellement, je n'exige de vous aucune réponse précise, mais une possibilité de travail en commun, dont nous parlions dans votre loge de *Henri IV*. Je vous en aurais une profonde gratitude et mon travail très dur deviendrait léger.

De tout cœur,

Jean Cocteau

PS : Comme il se trouve que je suis président de la Fédération nationale du spectacle, je voudrais aussi savoir le genre de crasses qu'on vous a faites dans votre entreprise d'Avignon. Il m'importe que ces sottises cessent.

---

<sup>1</sup> Parlait-il de Jean Marais, engagé provisoirement par Pierre-Aimé Touchard dans l'emploi de « prince de tragédie » ? Cocteau avait en effet songé à Jean Marais, pour le rôle-titre de *Bacchus*, puis à Gérard Philipe, avant de confier la pièce à Barrault et le rôle de Bacchus à Jean Desailly.

<sup>2</sup> Simone Berriau dirigeait le Théâtre Antoine, où fut créée le 7 juin 1951, *Le Diable et le bon Dieu*. Sartre travaillait ainsi, au même moment, sur un sujet semblable : sa pièce ayant pour cadre une révolte paysanne en Allemagne au XVI<sup>e</sup> siècle.

## 76. Jean Cocteau à Jean Vilar

Saint-Jean Cap Ferrat  
4 août 1951

Ce que j'ai oublié de vous dire, mon cher Vilar, c'est que la pièce – dont le titre est *Bacchus* – est une pièce qui nécessite une grande écoute – il y a des scènes très longues à deux personnages – bref, qu'il est impossible de la représenter dans l'atmosphère d'irrespect, propre à la plupart des théâtres actuels. À part l'Atelier, et les entreprises dont vous êtes responsable, je ne vois rien de sérieux. Naturellement, si vous n'envisagez pas un théâtre à vous, je m'arrangerai pour que le théâtre que nous choisirons ensemble vous obéisse comme s'il était le vôtre. La seule chose importante, c'est une acceptation de principe et la certitude que j'aurais d'un travail en commun, sous vos directives.

De tout cœur,

Jean Cocteau

## 77. Gérard Philipe à Jean Vilar

5 août 1951

Mon cher Jean,

Salut ! tu te reposes un peu malgré le cahier des charges ?

J'ai une bonne nouvelle pour moi et pour nous : le film que je devais tourner après *Fanfan la Tulipe* bat de l'aile et s'écroule seul sans que j'aie à me manifester<sup>1</sup>.

J'ai reçu le mot de [Jacques] Lemarchand<sup>2</sup> que tu m'as envoyé. Je vais tâcher de cogiter un article...

Repose-toi bien pour être d'attaque – face au Peuple ! —

J'ai vu une fille pour Juliette qui s'appelle « Page », physiquement bien, plantée au sol, très vivante – quelque chose comme Suzanne Cloutier pétillante – un an de conservatoire puis chez Simon – mais je ne l'ai pas entendue. Il faudrait que tu l'écoutes à ton retour<sup>3</sup>.

Par rapport à Maria [Casarès<sup>4</sup>] : elle apporte de la lumière plutôt que de la tristesse sourde. C'est ce que je voulais t'expliquer l'autre soir – (et ce que j'ai fait si mal !).

---

<sup>1</sup> Gérard Philipe fait allusion à *Station Terminus* de Vittorio De Sica, une coproduction italo-américaine. Selon Gérard Bonal, une légende – qui trouve ici confirmation – raconte qu'il s'était lui-même déclaré forfait par superstition, car il s'agissait de son treizième film. Voir Gérard Bonal, *Gérard Philipe*, Paris, Seuil, 2009 [1994], p. 165.

<sup>2</sup> Le mot n'a pas été trouvé dans les archives, dont le silence ne nous permet pas d'élucider la référence.

<sup>3</sup> Il s'agit de l'actrice Geneviève Page. Elle interprétait La Marquise de Pompadour dans le film *Fanfan la Tulipe* : les deux comédiens se rencontrèrent peut-être à cette occasion. Elle rejoignit le TNP en 1958 pour la reprise de *Lorenzaccio* (la Marquise Cibo) et *Les Caprices de Marianne* d'Alfred de Musset (Marianne). Sa carrière se partage entre le théâtre et le cinéma, où elle tourna notamment pour Anthony Mann dans *El Cid* (1961), Luis Buñuel dans *Belle de jour* (1967) ou Billy Wilder dans *La Vie privée de Sherlock Holmes* (1970). Au théâtre, elle fut dirigée par Sacha Guitry, Jean-Louis Barrault, Jean Vilar, Roger Mollien ou Jean-Michel Ribes.

<sup>4</sup> Philipe connaissait Casarès depuis plusieurs années. Tous deux nés en 1922, ils se rencontrèrent en travaillant *Fédérico*, la première pièce de René Laporte, mise en scène par Marcel Herrand en 1945. Puis ils ne cessèrent de retrouver et de s'éloigner au gré des créations et des tournages. Jean Vilar l'avait rencontrée, quant à lui, sur les planches du Théâtre de l'Atelier en 1946

J'ai demandé à [Claude] Planson<sup>1</sup> de s'occuper auprès d'Avignon à me faire rembourser les frais occasionnés par ma jambe<sup>2</sup> : je vais en avoir pour 35 à 40000 francs. Les assurances sociales ne me remboursent pas ! – alors en ce moment...

Ne te fatigues pas, ne te noie pas et à bientôt !

Ton Gérard Philippe  
Toutes mes amitiés à Andrée.

## 78. Jean Vilar à Georges Amoyel

Sète, 10 août 1951

Cher Amoyel<sup>3</sup>,

Et tout d'abord, puis-je vous remercier de l'aide efficace et rapide que vous avez apportée aux Régies ? [...] La question de l'aménagement de la cour n'est pas une chose que l'on peut régler en un jour.

Dans l'ordre, le plus pressé est le moins spectaculaire. Mais en pas y penser avant tout serait criminel. Et cela risque de nous valoir bien des ennuis un jour. C'est la question :

Sécurité du plateau :

Nous en sommes en cinq ans à notre quatrième accident : Jean-Pierre Jorris<sup>4</sup>, Silvia Monfort, Michel Vitold<sup>5</sup>, Gérard Philippe.

Ces vides profonds autour du plateau sont ma peur tous les ans. Je sais trop, par expérience, à quel point, ébloui par les projecteurs, un acteur ému par son jeu ne voit plus rien. Dans la construction du plateau à venir, il faut absolument et à l'avance, prévoir toute la sécurité ! Vous comprendrez très bien, cher Amoyel, que je prendrai la responsabilité l'an prochain de perdre autant d'heures et de nuits de répétition qu'il sera nécessaire tant que tout danger de cet ordre ne sera pas écarté !

Ce souci, obligatoire n'est-ce pas, de la sécurité conditionne le plateau à construire.

Il faut donc partir du principe de couvrir, pour une bonne part, par un plancher, la crevasse sud

---

puis derrière la caméra d'Henri Calef, lors du tournage de *Bagarres* en 1948. En juin 1951, il la retrouva sur le plateau du Théâtre Antoine dans l'ultime mise en scène de Louis Jouvet : *Le Diable et le bon Dieu* de Sartre. Peut-être Philippe y fait-il allusion dans cette lettre.

<sup>1</sup> Claude Planson occupait le poste de secrétaire général du TNP

<sup>2</sup> Premier festival pour le comédien, première collaboration entre Vilar et lui, l'aventure fut mouvementée. Gérard Philippe s'était blessé en sortant de scène, lors de la dernière répétition, faisant une chute de deux mètres cinquante. Immobilisé dans un fauteuil, plâtré, souffrant malgré les piqûres, il créa pourtant Rodrigue le 18 juillet 1951 – et ce fut un triomphe. Les infrastructures dangereuses et le rythme infernal des premières années d'Avignon, comme du TNP, causèrent de nombreuses plaies : Maria Casarès joua aphone, Jean Vilar, avec un ulcère, Maurice Jarre se cogna contre une poutre et tomba dans la fosse en dirigeant l'orchestre, Daniel Sorano s'épuisa à tenir ses engagements et l'amiante des sous-sols de Chaillot ne fut pas sans conséquences sur la santé des comédiens et des comédiennes, telle Christiane Minazzoli.

<sup>3</sup> Georges Amoyel : architecte qui dressa les plans d'aménagement de la cour d'honneur, dès 1947.

<sup>4</sup> Jean-Pierre Jorris (1925-2017) : comédien de théâtre et de cinéma, il commence auprès de Jean Vilar et au TNP avant de rejoindre la Comédie-Française.

<sup>5</sup> Michel Vitold (1914-1994) : comédien et metteur en scène d'origine russo-géorgienne.

de la cour. Ce plancher ne serait d'ailleurs pas seulement « de sécurité » mais servirait aussi de premier dessous à notre scène. Chose toujours utile : nous sommes à l'étroit pendant le jeu sous les voûtes, et la régie ou l'orchestre pourrait s'y placer.

Le plateau proprement dit :

a) le matériau employé et la construction doivent en faire un plateau insonore,

b) le plateau doit, suivant la pièce, être transformable. Certes, il n'est pas question, à ce sujet, de plaque tournante ou de plateau mobile en cours de jeu. Mais nous devons pouvoir mettre à l'échelon désirable, suivant la pièce ou les années, le grand plateau, le petit plateau, le premier dessous (peut-être), les passerelles, *etc.* [...]

De quelques centimètres dépendent pour beaucoup chaque année l'acoustique, la visibilité totale du corps des acteurs, et donc l'intérêt du spectacle. [*Le Prince de*] *Hombourg*, à la hauteur de *Henri IV* de l'an dernier, eût moins séduit.

N'oublions donc jamais que l'absence de décor construit nous oblige à veiller très précisément à la dimension, à la hauteur, à la forme du plateau, tout comme depuis cinq ans, nous avons, [Léon] Gischia et moi, veillé attentivement à la couleur des costumes et au harnachement et pavoisement simple, mais net, du plateau (mâts, oriflammes, drapeaux, *etc.*).

Aménagement de trois loges au moins : les femmes au premier, les hommes à l'entresol, la régie au rez-de-chaussée, l'entrepôt au sous-sol.

1/ Électricité à deux ampoules par miroir. 2/ Tables. 3/ Lavabos. 4/ Penderie pour habits personnels des acteurs. 5/ Blanchir à la chaux. 6/ Cimentier le sol. 7/ Monter un petit échafaudage pratique et solide pour costumes. 8/ Tables à accessoires ou sorte de panoplie pour épées, chapeaux, gants, *etc.*

Dispositif d'éclairage :

Les deux mâts de la face doivent pouvoir supporter aisément chacun trois, quatre, cinq projecteurs. Les projecteurs doivent pouvoir être fixés de telle sorte que le vent ne change pas leur axe d'éclairage.

La tourelle d'où [Pierre] Saveron dirige est trop éloignée du lieu scénique. Trop grande dispersion et perte de lumière en sont le résultat. Mettre dix projecteurs au lieu des cinq dont il dispose ne changerait pas nos difficultés de mise en scène : le plateau serait plus éclairé, mais sur une trop large surface, chose gênante et absurde pour des scènes d'intimité (exemple : la scène entre le prince de Hombourg et Nathalie dans la prison) où justement le visage de l'acteur doit être, en principe, plus éclairé que dans les scènes d'ensemble, mais où le lieu délimité par la lumière (et non, chez nous, par un décor) doit être le plus étroit possible. [...] De toute façon, la hauteur du plateau est très importante précisément pour nos éclairages, car si le plateau est trop bas, la lumière venant de la tourelle Saveron va jusqu'au fond du grand plateau et m'empêche de faire venir l'acteur de la nuit et de la pierre. Ce qui ôte de l'étrangeté à notre présentation.

Les travées du public :

Avec le service de sécurité, c'est l'entreprise capitale et la plus urgente.

1/ Il y a trop de gens qui sont en mauvaise condition de spectateur : ou acoustique mauvaise en certains lieux, ou mauvaise visibilité.

2/ Nous disposons de trop peu de places. [...]

Quand le public sera dans une forme d'hémicycle autour de la scène, et que cet hémicycle sera progressivement (de la scène au lointain) surélevé sans détruire cependant l'harmonie des murs de la cour, nous aurons enfin gagné à tous les points de vue : pour la bonne audition et la visibilité du spectacle, et donc pour les finances de notre affaire. Que vous en semble ?

Je ne crois pas m'avancer imprudemment en affirmant qu'il vaut mieux encore avoir l'an prochain ces nouvelles travées plutôt qu'une scène construite par nos soins. Des deux, je choisis encore le bien-être du public. C'est essentiel.

L'harmonie particulière de la cour et les travées :

Il s'agit de ne pas rompre, par le style trop moderne (forcément) du montage de ces travées, non pas seulement le style ancien des murs de la cour, mais aussi cette ambiance (difficile à expliquer mais qu'on ne peut pas ne pas sentir) du château. Avez-vous vu le montage tubulaire effrayant de la place Notre-Dame à Paris pour le Mystère ? Voilà, de toute évidence, ce qu'il convient d'éviter.

Vous savez, à ce sujet, que toute bonne architecture de théâtre concilie les obligations du plateau et celles de la salle. Oui, il m'est évident qu'il ne faut pas mettre un montage trop XX<sup>e</sup> siècle de travées dans un ensemble architectural qui date de plusieurs siècles.

Comment faire ? [...]

– Les travées dans le fond de la cour ne doivent pas être tellement hautes. Il faut, autant que possible, ne pas effacer par des travées trop élevées la hauteur admirable des murs.

– Ne pas jouer au colossal. L'architecture de la cour est typiquement française. Elle a, à sa façon, une grâce très sobre, qu'aucun monument romain du sud de la France ne possède.

La vérité est que la cour n'a pas été créée, il y a six siècles, pour des représentations théâtrales et que ce lieu est un carré. Il s'agit, pour les travées, de rompre au minimum les lignes de ce carré (d'ailleurs irrégulier). Et c'est pour nous, je crois, une chance.

Je vous envoie cette lettre ; voilà plusieurs jours qu'elle était prête. Mais je souffre encore d'aérophagie, chose assez douloureuse. Et d'autre part, je n'ai pas ici de dactylo, il m'a fallu recopier pour moi cette lettre.

Je vous souhaite de bonnes vacances, si vous en prenez.

Je vous serre la main et rappelez-moi au bon souvenir de Madame Amoyel.

Vôtre,

Vilar

## 79. *Jeanne Laurent à Jean Vilar*

[Lettre tamponnée « *Confidentiel* », sur papier correspondance du « *Ministère de l'Éducation Nationale* »]

Paris, le 10 août 1951

Mon cher Vilar,

Voici le texte qui a été soumis au Ministre. J'ai reçu Aldebert<sup>1</sup> hier et je l'ai mis au courant sans citer votre nom. Il accepte de collaborer à la nouvelle formule dans les conditions modestes que nous avons prévues. C'est une très bonne chose. Ses puissants amis ne seront pas des ennemis pour vous et sa collaboration permettra d'exploiter la salle dans les meilleures conditions.

Si vous désirez voir apporter des modifications au cahier des charges, nous en reparlerons. Un arrêté rectificatif pourrait intervenir.

J'ai vu mercredi deux théâtres équipés : l'un à Suresnes et l'autre à Champigny<sup>2</sup>. Le premier comporte deux salles, des locaux de répétition, des pièces réservées à des organismes culturels. Il pourrait devenir pour nous un foyer de travail. Vous pouvez même y donner des générales. Sourel<sup>3</sup> m'accompagnait. Il vous donnera son avis.

Si le ministre accepte notre proposition, comme je l'espère, je vous préviendrai par téléphone et demanderai à Rouvet de rentrer.

A bientôt, j'espère.

Bien cordialement,

Jeanne Laurent

## 80. Jean Vilar à Gérard Philipe

Sète, 11 août 1951

Oui, j'ai reçu tes deux lettres.

Ne t'inquiète pas, brave garçon, on fera ce qu'il faut pour que tu sois avec nous dès le départ<sup>4</sup>, puisqu'il semble que tu ne pourrais vivre sans cela.

Tout ce que je souhaite d'ici là, c'est que tu fasses un très beau *Fanfan la Tulipe*, et que ton metteur en scène se surpasse.

Méfie-toi : tu viens de faire du théâtre sans mesures : ne fourre pas du théâtre dans ton film. Enfin, je me tais, ça ne me regarde pas. Tu peux en parler avec Christian-Jacque : c'est un réalisateur qui saura écouter.

À présent, jeune héros, il faut que tu penses au *Menteur*. Je crois, oui, qu'il faudrait y penser sérieusement. Pour quand ? Je n'en sais rien encore.

---

<sup>1</sup> Pierre Aldebert assurait la direction du Théâtre National Populaire du Trocadéro depuis 1941. En 1951, suite à un rapport défavorable sur sa gestion, le Comité central d'enquête sur le coût et le rendement des services publics envisagea de lui retirer la concession accordée pour manquements à ses prérogatives. Sa mise à l'écart nécessitait des précautions : Jeanne Laurent avait choisi Vilar pour lui succéder, mais l'annonce n'était pas encore officielle. Fine tacticienne, elle feignit de l'intégrer au nouveau projet pour le ménager.

<sup>2</sup> Le théâtre de Suresnes comme le théâtre de Champigny se trouvaient dans une Cité-Jardin (ensemble de logements sociaux avec aménagements). Le premier fut retenu.

<sup>3</sup> Personne non identifiée.

<sup>4</sup> Le tournage de *Fanfan la Tulipe* commença le 20 août et prit du retard. Les dernières scènes furent tournées à l'automne, en région parisienne, jusqu'au 16 novembre. Le 17 novembre, l'aventure du TNP commençait officiellement et publiquement par la représentation du *Cid* au Théâtre de la Cité-Jardin de Suresnes : juste le temps pour Philipe de changer de costume pour monter sur les planches.

Mais enfin, il faut que tu aies Clitandre<sup>1</sup> dans les bagages avant la trentaine. Merci ! pour nous !

Cela vaut mieux qu'Alfred, je t'assure.

Quant à Supervielle : je connais *Robinson*. Je ne l'ai pas à Terrisol<sup>2</sup>. Si tu pouvais me faire envoyer l'édition, ça serait bien. La musique, c'est plutôt au génial [Jacques] Besse qu'il faudrait la demander.

J'ai pensé que peut-être cela pourrait être (revu dans ce sens) le spectacle pour les enfants du Peuple. Et je me demande si avant de jouer devant les parents, il ne vaudrait pas mieux commencer par jouer devant les Domi-Stefy-Criquet<sup>3</sup> populaires.

J'y pense, j'y pense.

L'année a été belle.

Ah, secret absolu. Cocteau finit un *Bacchus*. Il nous demande de le jouer et à Coco<sup>4</sup> de faire la mise en scène. Si c'est le sujet des *Bacchantes* d'Euripide (j'attends renseignements), cela peut être très beau. Et toi en Bacchus, c'est assez bien pensé. Je me suppose en Penthée. Attendons. J'attends sous peu sa quatrième lettre.

Que Christian-Jacque te conserve la grâce et la force, fiston.

Jean

### 81. Jean Cocteau à Jean Vilar

Saint-Jean Cap Ferrat  
12 août 1951

Mon très cher Vilar,

Votre lettre m'a beaucoup touché. Ceci vous ressemble – simple et noble et sortant du cœur. Le *Bacchus* n'est pas un Dionysos. C'est le jeune homme nommé Bacchus pour le poète des vendanges, en Allemagne, au XVI<sup>e</sup> siècle. Sujet magnifique à cause des sept jours de toute puissance que donne cette vieille coutume byzantine. J'avais rencontré Sartre avant sa pièce. Je craignais une similitude, il n'y en a pas. Ma pièce est relativement courte. Elle doit tomber comme une pierre par une fenêtre. Vos dates ne me gênent pas. Les pièces vivent comme elles veulent. Nous attendrons un comédien ou votre théâtre (dont je ne souffle mot à personne).

L'essentiel était votre acceptation de principe. Les trois actes sont aptes à fournir une entente parfaite entre vous, Gérard et moi. Ils sont revus dans vos voix et dans vos physiques. Gérard

---

<sup>1</sup> Si Vilar pense au *Menteur*, il s'agirait plutôt de Dorante.

<sup>2</sup> La Villa d'été où Vilar passe ses vacances dans sa belle-famille.

<sup>3</sup> Ses trois enfants : Dominique, Stéphane et Christophe, alors âgés de 8, 6 et 4 ans.

<sup>4</sup> Surnom du décorateur Christian Bérard.

serait un paysan élevé par un hérétique. Vous, un jeune cardinal romain envoyé par le Saint Siècle pour se rendre compte des progrès du préformationnisme.

Je vous embrasse,

Jean

## 82. Jean Vilar à Jeanne Laurent

Sète, 20 août 1951

Chère Mademoiselle,

Ne soyez pas inquiète. Je travaille au projet. Ou plutôt : je paresse avec lui. Je vous assure que, dans ce métier, c'est encore la plus sûre formule.

Le cahier des charges<sup>1</sup> ? Après l'avoir lu et relu, j'en ai peur, moins peur, puis à nouveau, j'ai éprouvé bien des craintes. Une sorte de froid dans le dos. Bigre, s'enchaîner ! Comme bien des êtres, je suis fidèle dans la mesure où le lien qui me lie ne devient pas un carcan. Je n'oublie pas, de toute façon, que le Directeur général est d'esprit libéral, et vous-même. Me permettez-vous de vous dire que j'ai été très sensible non pas seulement à votre offre mais justement à cet état d'esprit, libéral donc, qui inspirait nos récentes conversations.

Cela est très important, vous le savez.

J'ai été stupéfait par la terrible nouvelle<sup>2</sup>. À le voir travailler, et sourire, à le voir monter et descendre la passerelle de la rampe, je me disais : « Eh ! quoi, le théâtre ne tue donc pas ? »

Il nous avait témoigné au cours des deux derniers mois de répétitions une extrême gentillesse. Je l'interrogeais souvent ; il souriait d'abord, oui il souriait, puis il répondait. Où était le patron acariâtre et dur dont si souvent on m'avait parlé ? Et quelle patience ! Il employait des formes, s'adressant à nous. Deux ou trois fois seulement, il usa d'un terme vif et vulgaire à l'égard d'un ahuri ; il semblait qu'il faisait timidement sa première mise en scène et que nous fussions, nous, sur le plateau, Mounet Sully, Sarah Bernhardt, Max et Mme Bartet.

Je me disais, craignant un peu la chose : « La colère va éclater ». Non, elle n'est jamais venue.

De tous ceux qu'il quitte, il en est deux que je souhaite dès aujourd'hui allier à notre tâche. C'est un de ses deux chefs machinistes-constructeurs, que je connais bien : 1/ Camille

---

<sup>1</sup> Le cahier des charges qu'il s'appropriait à signer devait être rectifié ultérieurement par Jeanne Laurent, mais elle fut soudainement mutée dans un autre service le 29 octobre 1952, avant d'avoir pu le modifier. Signé dans la hâte, avant le retour d'une droite libérale au gouvernement, l'écrasant cahier des charges fut à l'origine de nombreuses tracasseries administratives et politiques. Vilar s'engageait, par exemple, à devenir personnellement responsable de la gestion financière de l'institution, ne pas percevoir de traitement fixe, ne pas pouvoir constituer de réserve pour la saison suivante, assurer un minimum de deux cents représentations dont cent cinquante hors du Théâtre de Chaillot, entretenir une compagnie permanente et engager, chaque année, un lauréat du Conservatoire national.

<sup>2</sup> La mort de Jouvet, le 17 août 1951. Vilar écrit, en 1960, dans un texte intitulé « Les premiers pas » : « J'arrive à Paris l'année même où Gémier s'en va. Je suis nommé à la tête d'un théâtre national le mois même où Jouvet subitement meurt. Ces deux disparitions, pour moi, parce qu'elles surviennent à un moment essentiel de ma vie, m'ont toujours donné à réfléchir. » in Jean Vilar, *Le Théâtre, Service public*, Paris, Gallimard, NRF, 1986 [1975], p. 221.

Demangeat<sup>1</sup>. Une lettre part pour lui. Mais je n'ai pu évidemment lui expliquer notre affaire, confidentielle encore : pourriez-vous le toucher ? Il n'a pas le téléphone. Il faut, il faut qu'il vienne avec nous. 2/ Marthe Herlui, sa secrétaire. D'elle, je ne puis dire que deux choses : nous avons besoin d'elle et elle nous rendra des services essentiels.

Pouvez-vous, elle aussi, la toucher ? Je n'ai pas son adresse.

Avec [Marthe] Herlui / secrétariat, [Camille] Demangeat / constructeur, [Pierre] Saveron<sup>2</sup> / électricité, [Claude] Planson<sup>3</sup> / presse et propagande, la femme de [Léon] Gischia + Linou ma belle-sœur / atelier de confection de costumes, [Jean] Rouvet / administration, il me semble que l'Équipe sera bonne. Travailleuse du moins, et expérimentée.

Je vous envoie, ci-joint, d'ailleurs, un petit topo (provisoire, il va sans dire).

Ah ! il faudra que vous m'aidiez à me libérer de certains comédiens auxquels je suis lié par plusieurs années de travail et dont je ne sais encore me libérer. Certes, ils ont des droits sur moi, mais pas sur l'œuvre à venir. Ils n'ont pas confirmé, par épanouissement, le talent ou le savoir que j'avais cru pressentir en eux.

Nous verrons, à ma rentrée, comment vous pourrez m'apporter, si vous le voulez, évidemment, ce concours.

Peut-être trouverais-je, seul, le moyen.

1°/ Cercle de lecture et de conseillers me semble nécessaire : [Henri] Gouhier<sup>4</sup> (professeur à la Sorbonne), [Léon] Gischia, [Lucien] Arnaud (connaît bien notamment tout le théâtre italien, allemand, anglais (et français)), [Camille] Demangeat, [Pierre-Aimé] Touchard (à titre amical, au moins), Le Corbusier.

2°/ Metteurs en scène : compte faire appel, plus tard, à Giorgio Strehler, [Luchino] Visconti (italien) avec concours des Relations culturelles, [Raymond] Rouleau, Tyrone Guthrie.

Et tous les inconnus qui vont peu à peu grandir...

3°/ Comme, au verso, une des colonnes l'indique (Ateliers et Régie), je compte constituer un atelier de confection de costumes et de couture. Idem pour construction des accessoires, éléments scéniques...

Et tous les inconnus qui vont peu à peu grandir les rangs...

À vous,

---

<sup>1</sup> Camille Demangeat (1905-1985) avait collaboré avec Louis Jouvet au théâtre de l'Athénée avant la guerre. De 1941 à 1945, il le suivit en tournées comme chef-constructeur. En 1947, acceptant de rejoindre la troupe de Vilar, il élaborait les dispositifs scéniques d'Avignon et du TNP jusqu'en 1954. Après son départ, remplacé par Jacques Le Marquet, il créa la première agence spécialisée en scénographie d'équipement.

<sup>2</sup> Pierre Saveron (1908-1985), éclairagiste, rencontra Vilar en 1949 lorsqu'il fut engagé en urgence pour le Festival d'Avignon. Fasciné par sa maîtrise technique et sa capacité à suggérer les décors par des jeux de lumière, Vilar l'engagea comme chef électricien et responsable de la lumière au TNP. Parmi les premiers éclairagistes porteurs du nom en France, son statut d'artiste à part entière témoignait d'une évolution dans la conception des métiers de scène, entre art et artisanat. Voir Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 1220-1221.

<sup>3</sup> Claude Planson (1913-1999), attaché de presse pour le cinéma et mari de la comédienne Françoise Spira, rencontra Vilar lors du Festival d'Avignon de 1949. Son expérience médiatique lui permit d'aider Vilar à organiser les suivants. En 1951, il intégra l'équipe du TNP en tant que secrétaire général. Il démissionna un an plus tard, à la suite d'une maladie médiatique, et fut remplacé par Maurice Clavel. En 1954, Claude Planson et le comédien et chanteur Aman-Julien Maistre (nom de scène : A.-M. Julien) fondèrent le Festival d'Art Dramatique de Paris, subventionné par l'UNESCO et les ambassades concernées. Les représentations se déroulaient au Théâtre Sarah Bernhard, que dirigeait A.-M. Julien, avant de le rebaptiser Théâtre des Nations en 1957. Il s'agit aujourd'hui du Théâtre de la Ville.

<sup>4</sup> Henri Gouhier (1898-1994), philosophe et critique dramatique, était professeur à la Sorbonne.

Jean Vilar

83. *Jeanne Laurent à Jean Vilar*

Paris, ce 26 août 1951

Mon cher Vilar,

Demain je vous adresserai votre cahier des charges<sup>1</sup>. Mais je tiens en ce calme et pluvieux dimanche, à vous dire combien je suis sûre de votre succès... à travers mille embûches naturellement !

J'écirai à [Pierre] Aldebert une lettre dont je vous enverrai une copie. J'interviendrai également auprès de la direction de l'architecture pour essayer d'obtenir des locaux éclairés normalement. Je donnerai, d'autre part, des instructions à Chabaud pour qu'il se fasse montrer en présence de [Claude] Planson les fameuses pièces clandestines.

Je prendrai peut-être contact avec le syndicat des machinistes et des électriciens. Malheureusement, Pion, le secrétaire général, qui a une autorité incontestable, est actuellement absent. Son second est honnête, consciencieux mais sans rayonnement.

Surtout ne vous inquiétez pas. Profitez de ces deux semaines pour accumuler les réserves d'énergie dont vous aurez besoin au cours de cette saison qui sera une grande aventure.

Vous recevrez copie de toute la correspondance officielle relative au TNP. Quand vous n'aurez pas de nouvelles, c'est que tout ira. En cas d'urgence, vous verrez arriver le papier jaune des télégrammes officiels.

Demain je convoquerai Marthe Herlin et Camille Demangeat. Je leur dirai ce que pensait Louis Jovet de votre promotion, qu'il considérait comme une « bonne nouvelle pour le théâtre ». Je les laisserai ensuite réfléchir et j'espère qu'ils finiront par vous donner une réponse favorable.

Touchard m'a redit la joie que lui procure votre entrée dans le monde officiel et sa satisfaction à l'idée de n'être plus seul dans les réunions des directeurs des théâtres nationaux et les séances d'examens et de concours au Conservatoire.

Dites mon amical souvenir à Madame Vilar et à la petite fille aux yeux graves que j'ai vue en Avignon.

Bien cordialement,

Jeanne Laurent

84. *Jean Cocteau à Jean Vilar*

Saint-Jean Cap Ferrat

---

<sup>1</sup> Pour signature.

[Non datée]

Mon très cher Vilar,

Ce qu'annoncent les journaux est-il exact ? Je suis tellement habitué à leurs inexactitudes ! Et dans ce cas, je me demande ce que vous allez faire dans cette galerie, que dis-je, dans cette nef, où les voix et les visages se perdent. Je devine votre désir de grands spectacles, mais votre public aimé passé d'abord, et je crains que, dans ce Chaillot, sa présence ne souffre des perspectives et des acoustiques. Jouvet me disait (et je l'ai éprouvé moi-même) qu'on n'est entendu que dans certain coin, pour la conquête duquel les jeunes tragédiens se bousculent. Ayez la grande gentillesse (la vôtre) de m'écrire quelques détails. J'ai terminé mon dernier acte. Il fallait que les moindres phrases passassent et se précipitassent vers la fin. Je crois y être parvenu. Mais ce genre de pièces d'écoute s'évaporerait à Chaillot. Votre sagesse m'éclairerait par quelques lignes.

À vous et à Gérard, mon tendre souvenir,

Jean

Que n'avez-vous hérité de cette Athénée<sup>1</sup> et de son équipe. Je me suis permis de le dire dans mon article chez Aragon.

### 85. Jean Vilar à Gérard Philipe

Sète, 1<sup>er</sup> septembre 1951

Cher Gérard,

Un mot rapidement, afin de combler un peu ce silence entre nous<sup>2</sup>. En ce qui concerne le Théâtre national populaire, plus je vais et plus je pense que c'est une splendide aventure. Les « oubliettes », les « chausse-trapes », on les sent déjà un tout petit peu sous les pieds, mais quoi ! Cela fait partie précisément de l'aventure.

Je pense que vous<sup>3</sup> m'estimerez toujours, cela est très nécessaire, alors tout le reste je ne le crains guère, sauf la mort, bien sûr, sauf la mort<sup>4</sup>.

Je pense que vous faites un très beau film. Je vous le souhaite égoïstement. Pour nous tous.

Vous avez dû recevoir une lettre-circulaire de Claude [Planson]. Elle a été adressée à très peu de camarades dans les mêmes termes.

Vous, [Jean] Négroni, [Jean-Paul] Moulinot, [Charles] Denner, [Jean] Leuvrais, [René] Belloc, [André] Schlessler. [Lucienne] Lemarchand, [Jeanne] Moreau, [Monique] Chaumette,

---

<sup>1</sup> Le théâtre de Louis Jouvet. Il fut dirigé par Pierre Renoir pendant un an après la mort du comédien directeur.

<sup>2</sup> Gérard Philipe tournait dans *Fanfan la Tulipe* de Christian-Jaque.

<sup>3</sup> Parmi les premières lettres « officielles » de Vilar à la tête du TNP, le directeur met ici en œuvre, à travers le vouvoiement, le « style administratif » qu'il mentionne plus loin, tout en le détournant au profit d'une complicité de scène réactivée dans l'apostrophe de la signature. Philipe et Vilar se tutoient dans le reste de la correspondance.

<sup>4</sup> Vilar fut officiellement nommé la veille de l'enterrement de Louis Jouvet, décédé le 16 août : « Mon premier acte, en tant que directeur du Théâtre National Populaire [...] fut de suivre le cercueil de Louis Jouvet. » (« Les premiers pas », *Le Théâtre, service public*, op. cit., p. 221)

et Françoise [Spira], évidemment. Avec Jean Vilar, cela fait déjà douze comédiens. Douze garçons et filles qui devraient s'entendre. J'avancerai, de toute façon, avec une extrême lenteur quitte à être en retard, en ce qui concerne le choix des comédiens.

Je me laisserai aussi une marge, car j'ignore encore par quelle œuvre nous débiterons.

Vous recevrez, jusqu'à votre retour, des lettres style administratif. N'en soyez pas choqué. Il faut ce qu'il faut. Répondez-nous, bien sûr, quand on vous en prie.

N'oubliez pas que la direction du TNP est un « service public ». Cela est très beau, hein ? Mais enfin, il faut aussi qu'administrativement je sois irréprochable. L'administration est aussi une grande aventure.

[Jean] Rouvet<sup>1</sup> est à l'administration, [Claude] Planson à la propagande et information, [Pierre] Saveron à la lumière, [Maurice] Jarre<sup>2</sup> (à moins que Barrault le reprenne) à la musique, [Camille] Demangeat (chef machiniste de Jovet, le célèbre « Camille ») à la scène. Belle équipe dont chacun possède et de la tête et du cœur.

Je serai à Paris jeudi/vendredi au plus tard.

Je tâcherai de reculer au maximum la date de la première afin d'avoir le grand plaisir de votre présence sur le plateau.

À vous, chère Artemona,

Le Sbire<sup>3</sup>

## 86. Gérard Philippe à Jean Vilar

13 septembre 1951

Prêt à recommencer. Stop. Suis déjà avec vous. Stop. Affections. Gérard.

---

<sup>1</sup> Instituteur puis instructeur d'art dramatique au Ministère de la Jeunesse et des Sports, Jean Rouvet (1917-1992) rencontra Vilar à Avignon en 1948, à l'occasion des stages de théâtre qu'il organisait dans le cadre de l'éducation populaire. Trois ans plus tard, lors des Rencontres européennes de la jeunesse, à la Lorelei (Allemagne), Vilar proposa lui la charge d'administrateur général du TNP. Archiviste rigoureux, Rouvet conçut un dispositif administratif efficace qui inspireraient les centres dramatiques nationaux et les Maisons de la Culture. Il démissionna soudainement en 1959 et entra au Ministère des Affaires Culturelles en 1961, au sein de la Direction du Théâtre et de l'Action culturelle dirigée par Pierre Moinot. Il eut notamment pour tâche de contrôler les actions mises en place par les premières Maisons de la Culture. Rouvet quitta le Ministère en 1962 pour se consacrer à ses projets (la création d'un « centre de diffusion culturelle » puis d'un « collège d'échanges contemporains »), avant d'occuper la fonction de conseiller auprès de nombreuses institutions. Un différend concernant les archives du TNP opposa les deux hommes en 1968 (s 269 à 271).

<sup>2</sup> Maurice Jarre (1924-2009) découvrit la composition musicale de théâtre en 1946, aux côtés de Pierre Boulez, pour la Compagnie Renaud-Barrault. Il rencontra Vilar lors de la reprise d'*Edipe* de Gide, en avril 1951, au Théâtre Marigny. Fasciné par leur créativité musicale, le metteur en scène invita Maurice Jarre à écrire la musique du *Prince de Hombourg* de Kleist, pour le cinquième Festival d'Avignon. Première composition de celui-ci, elle signa le début d'une longue collaboration artistique : Maurice Jarre travailla douze ans au TNP comme directeur musical. Il partit vivre à Los Angeles lorsque Vilar démissionna, s'étant vu confier par David Lean la musique de *Lawrence d'Arabie*. Les trompettes de Maurice Jarre résonnent à Avignon depuis 1952, pour annoncer le début des représentations : il en avait composé le thème, inspiré des fanfares florentines, alors qu'il travaillait avec Gérard Philippe la mise en scène de *Lorenzaccio*.

<sup>3</sup> Gérard Philippe avait interprété travesti, le personnage de la courtisane Artemone dans *La Calandria* (1508), au festival d'Avignon. Dans cette farce grivoise du cardinal Dovizi da Bibbiena, adaptée par Lucien Arnaud et mise en scène par René Dupuy, Vilar jouait deuxième sbire aux côtés du premier, Charles Denner.

87. *Benno Besson à Jean Vilar*

Berlin, 2 octobre 1951

Cher Vilar,

Le contrat, signé par tous les intéressés habitant à Berlin est envoyé à [Jean-Marie] Serreau qui doit encore le faire signe à sa femme. Ci-joint, la copie d'un mot que Brecht m'envoyait, au sujet de la distribution de *Mère Courage* qui sans doute vous intéressera. Vous aurez très bientôt les notes et photos de la mise en scène de Brecht. Je continue à souhaiter très vivement que vous choisissiez finalement [Germaine] Montero pour le rôle de Mère Courage. Elle me paraît satisfaire le mieux aux nécessités du personnage. Elle en a certainement la force et saura prendre ces allures de petite commerçante coriace et obstinée.

À bientôt, j'espère, vous seriez gentil de nous faire signe dès que vous aurez arrêté vos dates et commencé les répétitions.

Sincèrement à vous,

Benno Besson<sup>1</sup>

En ce qui concerne la distribution de la Mère Courage : pour moi, je choisirais l'actrice qui pourra représenter le mieux, le plus simplement et de la façon la plus réaliste la petite commerçante. Mère Courage n'est en définitive qu'un tout petit rapace. Il ne faut pas donner l'impression au public qu'on cherche d'abord à lui prouver que la guerre ne vient pas à bout des individus de grande vitalité. Au contraire.

Le public ne doit éprouver de la pitié, de la sympathie pour la Mère Courage que dans les dernières scènes de la pièce et seulement parce qu'elle est incapable de rien apprendre.

Brecht

88. *Jean Cocteau à Jean Vilar*

15 octobre 1951

Mon très cher Vilar,

J'ai peur que ma pièce cadre mal avec vos projets et je vous réserve sans doute autre chose car ces projets me passionnent et mon rêve serait de cadrer avec eux. La perte de Gérard et la vôtre me représentent un vrai deuil – mais il serait ridicule de ne pas voir clair et de m'obstiner à votre propre maléfice. Il m'importe d'imaginer pour vos entreprises une œuvre qui nécessite plus de mise en scène et de faste.

---

<sup>1</sup> Benno Besson (1922-2006) : acteur et metteur en scène suisse, il co-dirigea le Berliner Ensemble avec Bertolt Brecht. Jean-Marie Serreau a découvert et proposé l'œuvre de Brecht à Vilar dans une traduction de Geneviève Serreau et Benno Besson. Le dramaturge exige la présence de Besson aux répétitions, chargé de surveiller la cohérence de la mise en scène de Vilar et son respect de la dramaturgie brechtienne. L'utilisation des objets a notamment cristallisé un désaccord profond entre les deux hommes, Vilar souhaitant s'en affranchir quand Besson insistait pour leur présence.

Voulez-vous être très agréable et m'écrire quel serait votre rêve en ce qui me concerne ? Vous m'avez parlé d'une sorte d'impromptu. Ne pourrait-on amplifier l'idée, de telle sorte qu'elle serve à Avignon et chez vous ?

Pensez à tout cela. J'attends votre signe. Et je vous embrasse,

Jean

### 89. Jean Vilar à Jean Cocteau

[Lettre non datée]

Cher Jean Cocteau,

Que devez-vous penser de mon silence ? Je ne suis pas seulement très pris. Je suis aussi très inquiet de la réponse à vous donner. J'ai tardé, j'ai tardé mais, vraiment, que faire ? Je vous sais peu enclin à voir votre œuvre représentée dans une de nos salles. Et il est vrai qu'elle serait à sa place, scéniquement<sup>1</sup>, plus et mieux à l'Athénée, par exemple, qu'ailleurs. Je pense cependant qu'elle pourrait être incluse dans le programme du Théâtre National Populaire. Elle aurait, de toute façon, la distribution que vous souhaitez en ce qui concerne vos deux rôles principaux et masculins, dans la mesure où Gérard [Philippe], bien sûr, désirerait jouer le rôle. En ce qui me concerne, c'est très net à présent : de toute l'année je ne puis faire autre chose que mettre en scène et jouer au TNP Et le diriger.

Ne croyez-vous pas que Novembre, malgré ses brouillards, éclaircira les choses ? Je le souhaite, car je pense que vous et Gérard serez alors régulièrement à Paris. Ne brusquons rien encore !

Votre Jean Vilar

### 90. Jean Vilar à René Char

[Lettre non datée<sup>2</sup>]

Cher René Char

Je viens de lire, dans le texte de l'édition, *Le Soleil des Eaux*. Je n'oubliais pas que c'était une très belle chose, mais, me semble-t-il, vous l'avez encore parfait. L'exposition, l'enchaînement du sujet et pour tout dire son déroulement est dramatique, agissant.

Le découpage n'est, d'autre part, pas loin de faire du *Soleil* une œuvre pour la scène (foin de la pièce en actes !).

---

<sup>1</sup> Vilar souligne.

<sup>2</sup> La date est estimée d'après celle de la publication du *Soleil des Eaux* (le 11 avril 1951), la mention de « Chaillot » et le papier sur lequel Vilar écrit (en-tête : « Théâtre national populaire et Palais de Chaillot »).

Seule reste la réalisation pratique ? fort délicate à créer et régler. J'entends : une réalisation soignée.

J'aimerais avoir votre avis. Est-ce que nous ne pourrions pas « trinquer » un verre à Chaillot ? – Je vais, d'autre part, lire *Claire* que Hirsch (Gallimard) vient de me faire parvenir.

Char, il faut que le théâtre devienne votre souci.

À vous,

Jean Vilar

### 91. *Henri-Georges Clouzot à Jean Vilar*

Nîmes, le 9 novembre 1951

Mon cher ami,

Je suis toujours à Nîmes où nous cloue le mauvais temps. Je ne pourrai donc pas assister au Festival de Suresnes<sup>1</sup>, et croyez-m'en sincèrement désolé.

Je ne vous dis pas bonne chance. Je suis sûr que vous saurez encore une fois la forcer, comme vous l'avez toujours fait<sup>2</sup>.

Bien amicalement,

H. G. Clouzot

### 92. *Pierre-Aimé Touchard à Jean Vilar*

Dimanche, 17 novembre 1951

Mon Cher Vilar,

Pardonnez-moi de n'avoir pu aller vous dire tout de suite ma joie de votre grand succès<sup>3</sup>. J'ai eu les échos de la journée d'hier, et j'ai vraiment admiré sans réserve la présentation de *Mère Courage*. [Germaine] Montéro, que je connaissais peu, a été pour moi une véritable révélation : elle unit à une puissance dramatique exceptionnelle une discrétion et une justesse de ton qu'on trouve rarement associées à ses dons. La pièce m'a paru excellente au départ, moins bonne (même avec des coupures) au début de la seconde partie. Vous le relevez par une mise en scène

---

<sup>1</sup> Le « petit festival de Suresnes ». Lorsque Vilar prit la direction du TNP, la salle de Chaillot était occupée par l'ONU. Il lança donc la première saison en banlieue et créa une formule « week-end », donnant droit à deux représentations, un concert, trois repas, une conférence et un bal. Furent programmés *Le Cid* de Corneille et *Mère Courage* de Brecht.

<sup>2</sup> Henri-Georges Clouzot (1907-1977) souligne. Le scénariste, réalisateur et producteur avait alors réalisé *L'Assassin habite au 21* (1942), *Le Corbeau* (1943), *Quai des Orfèvres* (1947) et *Manon* (1949). Pierre Fresnay, qui s'était rapproché de Vilar à Jeune France, avait tourné dans ses deux premiers films. Ce fut peut-être par son intermédiaire que Vilar et Clouzot se rencontrèrent.

<sup>3</sup> P-A. Touchard souligne (valable dans toute la lettre). Le succès qu'il mentionne est celui de Suresnes.

remarquable. J'ai pris aussi beaucoup de plaisir aux couleurs de [Edouard] Pignon<sup>1</sup>. C'est un vrai spectacle populaire, qui plaît aussi bien aux plus difficiles qu'aux gens du peuple.

Ne pensez pas que je vous écris tout ça pour me trouver critique dramatique : mais comment vous dire autrement ma grande certitude de votre succès présent et futur ? et la joie que j'y prends ?

Croyez, je vous prie, cher Vilar, à mes sentiments bien amicalement fidèles.

P-A. Touchard

### 93. Brassai à Jean Vilar

Paris, le 19 novembre 1951

Cher Ami,

Je n'ai pu participer, comme j'en avais envie et l'intention, au Festival de Suresnes, mais j'ai vu *Le Cid* et j'en étais émerveillé.

La sobriété et l'élégance de la mise en scène, le jeu des acteurs, la somptuosité des costumes... mais pourquoi continuer, on doit faire l'éloge sur tous les plans et d'autres l'ont fait.

Permettez-moi de vous féliciter de tout cœur pour le succès retentissant – et si mérité – de ce grand « Petit Festival ».

Je vous serre amicalement la main.

Vôtre,

Brassai

### 94. Louis Aragon à Jean Vilar

Le 20 novembre 1951

Cher Jean Vilar,

Je pouvais vivre avec une dette envers vous, mais pas avec deux. Ce que je vous devais d'abord c'était, depuis quelques mois, une réponse au mot que vous m'aviez envoyé touchant *Le Prince de Hombourg*<sup>2</sup>. Mais enfin, qui ne dit mot consent. Mon absence de réponse signifiait : « Bien sûr, je suis d'accord, prenez votre bien où vous le trouvez ». Cela ne valait même pas la peine de me le demander.

---

<sup>1</sup> Édouard Pignon (1905-1993), peintre français proche de Picasso, appartenait à la nouvelle École de Paris. Ami de Léon Gischia et Mario Prassinis, il rencontra Vilar lors de la Semaine d'Art d'Avignon (1947). Il créa les costumes de *Shéhérazade* de Supervielle pour Vilar en 1948 puis les décors et les costumes de *Mère Courage* en 1951.

<sup>2</sup> La lettre n'apparaît pas dans les archives.

Mais, depuis le dernier week-end, je vous dois davantage. Je suis sorti du *Cid* qui est le plus beau spectacle que j'aie jamais vu, dans un état d'enthousiasme qu'il faut bien que je vous dise. Et le lendemain, j'ai pris pour vous encore plus de sympathie après la représentation de *Mère Courage*.

J'aimerais tout simplement que vous me considériez un peu comme votre ami.

Aragon

## 95. Arthur Adamov à Jean Vilar

Le 13 décembre 1951

Cher Vilar,

Je voulais vous écrire depuis longtemps, ou plus exactement depuis que j'ai vu *Mère Courage*. (Je n'ai pas encore vu votre *Cid*).

Est-il besoin de vous dire que je trouve la pièce admirable, et votre entreprise actuelle pour toucher enfin un vrai public, exemplaire. Cette soirée a été pour moi une des meilleurs de ces dernières années<sup>1</sup>.

Néanmoins, je voudrais (je tiens) à vous faire part de certaines réserves dont j'ai du reste parlé à [Léon] Gischia aujourd'hui même. Il y a une chose qui m'a beaucoup gêné, c'est que le chariot ne progresse pas. Je crois, je suis sûr qu'il doit être neuf et pimpant au début pour n'être plus à la fin qu'une pauvre chose vide et détériorée. Le chariot n'est-il pas dans le sens littéral de la pièce ? [Jean] Négroni<sup>2</sup> à qui j'en ai parlé me dit que vous êtes d'accord, et qu'à Chaillot... Mais à défaut pour l'instant d'un second chariot, ne pourrait-on pas vider le premier ? Autre chose encore – je m'excuse, mais si je vous parle ainsi, c'est parce que j'ai réellement aimé la représentation. Il faudrait que le tambour résonne davantage. Je sais, peut-être la scène dans la pièce est-elle trop longue, mais un bruit fou, hystérique, ferait oublier la longueur.

Pour ce qui est de la traduction, je sais que vous pensez comme moi : elle a ralenti le rythme et faussé la pensée de Brecht qui emploie toujours à la fois un langage populaire et archaïque mais sans jamais tomber dans l'argot des familles : « Il y en a des vertes et des pas mûres ». Mais je sais aussi qu'il n'y a pas de remèdes, et qu'il fallait en passer par cette traduction.

Si vous y pensez, félicitez de ma part [Germaine] Montéro qui m'a étonné, à la fin surtout. J'ai appris avec stupeur (mais sans étonnement) les réactions de Messieurs Gabriel Marcel et Thierry Maulnier<sup>3</sup>. Je vous félicite de faire passer le théâtre avant le débat sur la parole d'honneur des officiers.

---

<sup>1</sup> Vilar souligne (valable dans toute la lettre).

<sup>2</sup> Jean Négroni (1920-2005), comédien, entama sa carrière aux côtés d'Albert Camus, intégrant le Théâtre de l'Équipe, fondé par l'écrivain en 1938. Il rencontra Vilar en 1944, intégra la Compagnie des Sept et suivit le jeune directeur à Avignon puis au TNP Il fonda puis dirigea la Maison des Arts et de la Culture de Créteil dont le bâtiment fut inauguré en 1977.

<sup>3</sup> Gabriel Marcel (1889-1973), philosophe, dramaturge, critique et musicien, était proche de Jacques Hébertot (directeur du théâtre du même nom) et de Thierry Maulnier (1909-1988). Ancrés à droite, farouchement anti-communistes, ils fustigèrent les débuts du TNP et le choix de programmer la pièce *Mère Courage* de Brecht. Ces critiques virulentes intervenaient dans un climat international de durcissement des positions en pleine Guerre Froide. Dans *L'Avant-scène* n° 294 (sept. 1963), Vilar écrivait : « Ce fut un échec à Suresnes, lorsque nous jouâmes cette pièce en septembre 1951 pour la première fois. "Œuvre communiste" criait-on. "Œuvre qui insulte l'armée, œuvre d'un Allemand de l'Est". Il y eut un rapport au Sénat sur nos

Est-il besoin de vous dire le plaisir que j'aurai le jour où je verrai *Danton* mourir à Chaillot ? Danton n'est-il pas un héros national populaire ?

Avez-vous déjà lu, malgré vos occupations absorbantes, *Le Sens de la marche* que Madame Tézénas vous a donné ? Je voudrais que vous la lisiez. Grâce à cette dernière pièce, Paulhan a proposé de publier les cinq pièces chez Gallimard, ayant l'appui de Lemarchand et de Camus. Je suis, pour ainsi dire, sûr que cela se fera.

Merci d'avoir fait signe pour moi à Mademoiselle Laurent. J'espère avoir une aide pour *La Parodie* que doit monter Roger Blin. Je suis en train de me battre durement pour pouvoir payer d'avance une location.

On joue *L'Invasion* en allemand, en Allemagne. (D'abord à Pforzheim, stadtheater<sup>1</sup>), le 10 janvier.

J'irai là-bas pour quelques jours. Quand allez-vous, de votre côté, en Allemagne ?

À bientôt, j'espère.

De tout cœur, vôtre.

Arthur Adamov

P.S. – J'ai voulu vous voir à la sortie de *Mère Courage* mais j'ai eu peur que la foule m'empêche d'arriver jusqu'à vous. Beaucoup d'amitiés à [Jean-Paul] Moulinot et à tous.

## 96. Raymond Queneau à Jean Vilar

26 décembre 1951

Mon cher Vilar,

Je suis très touché (et flatté) qu'au milieu de vos triomphes (bravo !) vous pensiez encore à ce projet<sup>2</sup>.

Je ne suis pas un homme de théâtre et je ne sais pas si c'est une bien bonne idée que de me demander quelque chose.

Tout de même, je vais lire Plaute. Et vous écrirai prochainement. Merci encore.

Mes meilleurs vœux pour 1952.

Bien cordialement,

Queneau

— — 1952 — —

---

représentations. Et quand en 1952-1953, on tenta de me "démissionner", avoir choisi une œuvre d'un communiste allemand était un des motifs. »

<sup>1</sup> Au théâtre municipal (*stadtheater*) de Pforzheim.

<sup>2</sup> La collaboration tant attendue par Vilar eut lieu en mars 1961, lorsqu'il assura avec Maurice Jarre et Roger Pillaudin la régie d'une adaptation du roman *Loin de Rueil* en comédie musicale.

97. *Marcel Marceau à Jean Vilar*

[Lettre non datée]

Bip remercie Jean Vilar et le TNP pour ses vœux et envoie tous ses vœux ardents avec les silences, le cœur et la main amie de Bip.

Marcel Marceau<sup>1</sup>

98. *Jean Vilar à Jacques Debû-Bridel*

M. Jacques Debû-Bridel  
*Conseil de la République*  
Paris

Monsieur le Sénateur<sup>2</sup>,

Rentrant d'une tournée en Allemagne de l'Ouest et en Alsace, je trouve, sur mon bureau, le numéro du 29 décembre 1951 du Journal Officiel, numéro consacré à la discussion, au Conseil de la République, du Budget des Beaux-Arts, et j'y relève le paragraphe suivant :

« M. Jacques Debû-Bridel, rapporteur.

... *La tentative du Théâtre National Populaire est à encourager, mais nous aimerions, pour de multiples raisons, qu'on ne limitât pas son activité à la banlieue parisienne. Dans cette*

---

<sup>1</sup> Acteur et mime français, Marcel Marceau (1923-2007) fut élève de Charles Dullin et disciple du mime Étienne Decroux. Il développa auprès de ses maîtres un sens de l'improvisation ainsi qu'une grammaire corporelle, entre lyrisme silencieux et réalisme poétique. Ayant rencontré Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud à l'Atelier, il rejoignit leur Compagnie en 1946 avant de fonder la sienne et de composer, en 1947, le personnage silencieux de *Bip*, un être sensible et poétique, inspiré de Deburau, Charlie Chaplin et du personnage de Pip issu des *Grandes Espérances* de Charles Dickens. En juin 1953, il participa au Petit festival de Suresnes avec le TNP.

<sup>2</sup> Lettre ouverte tirée à environ mille exemplaires et diffusée aux députés et sénateurs. Marion Denizot montre comment le sénateur Jacques Debû-Bridel, président de la commission Éducation et des Beaux-Arts du conseil général de la Seine, justifia sa demande d'un abattement sur la subvention du TNP en défendant la politique du Conseil, qui subventionnait les troupes pour diffuser leurs spectacles dans le département. Les week-ends à Suresnes concurrençaient, selon lui, de façon déloyale les troupes locales – le TNP ne soumettant pas son répertoire, au préalable, aux responsables communaux et acceptant de jouer gratuitement quand les autres troupes, qui touchaient moins de subventions, sollicitaient la participation financière des municipalités. Marion Denizot, *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture. 1946-1952*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2005, p. 113-115. Apparaît aussi, entre les lignes, une accusation de crypto-communisme : le sénateur condamne le choix de la pièce allemande *Mère Courage* de Bertolt Brecht. La discussion contre l'œuvre incriminée fut portée devant le Conseil de la République mais Vilar ne releva pas ce passage dans sa réponse, choisissant stratégiquement de se concentrer sur *Le Cid*, plus consensuel, car exaltant, selon ses termes, « le sens de l'honneur français ». Emmanuelle Loyer observe à ce propos que la pression fut telle que Jeanne Laurent publia par voie de presse un démenti, qui résonnait moins comme une mise au point que comme une victoire de l'adversaire : « Non, Jean Vilar n'est pas communiste » dans le journal *Paris-Presse* du 23 février 1952. Emmanuelle Loyer, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar. Une utopie d'après-guerre*, Paris, PUF, 1997, p. 200-201. Enfin, le mépris de classe sourd des propos du sénateur dans l'accumulation : « à côté du spectacle, il y a les chants, les danses, le veau froid (sourires). » Il s'agissait d'une allusion à un mot de Jacques Hébertot, ironisant sur la « révolution du veau froid » pour désigner les réformes d'accueil du public opérées par le TNP. L'indication des « sourires » partagés souligne la complicité de certains membres du Conseil avec Hébertot, héraut du théâtre privé, propriétaire d'un établissement portant son nom, virulent détracteur de Jeanne Laurent et farouchement opposé à la décentralisation théâtrale.

*banlieue, le Conseil Général de la Seine fait, depuis deux ans, un effort méritoire modeste en accordant 3 millions de subvention, qui permettent à de jeunes troupes, toutes sélectionnées du reste par vos services, de donner des représentations.*

*Les opinions politiques des artistes – je tiens à le préciser – ne nous regardent pas. Mais dans l'activité du théâtre populaire, à côté du spectacle, il y a les chants, les danses, le veau froid (sourires) ; il y a le public mondain de campagne ; il y a toute une atmosphère qui pourrait être utilisée à des fins politiques quand l'on sait qu'il y a entre les organisateurs pleins de talents – auxquels j'ai rendu un hommage mérité – et un certain parti politique des liens certains.*

*L'abattement de 10 000 francs qui a été opéré sur ce chapitre par votre commission des finances a comme simple signification, Monsieur le Secrétaire d'État, de vous dire : effort artistique national, vraiment national, élargi à toute la France ? Oui, mais pas limité à un petit coin de banlieue et surtout, que derrière cet effort national n'apparaisse aucune activité politique quelle qu'elle soit. (Applaudissements)... »*

Au moment où vous prononciez ces paroles, Monsieur le Sénateur, nous nous trouvions en Allemagne, à Nuremberg pour être précis. Notre régisseur-constructeur, Camille Demangeat (qui, vous le savez peut-être, fut, pendant quinze ans, le chef-machiniste de Louis Jouvet) établissait au « Lessing Theater » notre dispositif scénique. Il n'avait pas dormi depuis deux jours, devant démonter et transporter ce même dispositif scénique qui nous avait servi, la veille, à Augsburg ; notre régisseur-électricien installait ses batteries de projecteurs ; nos comédiens, après avoir roulé toute la journée en car, faisaient ce qu'en argot de métier nous appelons un « raccord », c'est-à-dire une répétition des entrées et des sorties sur le plateau. Un de nos camarades entra à l'hôpital pour y subir une grave opération, et devait être remplacé d'urgence.

Chacun travaillait de son mieux, conscient qu'il était de remplir une mission de propagande française dans un pays qui, le « résistant » Debû-Bridel s'en souviendra peut-être, ne nous a pas toujours porté dans son cœur, et dans une ville qui a entendu une autre musique que celle du Quatuor Parrenin (ce quatuor accompagnait notre tournée, non seulement pour exécuter la musique de scène du *Cid* mais, plus particulièrement, pour faire connaître dans toutes les villes où nous passions, les quatuors de Debussy, Roussel et Ravel).

Le soir, nous devions jouer *Le Cid*, pièce dont chacun sait qu'elle exalte, mieux qu'aucune autre, le sens de l'honneur français.

À ce moment précis, Monsieur le Sénateur, vous demandiez qu'un abattement de 10.000 francs soit opéré sur la subvention du Théâtre National Populaire, abattement qui dans votre esprit devait prendre le caractère d'un avertissement.

Pardonnez, Monsieur le Sénateur, ce long préambule. Et permettez-moi de répondre maintenant, point par point, à votre argumentation.

1° Je suis le seul responsable et unique Directeur du Théâtre National Populaire.

2° Je n'appartiens à aucun parti politique. J'affirme qu'il n'existe, sous aucune forme, de liens personnels ou collectifs, si ténus soient-ils, entre la Direction du Théâtre National Populaire et quelque parti que ce soit.

Toute affirmation contraire à cette évidence est particulièrement gratuite.

Et grave.

Le Théâtre National Populaire s'est, une fois pour toutes, ainsi que je l'ai indiqué dans notre programme, fixé pour tâche de donner au public populaire des œuvres théâtrales de valeur, interprétées par une Compagnie de haute tenue, dans une présentation de qualité. Ce but peut paraître étrange à ceux dont l'activité n'est pas d'ordre strictement artistique. Pour moi, ce but me suffit.

Je me refuse à y mêler des préoccupations politiques, par ailleurs estimables, mais qui ne sont ni de mon domaine, ni de mon expérience.

Je m'interroge, Monsieur le Sénateur, sur la nature des éléments qui sont à la base de l'affirmation, extrêmement grave, que vous avez émise à la tribune du Sénat où, pourtant, la courtoisie et la plus scrupuleuse exactitude dans l'exposé des faits, sont de règle.

3° Dans le contrat, - établi dès le 20 Septembre dernier -, que lie tout mon personnel artistique, administratif et technique au Théâtre National Populaire, sont inclus les articles suivants :

Art. A — M ... a l'honneur de faire partie de la « Compagnie du Théâtre National Populaire du ... au ... »

Art. B — M ... s'engage à mettre au service du « Théâtre National Populaire toutes ses qualités professionnelles. Il s'engage à travailler dans le meilleur esprit au sein de la Compagnie. Il s'engage à n'y exercer aucune propagande confessionnelle ou politique susceptible de porter atteinte à la bonne marche du travail, et à l'union générale. »

Art. C — M ... n'ignore pas que l'entreprise du Théâtre National Populaire est une œuvre nationale et française ; tout autant que le Directeur, un membre de ce Théâtre National assume une charge publique. Il doit avoir la passion de la chose bien faite, et admettre, ce faisant que les directives et les suggestions du metteur en scène ou du Directeur obéissent uniquement à ce souci désintéressé.

M ... sait encore que l'entreprise du Théâtre National Populaire est une œuvre collective, à l'intérieur de laquelle le comédien reçoit en sus de sa mission propre, celle redoutable de résumer et de présenter au public le travail de ceux qui, à d'autres postes, ont accepté d'assumer une tâche obscure, mais pourtant essentielle : administration et secrétariat général – dactylographie, courrier, comptabilité, service des marchés, propagande, régie de plateau, machinerie, accessoires, costumes, équipement électrique, sonorisation, service de location et de contrôle de la salle, etc...

Le personnel du Théâtre National Populaire constitue, autour du Directeur, une équipe unie. Chaque membre de cette équipe accomplit la tâche qui lui est impartie, sans récrimination et en conscience.

4° Il est inexact que nous ayons limité notre activité à « un petit coin de banlieue parisienne ». Si vos fonctions de Rapporteur du Budget des Beaux-Arts vous laissaient le loisir

de vous tenir au courant de l'activité théâtrale, vous ne pourriez ignorer qu'après « le petit coin » (sic) de Suresnes, nous sommes allés dans un autre « petit coin » (sic) qui s'appelle Clichy, puis dans la ville sinistrée qui a le nom de Caen, puis dans cinq grandes villes allemandes, puis à Strasbourg et à Colmar. Vous sauriez enfin que nous allons jouer *Le Cid* à Lyon les 14, 15, 16 et 17 janvier ; que nous allons rendre visite à toutes les villes universitaires belges, et au Luxembourg, entre le 21 et le 30 janvier. Enfin, vous connaissiez nos projets plus lointains : quinze jours à Gennevilliers, à partir du 3 février, un mois au Théâtre des Champs-Élysées à partir du 23 février, pour ne pas parler des représentations que nous donnons Théâtre du Palais de Chaillot, lorsque l'ONU nous en aura rendu la jouissance, et du prochain (le VI<sup>e</sup> !) Festival d'Avignon. Vous trouverez d'ailleurs ci-joint un rappel de nos activités.

5° Puisque, aussi bien, les pièces choisies par le Théâtre National Populaire semblent avoir fait l'objet d'une discussion entre Monsieur le Secrétaire d'État aux Beaux-Arts et vous-même, il me paraît indispensable, Monsieur le Sénateur, de vous rappeler à quelles conditions j'ai accepté la tâche, lourde croyez-le, de diriger le Théâtre National Populaire.

Je précise :

- a) Que ces fonctions me rendent financièrement responsable de la gestion du TNP ;
- b) Que la subvention qui m'est versée vise seulement à combler la différence qui existe entre le prix des places qui nous est imposé par décret de Monsieur le Secrétaire d'État aux Beaux-Arts (et qui, comme vous le savez, doit se situer entre 100 et 400 francs) et le prix qui devrait être pratiqué dans le cadre d'une exploitation commerciale normale. En somme, le Théâtre National Populaire bénéficie d'une subvention du genre de celle qui est attribuée aux producteurs de blé ou de lait, en compensation du prix social que leur impose l'autorité administrative ;
- c) Enfin, que le choix des pièces est laissé à mon seul jugement.

Un homme de théâtre, digne de ce nom, ne saurait, en effet, accepter de dépendre d'une censure politique quelconque.

Les pièces que j'ai choisies l'ont été en raison de leur seule qualité artistique. La tradition théâtrale française peut-être l'avez-vous oublié, Monsieur le Sénateur, est, depuis *Tartuffe*, une tradition de liberté. S'il m'était interdit de monter *Mère Courage* sous prétexte qu'on peut y avoir une satire de la guerre et de ses horreurs, il me serait interdit demain de monter *Le Prince de Hombourg* sous prétexte qu'on y fait l'éloge de la Raison d'État ; après-demain *La Mort de Danton* parce que certains y verraient l'apologie de la Révolution, d'autres celle de la Monarchie.

Je veux croire, Monsieur le Sénateur, que cette mise au point aboutira à dissiper ce qui n'est, peut-être, qu'un malentendu. J'en appelle de M. Debû-Bridel mal informé à M. Debû-Bridel mieux informé.

Je ne puis croire que le Rapporteur du Budget des Beaux-Arts se refuse plus longtemps à prendre en considération la vérité d'abord, et peut-être encore l'effort que mes camarades et moi faisons pour la permanence d'un art qui a servi, plus qu'aucun autre sans doute, le prestige de la France.

C'est dans cet espoir que je vous prie de croire, Monsieur le Sénateur, à l'assurance de ma parfaite considération.

Jean Vilar  
Élève de Charles Dullin<sup>1</sup>

99. *Arthur Adamov à Jean Vilar*

10 mars 1952

Cher Vilar,

Voici la lettre promise. J'en ai composé le brouillon avec [Léon] Gischia au Flore. Marthe Robert l'a traduite. Je pense que c'est la lettre qui convient. A très bientôt j'espère,

Amicalement,

Arthur Adamov

Ci-joints les textes français et allemand.

Le...

Cher Monsieur Brecht,

Nous sommes en train d'étudier actuellement le cas de *Mère Courage*. Nous sommes obligés de vous dire que *Mère Courage*, malgré un succès incontestable, n'a pas eu le retentissement qu'elle mérite, qu'elle peut et doit avoir ici.

Nous avons l'intention de remettre en question l'interprétation et la mise en scène. Mais tout cela ne serait pas suffisant si nous ne reprenions pas à la base le problème essentiel du texte français.

Nous savons que le mérite essentiel de votre langage dramatique est d'avoir su allier une sorte d'archaïsme avec un langage absolument quotidien mais qui ne rejoint jamais l'argot ni le populisme. D'autre part, nous savons quelle importance vous attachez au rythme de la phrase et nous pensons qu'il est essentiel d'en trouver un équivalent en français, essentiel pour un acquiescement unanime du public, et aussi, et surtout, pour arriver à la mise en scène qui s'impose. Nous serions heureux si vous pouviez nous dire votre position à ce point de vue, et nous répondre si vous nous permettez d'envisager une nouvelle traduction dont nous pourrions vous garantir la qualité et l'efficacité dramatique.

Naturellement, tous nos projets à venir, en ce qui concerne *Mère Courage*, dépendent de votre décision.

Inutile de vous dire combien ce projet nous tient à cœur et c'est précisément à cause de la grande admiration que nous avons pour votre œuvre que nous tenons à la restituer dans son intégralité et avec toutes les chances possibles.

---

<sup>1</sup> Signature originale : façon de revendiquer une généalogie artistique consensuelle, pour asseoir sa légitimité et affirmer sa liberté de création ? Convocation d'une figure tutélaire qui ne peut être accusée de communisme ? Stratégie de dépolitisation de son identité en ne signant pas « Directeur du Théâtre National Populaire » ?

Dans le cas où vous seriez d'accord, nous tiendrons beaucoup à étudier avec vous un certain nombre de questions qui se sont posées, et qui se posent encore.

Dans l'attente d'une réponse, croyez, cher Monsieur Brecht etc...

### 100. Henri Pichette à Jean Vilar

[Lettre non datée]

Cher Jean,

J'aime à te faire ressouvenir que je t'ai demandé d'assister gracieusement, en tant qu'un de tes auteurs<sup>1</sup>, aux représentations générales du TNP

C'est là un désir très vif et, souffre-moi, une revendication de poète français qui n'a jamais cherché à déshonorer ton théâtre, le Théâtre.

Tu sais quel cœur il faut garder contre les épreuves suprêmes, et dans quelle tristesse nous sommes plongés depuis qu'a cessé de battre celui qui nous était unique et dont nous porterons la mémoire avec cran<sup>2</sup>. L'heure a sonné de passer sur nos nerfs, et de nous aimer mieux. Nous ne travaillerons certainement plus ensemble, mais nous pouvons nous solidariser pour l'essentiel.

Que ma présence au TNP te soit un témoignage de fraternité !

Bien à toi, Jean.

Henri Pichette

### 101. Henri Pichette à Jean Vilar

Paris azuré, 13 mars 1952

Cher Jean Vilar,

Et voici, comme promis, le texte de Gladior, touchant la première partie<sup>3</sup>.

Il commence quand la Frêle Jeune Fille (pour ne pas dire la Bambine) a chanté « Je vivrai comme un beau navire »...

A mon avis – et à celui, je crois bien, de Gérard [Philippe] – la Bambine reste en scène, jouant avec une poupée de chiffon, jusqu'au passage suivant de Gladior : « Qu'elle s'en aille, la porte est grande ouverte... », ou un peu avant ; c'est à voir, à toi de sentir.

---

<sup>1</sup> L'écrivain, poète et dramaturge Henri Pichette (1924-2000) avait réuni, dans *Les Épiphanies*, Casarès et Philippe en 1947 sur la scène des Noctambules. En 1951, Philippe obtint de Vilar d'assurer la mise en scène de *Nucléa*, qui serait créée le 3 mai 1952 au Palais de Chaillot. Ce fut l'une des pièces les moins jouées du TNP avec seulement huit représentations. La pièce, poétique, exprimait la terreur que le danger nucléaire faisait alors planer en Occident. S'y affrontaient des personnages fortement typés incarnés par Gérard Philippe, Jeanne Moreau, Louis Arbessier, Françoise Spira et Monique Chaumette. Les décors de Calder se composaient de grands mobiles, échafaudages et tuyaux en tous sens. La stéréophonie, utilisée pour la première fois dans un théâtre, amplifiait les bruits d'avion, de moteurs, de mitrailles et de canons.

<sup>2</sup> Il semblerait que Pichette fasse référence à la mort de Louis Jouvet, le 16 août 1951.

<sup>3</sup> Gladior est un personnage de la pièce *Nucléa* de Pichette.

Est-il nécessaire de dire ce que ce passage pour moi représente ? Est-ce, au fait, que Gladiol ne serait pas l'Allégorie de la guerre, de l'inclémence, de la coquinerie, du cataclysme intérieur ? Oui.

Et, vois-tu, je l'imagine qui tousse, qui se racle la gorge, qui rit à gorge déchirée – entre les phrases. Car il n'a, souvent, d'autre pouvoir sur la transition que sa puissance organique (d'où sa contradiction avec ce qu'il est, dans la troisième partie).

Et maintenant, je te laisse au soleil, aux verts champs, aux ondes et aux volées. Que la vie, qui a en toi un de ses plus sûrs alliés, te tende à jamais LA MAIN POÉTIQUE.

Aussi : puisque tu es à Villequier, prononce, – oui, vraiment, prononce – dans ce lieu où sa peine a été très grande, quelque strophe de lui, que j'aurais aimée qu'il entendît de ta voix de ma part.

Henri Pichette

PS : le salut à ceux qui t'entourent comme l'horizon.

Écris, sois chic, à Calder<sup>1</sup>. J'ai appris qu'il n'attendait qu'un mot de toi en toute sympathie pour venir.

Calder, à Roxbury, Connecticut, USA.

Bonnes ailes, et vive le Théâtre des azurs !

Henri Pichette

PS : Je ne crois pas utile de te « souffler » en l'occurrence, il fait bon vent là-haut et LÀ-BAS.

## 102. Jean Vilar à Jean Cocteau

Paris, le 21 mars 1952  
Villa Santo-Sospir  
Saint-Jean Cap-Ferrat

Cher Jean Cocteau,

---

<sup>1</sup> Alexander « Sandy » Calder (1898-1976), sculpteur et peintre américain, intégra peu de temps après son arrivée en 1926 le cercle de l'avant-garde artistique parisienne. Calder et Pichette se rencontrèrent par l'intermédiaire de Giacometti. Léon Gischia, peintre des décors et costumes de Vilar et du TNP, participa également à la rencontre du metteur en scène et de l'artiste. En 1952, lorsque Vilar et Gérard Philipe créèrent *Nucléa* de Pichette, ils accordèrent la modernité de l'écriture de Calder à la modernité plastique de Calder et musicale de Maurice Jarre. Une amitié profonde s'établit entre Vilar et le sculpteur, dont témoignent leurs échanges. Calder offrit à Vilar son autobiographie : Alexander Calder, *Autobiographie* [1966], traduit de l'anglais par Jean Davidson, Paris, Maeght, 1972. Puis, en 1966, quelques mois après la rétrospective de l'artiste au Musée national d'art moderne, Vilar lui aurait adressé une lettre affectueuse : « T'ai-je écrit après le vernissage ? Je ne sais plus. Je crains d'avoir été happé par ceci et par cela que l'on appelle, parfois à juste titre, le travail. Bon, je l'écris, et ce n'est pas une flatterie : tu es de ce genre d'hommes que l'on est heureux d'avoir connu, avec qui l'on est fier d'avoir travaillé. Cette exposition au Musée d'Art moderne à Paris m'avait médusé (tu te feras traduire). J'en conserve un souvenir et une leçon. La poésie, le charme, l'étrangeté vous 'cueillaient' à chaque pas. » (Vilar à Calder, Paris, le dimanche 11 décembre 1966, Archives de la *Calder Foundation*). Cette information provient d'une source secondaire (auctions.artcurial.com), la lettre n'ayant pu être consultée en mains propres.

Qu'il est difficile de répondre à vos précises questions d'auteur !

Certes, oui, nous devons, vous et nous, aboutir. À quoi ? J'avais pensé à vous demander le livret d'une comédie musicale (burlesque ?) dont Jarre – ou tout autre compositeur de votre choix – pourrait écrire la musique. Cela vous tenterait-il ?

Mais, de toute manière, il faudrait parler.

Quand serez-vous parisien ?

Bien vôtre,

Jean Vilar

*103. Léon Gischia à Jean Vilar*

25 mars 1952

Tu restes sur le cul en quarante ans d'âge. Mais ça ne fait rien, on t'aime bien quand même.

*104. Henri Pichette à Jean Vilar*

Chaillot, 30 avril 1952

Cher J.

Tout à l'heure, tu y seras<sup>1</sup>. Je sais que tu es fatigué, que ton effort exigera encore un maximum.

Sache que je suis – et du fond du cœur, – avec toi, avec Léon [Gischia], avec chacun qui t'entourne, et avec Camille [Demangeat], et avec [Pierre] Saveron, – et avec la vie qui vous va comme la parole aux lèvres.

Je suis ému.

C'est nature.

Bon Soir.

H.P.

*105. Jean Paulhan à Jean Vilar*

4 mai 1952

Bien cher Ami,

Je vous ai trouvé admirable dans *Nucléa*. Il était impossible de soutenir avec plus de finesse et de force un rôle insoutenable.

N'avez-vous jamais songé à monter *Tripes d'or*<sup>2</sup> ? Vous en feriez un grand (et noble) succès.

---

<sup>1</sup> Avant-première de *Nucléa* au TNP Chaillot.

<sup>2</sup> *Tripes d'or*, de Fernand Crommelynck, a été créée le 29 avril 1925 par Louis Jouvet au Théâtre des Champs Élysées.

À vous, amicalement,

Jean Paulhan

*106. Pierre-Aimé Touchard à Jean Vilar*

Comédie Française,  
Administrateur Général

Le 13 mai 1952

Cher Vilar,

Je viens de lire l'article de Mauriac, injuste et méchant comme il sait les faire. Ayant une expérience personnelle du mal que ça peut faire, je sais combien un mot d'amitié peut reconforter : trouvez donc ici l'assurance de la mienne.

Je regrette d'autant plus ce rendez-vous manqué chez Jeanne Laurent, et espère vivement que nous nous verrons ces jours-ci. Évidemment, je suis assez mal placé pour vous donner des conseils, n'ayant pas su m'éviter ce que je voudrais vous voir éviter. Tout de même, je crois devoir vous dire ma conviction que, quand on occupe un poste comme le vôtre, la première règle est de se taire. Si notre œuvre ne parle pas pour nous, ce ne sont pas nos articles qui le feront. D'autre part, ces gens impulsifs et rageurs sont impressionnés par la force du silence. Je vous conseille donc, de toute mon amitié, de ne pas répondre. Vous serez toujours battu. Laissez vos amis se battre pour vous dans les domaines frontaliers, et gardez vos forces pour votre seul combat, à vous : le plateau.

Inutile de vous dire que lorsque j'ai lu votre papier, j'ai frémi, et prévu des coups durs. J'en ai aussitôt avisé Jeanne Laurent.

Il faut bien que vous sachiez qu'aujourd'hui, malgré vos succès ou à cause d'eux, vous êtes seulement toléré là où vous êtes, et notamment par ceux de qui finalement dépend votre sort. Ne dites pas que vous vous en fichez, que vous préférez abandonner le Théâtre populaire si ça doit mutiler votre liberté d'expression. Vous avez accepté cette tâche parce que vous y croyez, non pas dans l'abstrait, mais dans le réel, au milieu des obstacles réels de tout combat. Les fuir, ou les nier, serait une démission. Je vous dis ça, parce que j'ai moi-même besoin de me le répéter pour me maintenir à mon poste. Ne croyez pas que je ne comprenne pas, ou que je sous-estime, vos tentations éventuelles de tout envoyer promener.

Il faut bien nous convaincre que notre seul moyen d'expression – celui que nous avons choisi – notre seule arme, c'est le plateau. Hors de lui, tout ce que nous pouvons faire ou dire nous disperse et nous affaiblit.

Vous avez la chance de faire vos premières armes en pleine bagarre, c'est-à-dire en pleine clarté. Vous voilà lâché à la fois par l'extrême gauche et la droite bien-pensante. C'est merveilleux : vous savez à quoi vous en tenir. Une victoire, contrairement à ce qu'on peut penser au début, n'est jamais une sécurité. On ne vous en sait aucun gré. La victoire est à gagner entièrement à chaque combat. Un sociétaire de la Comédie Française se plaignait l'autre jour de l'atmosphère dans laquelle nous vivons, et qui nous donne le sentiment que nous risquons notre vie à chaque générale. C'est en effet assez dur, mais c'est la vraie, la seule règle du jeu.

Vous avez une tâche magnifique, et même ceux qui vous débinent croient que vous pouvez la remplir (c'est votre grand avantage sur moi, qui suis quasiment le seul à me croire à ma place). Vous avez apporté une belle espérance. Je suis sûr que vous pouvez réaliser le théâtre populaire que nous attendons. Allez-y donc calmement, silencieusement, et avec une parfaite confiance en vous. Et n'apportez pas des pierres à ceux qui voudraient que le jeu se joue ailleurs qu'à sa seule place, sur votre plateau de Chaillot.

Mais peut-être cette lettre n'a-t-elle aucun sens. Peut-être ces attaques vous donnent-elles au contraire un regain de combattivité, et de belle violence. Ne la regardez alors que pour ce qu'elle est réellement : la poignée de main fraternelle d'un compagnon de lutte.

Bien affectueusement à vous,

P-A. Touchard

*107. Jean Paulhan à Jean Vilar*

14 mai 1952

Cher Ami,

Je suppose bien que vous ne vous laissez pas intimider. En tout cas, tenez bon, malgré F.M.<sup>1</sup> et le *Figaro*. Ce sont des sots. Et Pichette, c'est (malgré tout) autre chose que Bourdet.

Avec amitié,

Jean Paulhan

Je voudrais revoir *Le Cid*, puis-je sans indiscretion vous demander deux places pour le 30 mai ?

À vous, J.P.

*108. Jean Vilar à Jean Paulhan*

[Lettre non datée]

Cher Jean Paulhan,

Votre mot d'hier me rappelle celui que vous m'écriviez après *Orange*, il y a près de neuf ans. Une fois de plus, je vous remercie de tout mon cœur.

Non, le papier de Mauriac ne m'a pas intimidé. Il faudrait d'abord qu'il fût autre chose qu'un auteur dramatique maladroit et sans style.

---

<sup>1</sup> Vilar est féroce critiqué par François Mauriac dans l'article « Un homme grisé », *Le Figaro*, 13/05/1952 : « Jean Vilar est un fort bon metteur en scène comme il en existait avant lui et qui certes, mérite autant le succès qu'il a eu. Mais ce succès, qu'il le supporte mal ! Et le voilà qui, dans un hebdomadaire, s'est donné le ridicule de comparer Claudel à Pichette... J'avoue que je trouve bien éprouvant pour les nerfs d'un honnête homme le genre "cabot sur trépied" qui convient mal à un artiste de votre classe, Jean Vilar ». De plus, du 17 au 21 novembre, une série d'articles de Jean Carlier paraît dans *Combat*, intitulé « Malaise au TNP ». Le 20 novembre 1952, Vilar répond à ses adversaires dans la conférence intitulée « Le Théâtre et la Soupe » (*Le théâtre, Service public, op. cit.*, p.148-172).

Je l'en aurais remercié, mais la plaisanterie lui eût paru mensongère. Et, à être grisé (qu'il dit), c'est bien après son article que je risque de l'être. Être mêlé aux histoires du rapport Fechteler<sup>1</sup> n'est pas si désagréable pour un garçon qui, mon dieu, a ses petites ambitions. Mais l'animal sur lequel le F.M. a tiré ne valait pas tant de poudre. Je continue ma tâche comme avant et comme toujours. Espérons les auteurs, comme on dit à Sète.

Toujours vôtre, vous le savez,

Jean Vilar

### 109. Jean Vilar à Gérard Philipe

17 mai 1952

Cher Gérard,

Voilà qu'il devient plus aisé de s'écrire... Je voulais te parler de mes appréhensions concernant Avignon cette année. Tu sais que je tiens (peut-être plus encore qu'au TNP) à ce berceau.

Et ce n'est pas la consécration officielle du TNP qui me fera oublier les bonnes pratiques théâtrales de là-bas. Certes, il n'est pas question, à 48h de distance, de remplacer Lorenzo par une autre création. Enfin, il me serait pénible d'abandonner cinq années de recherches (et de créations) là-bas par une sixième année de reprise<sup>2</sup>. Et puis nous gagnons, nous, à tous points de vue, à créer nos tâches là-bas, d'abord.

*Lorenzaccio*, donc. Mais je vais entrer en clinique. Quand ? Le plus tôt après le dernier *Avare*. On me dit : douze jours de clinique et de repos absolu. Mais comment serai-je dans les deux semaines suivantes (du 12 donc au 27 environ) ? (le 28 : Soubise<sup>3</sup> jusqu'au 6 juillet).

Les médecins ne comprennent guère à nos efforts, à nos à-coups.

J'étais moins inquiet avant que tu ne me parles de ce nouveau tournage. Je pensais lancer l'affaire en distribution (*grosso modo*), en italiennes<sup>4</sup>, en costumes, en organisation d'ensemble (régies, construction, etc.) et te demander de mettre en scène tant que je serais ou en clinique ou impotent. Je te rappelle qu'Avignon est répété en principe, matin et après-midi. J'aurais repris avec toi aussitôt mon état physique normalisé. En tout cas, sur le plateau d'Avignon, en plein. Et alors, en valable santé de jambes et de ventre, au moins.

Il faut que nous parlions de tout cela. A tous points de vue. Peut-être à tout à l'heure.

---

<sup>1</sup> *Le Monde* avait publié, le 10 mai 1952, sur une page entière, les extraits d'un rapport qui aurait fuité et qui tendait à prouver que les États-Unis ne croyaient pas à l'efficacité d'une armée européenne : « La politique américaine en Méditerranée, un rapport de l'amiral Fechteler au National Security Council. » Un vif débat porta notamment sur l'authenticité du document.

<sup>2</sup> *Lorenzaccio* fut créé le 15 juillet 1952 dans la Cour d'Honneur. Fidèle au geste fondateur du festival, qui consistait à en faire un lieu de création plutôt qu'une étape de tournée en province, Vilar, malade, confia à Philipe la responsabilité de la direction et de l'interprétation. Pendant près d'un mois, entre les raccords du *Cid* et les représentations en alternance, Philipe en assura la régie.

<sup>3</sup> Du 28 juin au 6 juillet 1952, le TNP interprétait en alternance *Le Cid* et *Le Prince de Hombourg* dans la cour de l'hôtel de Rohan-Soubise (Paris).

<sup>4</sup> Une répétition à l'italienne consiste à lire ou proférer le texte sans recherche de tons, d'expressions ni de gestes : il s'agit de la découverte collective de celui-ci ou d'une étape dans le travail de mémorisation (texte et enchaînement de dialogues) sans intention.

110. Jean Vilar à Paris-Presse

Paris-Presse, 8 juin 1952

Voici la lettre que nous a adressée M. Jean Vilar :

Monsieur le Directeur,

Il n'est pas dans mes habitudes de m'élever contre les critiques qui peuvent être formulées à l'endroit de certains de mes spectacles.

Les critiques et compliments font, me semble-t-il, partie du jeu. Il serait aussi puéril d'être affecté par celles-là que d'être grisé par ceux-ci.

Ceci posé, il m'est impossible de laisser passer, sans protester, l'article non signé paru à la rubrique *Première colonne* dans votre numéro d'hier en raison des contre-vérités évidentes qu'il contient. Contre-vérités qui risquent de donner à vos lecteurs une fausse image du Théâtre national populaire que j'ai l'honneur de diriger.

1° Il est faux que les recettes du TNP au Palais de Chaillot « oscillent autour de 80 000 francs ». La recette moyenne de nos représentations dans cette salle est très exactement de 391 805 francs.

Je me permets de rappeler à cette occasion que les prix de places pratiqués par le Théâtre national populaire oscillent entre 150 et 400 francs (prix fixés par M. le secrétaire d'État aux Beaux-Arts), ce qui vous permettra d'évaluer le nombre de spectateurs présents à chacune de nos représentations.

2° Il est faux que le contrat qui me lie à l'État soit annuel. C'est pour une durée de trois ans que j'ai été nommé directeur du Théâtre national populaire à compter du 1<sup>er</sup> septembre 1951.

3° Votre collaborateur anonyme parle du « fiasco » du TNP qu'il annonce « sensationnel et hors de proportion avec l'importante subvention qui lui est allouée ».

Vous me permettez donc de mettre sous les yeux de vos lecteurs quelques chiffres.

En six mois, le Théâtre national populaire a :

a) monté cinq pièces : une tragédie classique, *Le Cid* ; une comédie classique, *L'Avare* ; un drame romantique, *Le Prince de Hombourg* ; une pièce réaliste moderne, *Mère Courage* ; une pièce poétique moderne, *Nucléa*.

b) joué dans 21 lieux scéniques différents, dont : trois localités de la banlieue parisienne (Suresnes, Clichy, Gennevilliers) ; onze villes d'Allemagne et de Belgique ; quatre villes de province (Caen, Strasbourg, Colmar, Lyon) ; sous le chapiteau d'un cirque (Porte Maillot) ; au Théâtre des Champs-Élysées ; au Théâtre national du Palais de Chaillot.

c) donné 82 représentations du *Cid*, 25 représentations du *Prince de Hombourg*, 22 représentations de *Mère Courage*, 12 représentations de *L'Avare*, 5 représentations de *Nucléa* ; organisé 12 concerts, 16 dialogues « Comédiens-Public » ; présenté les œuvres complètes de Robert Flaherty au cours de quatre séances cinématographiques.

d) réuni au total près de 180 000 spectateurs de toute origine.

Enfin, il intéressera sans doute vos lecteurs de savoir :

Que le Théâtre national populaire a été sollicité pour représenter la France au cours du prochain festival de Venise (*Le Cid* sera joué ; la pièce *Nucléa*, demandée, ne pourrait être emportée pour des raisons techniques) ;

Que quarante-trois villes de France (parmi lesquelles Lyon, Marseille, Lille, Strasbourg...) ont demandé nos spectacles ;

Que des organismes culturels suisses, allemands et italiens appellent le TNP en septembre pour une tournée qui le mènerait de Genève à Berlin et de Munich à Venise ;

Que le Théâtre national populaire est sollicité pour représenter la France en Amérique du Sud (Brésil, Argentine, Chili) en 1953 ;

Qu'enfin, le VI<sup>e</sup> festival d'art dramatique d'Avignon se déroulera du 15 au 23 juillet prochain.

Je vous prie, Monsieur le Directeur, *etc.*

Jean Vilar

Directeur du Théâtre national populaire

### 111. Arthur Adamov à Jean Vilar

21 juin 1952

Cher Vilar,

Je serais allé vous voir à la clinique si précisément à cette époque je n'avais pas eu *La Parodie*. Lucienne Lemarchand, Jean Négroni et, je crois, votre femme sont venus.

J'ai appris que tout s'est bien passé pour vous médicalement, et aussi par rapport aux ennemis du TNP. Qu'est-ce que c'est que ce concert d'ignominies ? À vrai dire, on ne sait trop bien ce que c'est : envie et médiocrité native.

[Claude] Planson m'a téléphoné pour que j'entre en rapport avec Piscator<sup>1</sup>. J'ai vu celui-ci et me suis bien entendu avec lui, il voudrait même que je collabore à son adaptation de *Guerre et Paix*. Il me dit en faire une seconde version plus âpre, moins sentimentale. Je lui ai bien dit ma défiance vis-à-vis des adaptations de romans à mettre en scène, il m'enverra des textes, je lui dirai, et vous dirai, à ce moment-là ce que j'en pense ; bien que ces textes ne soient pas définitifs, puisqu'il veut que nous y travaillions ensemble en Italie, a-t-il précisé. Quant à l'organisation éventuelle d'un tel voyage, il faudra que nous en parlions ensemble, avec Planson aussi.

Planson m'a dit que vous pensiez ouvrir la saison prochaine avec *Danton*. Ce serait magnifique et utile ; je ne parle pas seulement dans mon intérêt personnel. Je termine en ce moment une pièce quasi historique (mais oui !), *Tous contre tous*. C'est, je crois, de toutes mes

---

<sup>1</sup> Erwin Piscator (1893-1966), metteur en scène communiste allemand, théoricien du théâtre documentaire, avait tenté de créer avec l'architecte Walter Gropius un « théâtre total », dont scène et salle seraient modulables pour rendre immersive la représentation. Faute de financements, le projet n'aboutit pas, mais il témoignait d'une vision politique du théâtre qui devait documenter l'histoire et informer pour émanciper les spectateurs. Lors d'une tournée du TNP en Suisse et en Allemagne, en septembre 1952, Vilar rencontra Piscator : ils échangèrent à propos de cette collaboration qui ne vit cependant pas le jour. Adamov traduisit son ouvrage *Le Théâtre politique* en 1962 pour les éditions de L'Arche.

pièces la plus large, la plus vivante. Je vous l'enverrai à Sète, au début d'août, autrement dit au seul moment où vous avez quelque loisir.

Je vous écris de Vienne où je suis parti quelques jours pour me reposer – je n'en pouvais plus. Dès mon retour, au milieu de la semaine prochaine, je vous fais signe. Je sais que vous avez beaucoup à faire mais il faudra cueillir quelques minutes pour qu'on se voie.

De tout cœur vôtre,

Arthur Adamov

Remarquez que cette lettre est écrite d'un seul trait, sans un renvoi, sans une flèche. Comme vous voyez, je fais des progrès.

### 112. Jules Supervielle à Jean Vilar

4 juillet 1952

Cher Jean Vilar,

Que je suis heureux de vous savoir tout à fait rétabli et en mesure de poursuivre votre magnifique destin ! Longtemps malade moi-même, je n'ai pas assisté à plusieurs de vos triomphes mais j'ai vu *Le Cid*, *Le Prince de Hombourg* et *Nucléa*, toujours émerveillé par votre effort et celui de votre compagnie. Quel que soit votre répertoire pour l'Amérique du Sud l'an prochain, je suis sûr qu'on vous réservera un accueil digne de vous et de vos comédiens. J'ai beaucoup travaillé depuis quelque temps à ... *Robinson*, qui est devenu *Ce Robinson*. Je crois ma pièce enfin au point, et je prends la liberté de la déposer chez vous, en même temps que ce mot pour le cas où vous voudriez en prendre connaissance dans son état actuel. Il me semble qu'il y a là une « aventure » qui n'est pas indigne du théâtre tel que vous le connaissez. Puissiez-vous la lire avec sympathie, en oubliant autant que possible vos impressions de la pièce dans son premier état. Je crois me souvenir que vous l'aviez lue alors. Ses défauts m'en sont apparus éloignés et elle a gardé pour moi toute sa fraîcheur initiale. J'ai en effet mauvaise mémoire et je puis reprendre un texte au bout d'un certain temps comme s'il était d'un autre. Ces dernières semaines, j'ai fait mon ultime révision du texte et je n'y vois même plus la nécessité d'y ajouter une musique de scène. Ce serait « en remettre », comme on dit, la pièce me paraissant assez musicale par elle-même. Mais je suis toujours prêt à vous écouter, bien sûr, et à vous croire.

Croyez, cher ami, à ma plus cordiale admiration.

Jules Supervielle

Quelle merveille, entre autres, que cette mise en scène du *Prince de Hombourg*. Je n'ai malheureusement pas vu *Mère Courage* dont on me dit tant de bien.

PS : Peut-être, malgré tout, préféreriez-vous *Shéhérazade*. Pour moi, il m'est bien difficile de choisir mes enfants, mais je crois que *Robinson* me ressemble davantage.

113. *Arthur Adamov à Jean Vilar*

Hambourg, le 16 août 1952

Cher Vilar,

J'ai vu Piscator à Stuttgart, et nous avons arrêté un plan de travail. J'en parlerai avec vous dès la rentrée. Je crois malgré tout que le spectacle vaudra la peine. Bien entendu, action simultanée, à l'épouvantable compartimentement [*sic*] que l'on pouvait craindre.

Hambourg est superbe, à la fois opulente et misérable. On parle beaucoup de votre prochaine venue à Berlin.

Très amicalement vôtre,

Arthur Adamov

114. *Jacques Jaujard à Jean Vilar*

Paris, le 10 septembre 1952

Monsieur le Directeur,

Alors que j'examinais les programmes artistiques arrêtés par les théâtres nationaux pour l'année 1952-1953, j'ai constaté qu'il me manquait, en ce qui concerne le Théâtre National Populaire, certain nombre d'éléments sur votre activité au cours de la saison qui commence.

Je vous serais très obligé de bien vouloir me les faire parvenir le plus tôt possible. Il s'agit d'une part de me préciser le nom du lauréat des concours du conservatoire engagé au Théâtre National Populaire, d'autre part de m'indiquer la nature et les dates des représentations lyriques entrant dans l'activité normale du Théâtre National Populaire. Si, en effet, des circonstances particulières firent que les représentations lyriques ne purent avoir lieu en 1951, celles-ci doivent figurer cette année au programme de votre théâtre, et j'ajoute qu'il serait très souhaitable que votre programme en comportât avant 31 décembre 1952.

En outre, je serais heureux d'être renseigné sur les dispositions que vous comptez prendre pour donner au cours de l'année 1952-1953 dans la périphérie parisienne les représentations correspondant à vos obligations.

Enfin, j'appelle votre attention sur la nécessité de sauvegarder dans vos programmes une juste prédominance des auteurs français (classiques et contemporains) sur les auteurs étrangers, et de ne point orienter trop exclusivement sur les auteurs de langue allemande votre répertoire étranger, ce qui arriverait si votre prochaine création étrangère au titre du Théâtre National Populaire était celle de *La Mort de Danton* de Georg Büchner.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de ma meilleure considération.

Jacques Jaujard

115. *Jeanne Laurent à Jean Vilar*

Paris, le 18 septembre 1952

Mon cher Vilar,

Bravo pour votre succès au festival de Berlin ! Je joins ce petit mot à la lettre officielle que j'ai dû vous adresser. Il me paraît, en effet, indispensable d'attirer votre attention sur certaines dispositions de votre cahier des charges.

1°/ L'activité lyrique : le versement à bref délai des subventions, qui correspond à l'équipement, d'une part, et à l'occupation de la salle en 1951, d'autre part, supprimera toute excuse<sup>1</sup>.

Il est urgent d'annoncer des représentations qui seront données avant la fin de l'année budgétaire, soit le 31 décembre. Vous ne pouvez penser à une création. Trois solutions sont possibles : l'appel à la Réunion des théâtres lyriques nationaux, la diffusion d'un spectacle de festival, l'appel à un animateur parisien qui pourrait donner des représentations honorables.

2°/ L'engagement d'un lauréat du Conservatoire : l'article 32 dispose que cet engagement doit être fait « à l'issue des concours ».

3°/ Activité des banlieues et dans la périphérie de Paris : L'article 27 prévoit qu'une fraction importante de votre activité doit être consacrée à ces lieux déshérités. Si vous ne pouvez rien faire au cours du 1<sup>er</sup> trimestre, il sera bon d'annoncer un effort important pour les deuxièmes et troisièmes trimestres.

4°/ Répertoire : L'esprit, sinon la lettre, prévoit évidemment que le répertoire français sera le premier servi. Étant donné votre mission, un éclectisme s'impose en ce qui concerne la littérature étrangère.

Collaboration avec les peintres : ici ce n'est plus le cahier des charges qui me préoccupe mais les déclarations de Léon Gischia imprimées dans votre programme. Pour éviter des critiques qui vous opposeraient à vous-mêmes, il serait peut-être bon de faire appel à un ou deux nouveaux peintres cette saison, d'accords avec Gischia naturellement.

Je m'attends à recevoir une demande de [Jacques] Debû-Bridel<sup>2</sup> en vue de l'établissement de son rapport. J'aimerais que tout fût en ordre quand sa lettre arrivera.

Je serais tranquillisée si vous pouviez, dans quelques jours, faire une apparition de quarante-huit heures à Paris.

Plus j'y réfléchis, et plus il me semble que vous n'attendriez pas le 15 octobre.

Je me reproche de n'avoir pas insisté avant votre départ pour faire un tour d'horizon avec vous.

Je joins à cette ennuyeuse lettre un rapport de Dullin, qui vous intéressera, j'en suis sûre.

Dites, je vous prie, mon affectueux souvenir à toute la troupe et croyez à ma fidèle amitié.

Jeanne Laurent<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Vilar devait programmer, en plus des créations théâtrales, des représentations lyriques au TNP

<sup>2</sup> Jacques Debû-Bridel : sénateur, président de la commission Éducation et des Beaux-Arts du conseil général de la Seine.

<sup>3</sup> Marion Denizot cite et analyse cette lettre dans *Jeanne Laurent. Une fondatrice du service public pour la culture, op. cit.*, p.177-179, montrant la façon dont elle renseigne sur le mode de relation instaurée entre l'artiste et la fonctionnaire, peu de temps avant sa mise à l'écart. L'amitié n'exclut pas le rapport de vérité mais, au contraire, elle le fonde : malgré les multiples mises en garde, le ton reste amical et ne verse jamais dans la flatterie. Jeanne Laurent montre également une attention extrême

116. Jean Vilar à Albert Camus

Paris  
Le 30 octobre 1952

Cher Camus,

La question que je vais vous poser n'a que bien peu de chances, je le sais, de recevoir une réponse positive. N'importe.

*Caligula* est-il libre ?

Il me suffirait d'un petit coup de fil à Kléber 74-27.

Je vous prie d'accepter mes très bonnes salutations,

Jean Vilar

117. Albert Camus à Jean Vilar

Paris, le 3 novembre 1952

Mon cher Vilar,

Comme vous le pressentiez, *Caligula* n'est pas libre. Jacques Hébertot, qui l'a créé et repris il y a deux ans, en possède actuellement les droits<sup>1</sup>. C'est donc à lui qu'il faudrait vous adresser, quoi que je doute, expérience faite, que vous en obteniez une réponse positive<sup>2</sup>.

Je vous remercie en tout cas de votre proposition et vous prie de me croire bien cordialement à vous,

Albert Camus

— — 1953 — —

---

à l'application de chaque article du cahier des charges et souligne tout risque de dérive, faisant peser sur lui une contrainte importante. Parce qu'elle estime Vilar digne de confiance, elle l'oblige à se dépasser.

<sup>1</sup> Dans une lettre de janvier 1945 à sa femme Andrée, Jean Vilar indique : « Camus a besoin d'argent, voilà pourquoi ayant reçu une proposition de faire jouer *Caligula* dans un théâtre, il veut me retirer sa pièce que j'ai, dit-il, depuis un an sans avoir pu encore la jouer. Or, ce théâtre (et ce directeur de théâtre) n'est autre qu'Hébertot. [...] D'autre part, Camus pense que Jovet s'intéresserait à sa pièce. Gallimard (celui qui m'a déjà fait fuir *Le Malentendu*) lui dit d'attendre le retour imminent de Jovet. Enfin Camus pense à Barrault. » Jean Vilar n'obtiendra effectivement pas les droits pour jouer la pièce. Jacques Hébertot possède le théâtre qui porte toujours son nom, rue des Batignolles. Homme influent, évoluant dans le milieu mondain parisien, proche du ministre André Cornu, il est aussi l'opposant le plus féroce à la politique de décentralisation théâtrale menée par Jeanne Laurent. Il jouera un rôle indirect mais important dans la marginalisation de la sous-directrice des Spectacles et de la Musique et moquera les réformes de Jean Vilar au TNP parlant d'une « révolution du veau froid. »

<sup>2</sup> Cette remarque était d'autant plus vraie que Jacques Hébertot, homme de théâtre influent, s'était violemment attaqué à Jeanne Laurent et se montrait farouchement opposé à la décentralisation. Alors que la fonctionnaire s'était opposée à l'octroi d'une subvention pour une tournée en province qu'il voulait faire entrer dans le cadre de la décentralisation, le directeur de théâtre, soutenu par André Cornu, le secrétaire d'État chargé des Beaux-Arts, et une partie de la presse, s'était engagé dans un bras de fer pour empêcher les votes de subventions aux Centres Dramatiques Nationaux. Se présentant comme le pourfendeur du communisme au théâtre, il avait attaqué Vilar et la programmation de *Mère Courage*.

118. *Gérard Philipe à Jean Vilar*

2 janvier 1953

Cher Jean,

Je suppose que tu es en pleine neige aussi... Te parlerai-je de la douceur du repos ? Non, mais de quelques remarques que tu faisais ces derniers jours. Du haut des cimes et dans le froid du silence, elles apparaissent capitales et je voudrais te les rappeler : « Je vis sur mes vieilles lectures », as-tu dit, et « Il est impossible de continuer à soutenir des pièces à nous deux. »

Il est temps de te ressaisir Jean. Joue moins. Fais-toi doubler en dehors de Chaillot, ne joue pas à Avignon non plus. Ne fais qu'une grande création par an comme acteur.

Et demande à d'autres acteurs que tu aimes de venir jouer chez toi.

Du coup, tu auras le temps de lire et tu sauras quoi proposer bien à l'avance.

Fais, je t'en supplie, 1) une liste d'acteurs à contacter, 2) une liste de pièces qui te plaisent puis 3) une de décorateurs et musiciens nouveaux.

Vraiment, à distance et au repos, il semble bien que la machine TNP t'entraîne. La chaudière brûle avant que tu aies choisi ton charbon. Tu n'as pas de réserve, tu l'as senti tout haut devant nous l'autre jour et j'en ai eu beaucoup de peine. Devance la machine et va faire là-bas ta provision et... hop sur le marchepied.

Pardonne l'image...

Ne peux-tu allonger le temps de tes vacances jusqu'à la fin septembre ?

Je te joins le brouillon de la lettre que j'écris à Maria [Casarès] selon ta suggestion<sup>1</sup>. Appelle-la en revenant, j'espère qu'elle marchera.

Salut Jean. Amitiés à tous,

À toi,

Gérard

119. *Gérard Philipe à Jean Vilar*

Janvier 1953  
Hôtel Seehof, Arosa

Jean, mon vieux Jean. Je crois que tu n'aurais pas pu me toucher mieux que tu ne l'as fait<sup>2</sup>. Je suis absolument honteux d'avoir laissé se glisser entre nous des relations que j'abomine par ailleurs.

Je voudrais cependant que tu me croies : je n'ai pas pu finir cette lettre commencée dans l'exaspération sans que vienne s'y mêler le ton de la plaisanterie... un début de coup de nerf

---

<sup>1</sup> Vilar dirigeait le TNP depuis trois ans. Maria Casarès avait décliné une première invitation à intégrer la troupe pour jouer *Le Cid*, ou toute autre pièce. Ce fut en 1954 qu'elle signa un contrat et incarna Lady Macbeth, davantage convaincue par le talent de Vilar que l'aventure populaire du théâtre.

<sup>2</sup> Nous n'avons pas trouvé trace de l'échange en question dans les archives.

s'est transformé très vite en blague de collègue – mais j'ai trente ans et j'oublie qu'une pirouette de ma part ressemble maintenant plutôt au coup de patte de l'ours qu'à la gracieuse révolution de l'ourson.

J'aimerais que tu me pardonnes, au nom de la réelle admiration que j'ai pour toi. Sans doute aurais-je dû te dire plus tôt combien ta solidité me semble efficace et indispensable. D'autre part, Jean, tu sais combien je suis susceptible quant à Lorenzo. Tu le sais puisque tu as pensé à faire la jonction autour de ces mots que je trouve parfaitement salutaires. Et de penser que cette distribution – demandée depuis si longtemps – ne serait complétée que par une audition tardive m'a hérissé. Et, de là à être malhonnête...

Enfin le chagrin ne demande pas d'explications – c'est de savoir que, dans ton bureau, je t'ai accablé, qui m'a profondément retourné.

Amitiés, Jean.

Gérard

### 120. Jean Anouilh à Jean Vilar

Les Écovets, Chesières sur l'Ollon

Suisse

6 février 1953

Cher Vilar,

Je n'ai aucune pièce à vous proposer, rassurez-vous. (Je crois que vous auriez pu aimer et monter la Jeanne<sup>1</sup> que j'ai donnée à Barsacq<sup>2</sup> en reste d'un vieux traité secret de compagnonnage, qui date du temps où nous hantions la cour de l'Atelier avec votre pièce espagnole<sup>3</sup>.)

Je n'ai pas tout vu de vous, j'en suis resté au *Prince de Hombourg*, que j'ai traîné dix ans chez tous les directeurs en les suppliant en vain de le monter. C'est une de vos plus grandes, de vos plus solides soirées de théâtre, j'en ai oublié le hall de gare où vous travaillez.

J'en suis resté avec vous à une lettre de mauvaise humeur cocasse qui répondait à Clavel, à laquelle vous n'avez rien dû comprendre, et c'est pour cela que je vous écris. Je veux vous dire que, dans cette malveillance générale qui vous entoure momentanément, après avoir été promu Pape, par ce même Paris femelle et capricieux, moi, je vous tiens pour un de nos plus grands hommes de théâtre depuis les trente ou quarante ans qu'on essaie de refaire le théâtre. Vous êtes un des seuls à m'avoir redonné des joies de Pitoëff. Je n'ai jamais oublié et je n'oublierai jamais votre *Dom Juan* (à la lumière du jour et alertes<sup>4</sup>). N'oubliez jamais que votre génie part

---

<sup>1</sup> *L'Alouette* d'Anouilh, créée par André Barsacq en octobre 1953, présentait Jeanne d'Arc, interprétée par Suzanne Flon, face à ses juges.

<sup>2</sup> André Barsacq (1909-1973), metteur en scène et réalisateur, avait succédé à Dullin au théâtre de l'Atelier en 1940.

<sup>3</sup> Anouilh évoque peut-être l'adaptation d'*Aimer sans savoir qui* de Lope de Vega, réalisée par Vilar en 1941, dans le cadre de sa collaboration à Jeune France. Jean Bazaine projetait d'en composer les décors et André Jolivet la musique. La pièce ne fut cependant pas jouée.

<sup>4</sup> Montée en 1944 au Théâtre La Bruyère, les représentations se déroulaient de jour, éclairées par une verrière au-dessus de la salle, et se trouvaient parfois interrompues par les alertes et les évacuations.

de l'intérieur. J'ai la nostalgie des scènes trop petites, des deux spots et des quatre bouts de bois avec lesquels on fait du vrai théâtre. On a beau arriver à la nudité, rien ne remplace la pauvreté.

Enfin, sachez que je suis avec vous s'il faut le dire ou le montrer d'une façon quelconque.

Ceci dit, j'aime le rideau et la rampe à en mourir de plaisir, dès que je vois un bout d'étoffe rouge et un éclairage par en-dessous. Je place avant tout le jeu, qui est la plus noble conquête de l'homme. Je crois que lorsqu'on abandonne le jeu pour la messe on fait la bête, croyant faire l'ange. Je suis persuadé quoi qu'en dise la Sorbonne que la tragédie grecque était « jouée à me faire peur » malgré la présence des Dieux, auxquels ils ne croyaient pas plus que nous. Les choses par l'intérieur et le jeu toujours présent. N'oubliez jamais le second terme de la formule.

On dirait un testament, pourtant je risque tout au plus de me casser la jambe ici. Peut-être d'ailleurs suis-je un homme fini, comme on dit, et pourtant je me sais encore un merveilleux ouvrier. Il faudrait qu'un cataclysme supprime les monstrueuses charges qui me condamnent au succès et que nous nous retrouvions tous exilés, dans une roulotte. On se ré-amuserait bien.

En tout cas tenez bon, comme un zèbre, et croyez à mon affection.

Jean Anouilh

### 121. Paul Léautaud à Jean Vilar

Lundi 16 mars 1953

Monsieur Jean Vilar,

J'ai reçu votre envoi – drôle d'idée que vous avez eue là –, évidemment, il convient que je vous en remercie<sup>1</sup>. J'ajouterai, me concernant, qu'à l'âge que j'ai, abîmé comme je le suis, je suis d'avis qu'il est préférable de ne pas prendre d'images de soi-même.

Je vais maintenant prendre une grande liberté en vous accablant de félicitations sans borne sur le plaisir, moral et physique, que vous m'avez donné dans votre interprétation du Cardinal dans *Lorenzaccio*<sup>2</sup>. Il y a là une « composition » de gestes, d'attitudes, d'expressions du visage... Vous devez bien le savoir vous-même. Je me rappelle en écrivant ces mêmes impressions pour votre représentation de l'*Œdipe* de Gide.

Je suis fils d'un comédien et d'une comédienne. Mon père est devenu en 1875 premier souffleur à la Comédie Française. Dès l'âge de trois ans, au moins trois soirs par semaine, je l'accompagnais dans son « trou ». J'ai vu de bien beaux spectacles, de bien belles mises en scène, par exemple du *Bourgeois Gentilhomme* et du *Malade Imaginaire*, qu'on joue aujourd'hui dans des décors modernes et les cérémonies populaires.

C'est peut-être parce que je suis un vieux monsieur, mais j'estime qu'on doit jouer le théâtre de Molière dans les costumes et les décors de son époque, la musique de Lully est si jolie, et y ajoute un tel agrément. Je la sais par cœur. J'ai écrit, à cette époque, les innovations apportées à du Beaumarchais, du Musset, du Molière, par Dullin, Baty, et les deux autres<sup>3</sup>. Je ne vais pas vous ennuyer avec tout cela.

---

<sup>1</sup> Référence non élucidée.

<sup>2</sup> *Lorenzaccio* de Musset était entré au répertoire du TNP en 1952. Vilar, souffrant, ne s'était pas distribué dans la pièce. Il interpréta le rôle du Cardinal Cibo dans la reprise, en février 1953 à Chaillot.

<sup>3</sup> Louis Jouvet et Georges Pitoëff, les deux autres membres du « Cartel des Quatre ».

J'ai vu dans les journaux que vous allez donner la *Mort de Danton* de Büchner. Je fais des vœux pour que vous me continuiez votre bienveillance. L'horreur que j'ai pour l'atomisation que fut ce qu'on appelle « la Révolution Française » me fera voir avec plaisir ressuscités sur la scène quelques-uns de ses bandits – nous en avons composés pas mal dans notre « Résistance » et à notre « Libération ».

Acceptez toute ma considération,

Paul Léautaud<sup>1</sup>

### 122. Paul Claudel à Jean Vilar

16 mars 1953

Cher Jean Vilar,

J'ai assisté hier à la représentation de *Tobie et Sara* au Deutsches Schauspielhaus qui a été un succès triomphal<sup>2</sup>.

Je crois qu'en France, il en serait de même si l'on réussissait à triompher des difficultés de mise en scène dont la représentation d'hier m'a prouvé qu'elles sont surmontables<sup>3</sup>.

La principale est la scène du Paradis du Second Acte. Je crois avoir trouvé une très belle solution.

Le théâtre de Hambourg est tout à fait conforme à votre esthétique. Pas de rampe, pas de rideau, pas de trompe l'œil, liberté complète ainsi donnée au poète dans le rôle d'Uzarias.

Je serais heureux de vous voir à ce sujet à mon retour à Paris qui aura lieu le 20.

Bien amicalement,

P. Claudel

### 123. Jean Vilar à Gérard Philipe

Lundi de Pâques 1953

Mon cher Gérard,

Tu ne seras jamais aussi heureux que je l'ai été hier, dimanche de Pâques. Le théâtre désert, le matin, j'entre dans mon bureau. Un magnifique œuf de Pâques (50 cm de haut) dressé sur ma table, aux armes (si j'ose dire) du TNP. Voulant le partager avec tous, je décide de l'ouvrir le lendemain. À minuit, [Micheline] Rozan venue assister à *La Mort de Danton* répétition me dit :

---

<sup>1</sup> L'écrivain Paul Léautaud (1872-1956), né de parents comédiens, fut secrétaire au *Mercure de France*. Il y assura une chronique théâtrale, ainsi qu'à la *NRF* et aux *Nouvelles littéraires*. Il tint un journal, de 1893 à sa mort, qu'il publia en plusieurs volumes, divisés en deux parties : le *Journal littéraire* et le *Journal particulier*.

<sup>2</sup> Vilar avait mis en scène *Tobie et Sara* dans le Verger Urbain V lors de la Semaine d'Art d'Avignon de 1947. Le Deutsches Schauspielhaus se situe à Hambourg. Le 15 mars 1953, s'y donna la première de *Tobie et Sara* en allemand, dans une mise en scène de Heinrich Koch.

<sup>3</sup> La pièce emprunte au théâtre, à la moralité, au conte, au récit, à l'exégèse et à l'homélie. Elle use par ailleurs de divers registres : le burlesque des acrobates mimes, le pathétique et le lyrisme du Vieux Tobie ou de l'ange, l'onirisme et le merveilleux.

« Mais vous ne l'avez pas ouvert ? – Non – Je crois que ce qui est à l'intérieur vous fera plus de plaisir encore. »

J'ouvre donc et, pliés dans une affiche TNP, je trouve les contrats signés pour l'an prochain de : Deschamps, Wilson, Sorano, Darras, Besson, Saveron, Rouvet, Le Marquet, Moulinot, Monique [Chaumette], Mollien, Dasque, Riquier (excellent dans *Meurtre [dans la Cathédrale]* et [*La Mort de Danton*]), Ivernel ; une lettre d'engagement de Jarre : « Vous pouvez toujours compter sur moi ! L'équipe tient bon ! »

Je continue : contrats signés de Arnaud, Hatet, Minazzoli, Schlessler, Coussonneau, de Kerday, Magnat, Blancheteau, Marionnet – notre Perdican comptable.

À ces contrats étaient jointes des lettres émouvantes d'attachement simple et direct d'Augereau, Fouquet, Manchion, Rozan, Venuat, Fresnac, Patry (« au TNP depuis un an, j'espère rester longtemps encore sous votre direction et vous aider de mes faibles moyens dans l'œuvre que vous avez entreprise. La saison prochaine me verra fidèle au poste en tels endroits qu'il me (sic) plaira de m'envoyer. Votre tout dévoué Patry »), [Camille] Demangeat (« Il n'y a pas de contrat Camille Demangeat dans le tas. Pas de contrat écrit. Il y en a un autre : celui de l'amitié et de l'admiration sans réserve pour le travail déjà fait. La direction du TNP peut être sûre que je serai avec elle pour la saison à venir et j'espère encore longtemps après. Très sincèrement dévoué, Demangeat. »)

J'ai encore beaucoup de choses à faire dans la vie et courir l'aventure de la scène, comme toujours, certes. Mais ces faits, ces témoignages-là, sont le plaisir dru, fort, de la vie.

À vingt ans, j'étais pauvre et le théâtre me rejetait.

À trente ans, j'étais malade et le théâtre se moquait de moi et ne m'acceptait toujours pas.

À trente et un an, j'ai rencontré Andrée<sup>1</sup> et puis... les enfants.

À quarante ans, j'ai trouvé une équipe d'hommes et d'ouvriers. Ma vie est belle.

Cette affection, que je sens autour de moi depuis dix-huit mois, tu as cru souvent que je n'y prenais pas garde. Et Léon [Gischia], qui me connaît, et Andrée, le croient aussi. C'est une belle erreur. Je sais trop que l'affection, le temps et les chances que j'ai offerts à certains m'ont été payés en retour par des sottises criminelles. J'ai dû ne plus voir que l'ensemble, l'idée de ce théâtre que nous aimons, et l'idée est une chose abstraite. Il faut céder parfois au cœur mais loin des hommes que l'on dirige, et qui vous croiraient faible. J'allais penser à vous loin de vous.

Je t'aime bien, Gérard. Et je sais que tu m'aimes bien. La tâche continue et elle continuera après nous tous.

Ton Vilar

Ah ! j'allais oublier. Maria [Casarès] (à qui je proposais Émilie<sup>2</sup>) m'a dit : « De toutes les femmes de Corneille, c'est Chimène que j'aimerais jouer. » Il me semble qu'il le faudrait. Elle voudrait avec justesse beaucoup répéter.

## 124. Gérard Philipe à Jean Vilar

---

<sup>1</sup> Andrée Schlegel, devenue Andrée Vilar. Elle était poétesse, peintre, sculptrice et céramiste.

<sup>2</sup> Émilie, personnage de *Cinna*.

[Lettre non datée]  
Hôtel Mocambo, Veracruz<sup>1</sup>

Mon cher Jean,

Ta lettre m'a fait un grand plaisir. Je pensais à ton idée de donner Chimène à Maria [Casarès]. Elle est excellente, je crois. Mais je n'aurai pas le temps, avant les premiers jours de novembre, de répéter avec elle. Et il me semble en effet que nous en aurons besoin. J'ai lu avec joie dans les coupures de presse que tu donnais une mise en scène à [Georges] Wilson<sup>2</sup> et une à [Jean-Pierre] Darras<sup>3</sup>. C'est merveilleux, surtout s'ils réussissent. Le programme jusqu'en juillet paraît écrasant. Tu dois avoir un très gros travail, mais vie tu donnes au TNP. On a l'impression de loin d'un grouillement continu, d'une vitalité imbattable.

Je pense souvent ici à la tournée possible en Amérique. Elle ne nous donnerait sans doute pas les satisfactions que celles de France nous font escompter, car l'élément vif de l'Amérique ne parle pas français, sauf les étudiants. Mais, au point de vue prestige, ce serait extraordinaire. Jovet a laissé ici une grande trace. Je crois que la chose n'est pas aisée à organiser mais qu'elle vaut le coup.

Je viens d'écrire à Rouvet pour lui renvoyer les coupures de presse qu'il m'avait fait parvenir et je lui parlai des Instituts Français qu'on pourrait peut-être contacter.

Pour la tournée d'Allemagne, je tâcherai d'être plus tôt à Hambourg mais je ne pense pas avant le 15 au matin.

Tu sais que je n'ai pas pu résister : on m'a proposé un film à Londres en juillet que je crois très bon avec René Clément et, en compressant les deux autres, j'arrive à trouver les dates nécessaires, seulement je perds mes vacances d'octobre ! Je serai à Paris en studio fin octobre pour pouvoir, le soir, remplacer Lorenzo et répéter *Hambourg* et *Le Cid*. Dans le cas où tu reprendrais les pièces d'Avignon, il n'y aurait pas de problème, puisque les anciennes pièces se joueraient plus tard.

J'ai été très heureux du succès de *Danton* et j'ai hâte de le voir.

À bientôt Jean, Anne et moi t'embrassons. Mille choses à la petite famille et à Andrée.

Ton Gérard

125. Jean Vilar à Maria Casarès

[Lettre non datée]

Chère Maria,

Je vous remercie de ce que vous m'avez laissé entrevoir, tout à l'heure, au téléphone.

---

<sup>1</sup> Gérard Philipe se trouvait au Mexique pour le tournage des *Orgueilleux* d'Yves Allégret.

<sup>2</sup> *Le Garde-malade* d'Henri Monnier, présentée pour la première fois par le TNP le 2 juin 1953 au Théâtre de la Cité-Jardin, à Suresnes.

<sup>3</sup> *Le Médecin malgré lui* de Molière, même jour, même lieu.

Je vais vous demander plus. Vous savez ce que j'ai fait ici, dans ce Théâtre Populaire, et National ; ce que j'ai fait, aidé par une équipe remarquable, je veux, envers et contre tous, le maintenir et le sauvegarder.

Vous pouvez m'aider ; en me permettant d'annoncer qu'au cours de la saison 1953-1954, vous interprèterez, chez nous, ce magnifique personnage de Chimène<sup>1</sup>.

Téléphonez-moi vite que cela est possible. Je vous sais gré, à l'avance, plus que je ne saurais l'écrire ici.

Votre fidèle,

Jean Vilar

### *126. Arthur Adamov à Jean Vilar*

Dimanche 19 avril 1953

Cher Vilar,

J'ai essayé de vous téléphoner à plusieurs reprises, il n'y avait personne. Je viendrai vous voir demain lundi après le spectacle. Nous parlerons des modifications nécessaires pour les trois passages où j'ai jugé bon de faire des coupures. Mais tout aussi important que ces coupures est le ton des acteurs (les gens du peuple).

Il est absolument impossible de jouer devant un public populaire en laissant à toute la foule sans exception le caractère que vous lui avez donné, ou plutôt, j'en suis sûr, que les acteurs ont adopté, sans doute insensiblement<sup>2</sup>.

Je m'excuse de vous parler ainsi mais c'est dans notre intérêt à tous, y compris Büchner. Des amis, des critiques, appartenant à des clans très divers (communistes, gens de gauche, « sans parti ») m'ont tous confirmé que si la foule reste ce qu'elle était l'autre soir, la pièce sera classée comme réactionnaire. (Or ce n'est pas sur la droite que nous pouvons nous appuyer étant donnée sa germanophobie idiote : exemple Robert Kemp<sup>3</sup>). Vous savez comme moi, mieux que moi, l'attitude de la CGT<sup>4</sup>. Si nous voulons modifier cette attitude et gagner la bataille, il nous faut des arguments. En l'occurrence, les critiques de la gauche sont justifiées. [...]

Arthur Adamov

---

<sup>1</sup> Maria Casarès (1922-1996) avait intégré deux ans auparavant la Comédie-Française, qu'elle quitta en mars 1954, signant un contrat avec le TNP. Elle ne fit pas partie de la saison 1953-1954 mais de la suivante et incarna une Lady Macbeth mémorable à Avignon, aux côtés d'un Vilar affaibli par la douleur d'un ulcère et oublieux de son texte.

<sup>2</sup> Adamov souligne.

<sup>3</sup> Robert Kemp (1879-1959) : journaliste et critique dramatique conservateur, il critique le choix de la pièce dans *Le Monde*, faisant vibrer la corde nationaliste.

<sup>4</sup> Cette lettre démontre le rôle de soutien logistique qu'a le PCF par rapport à la cause du théâtre populaire en même temps qu'elle en avoue les contreparties nécessaires. Malgré la mise en garde d'Adamov, Vilar ne change rien et se met les communistes à dos. Pendant toute cette période, le PCF est partagé entre la défense d'un réalisme social et un certain nationalisme culturel. Les deux positions sont difficilement conciliables sur le plan esthétique. Vilar opère ainsi dans cet espace incertain, entre la consécration de la culture classique et la volonté d'intervenir dans l'espace public par des références à l'actualité, telle la mort de Staline. Voir Emmanuelle Loyer, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, op. cit.*, p. 197-200.

127. Jean Vilar à Gérard Philipe

Paris, le 4 mai 53

Cher Gérard,

Comment est le Mexique ? Comment va le film ? Comment tout est-il ?

Jean Rouvet trouvera, je pense, le temps de te parler de nous, de Chaillot, de *La Mort de Danton* qui va bien, de « Saint Denis » qui va moins bien<sup>1</sup>, d'Avignon qui s'annonce...

Il me reste les projets. Notre saison d'hiver particulièrement. CI-MU-RA<sup>2</sup> me fait préciser qu'aucune création, basée sur toi n'interviendra pendant novembre et décembre. Certes, nous en avons convenu ainsi. Mais j'aurais pourtant bien aimé commencer à mettre en répétition, avec toi, une grande chose, tout doucement, et nous serions arrivés tout tranquillement prêts au printemps.

Mais, laissons. Seulement CI-MU-RA me dit ton désir de ne jouer que trois fois par semaine. Trois fois sur sept représentations : cela me paraît bien peu, Gérard. Pense à *Lorenzaccio*, à *Hombourg* aussi, au *Cid* peut-être. Il y aura des matinées étudiantes<sup>3</sup> (presque toutes) avec *Lorenzaccio*, il ne resterait donc que deux soirées. Je tremble un peu.

Nous arrivons – au prix de quelles peines – à une détente. Il faudra encore affermir notre position, vaincre ici et là. J'imagine mal la victoire sans toi.

Que cela ne t'empêche pas de prendre convenablement le soleil... et la caméra. Mais tout de même, tranquillise-moi vite.

Ton Jean Vilar

PS: Eттoutescspieçessilourdesdefraisquinesontpasamorties!

D'autre part, les missions de banlieue nous font casser les reins à des œuvres qui, ici, à Chaillot, portaient admirablement (exemple : après la huitième de *Danton*, on file à Saint-Denis) (2<sup>e</sup> exemple : on lance *Lorenzaccio* et, à la vingt-deuxième, arrêt pendant huit mois) (3<sup>e</sup> exemple : après ces huit mois, on ne jouerait que deux fois par semaine *Lorenzo* ?).

Ceci est terrible et nous brime sur tous les plans : revenus, rentabilité et prestige. Les créations d'Avignon, quel que soit leur sort, n'empêcheront pas que jouer seulement trois fois par semaine *Lorenzo* est un crime. Sur tous les plans qu'on étudie l'affaire. Et juste au moment où je t'apporterai, je crois, une troupe masculine bien plus solide.

Qu'il est difficile de gouverner.

---

<sup>1</sup> *La Mort de Danton* et *L'Avare* furent repris en alternance au théâtre de Saint-Denis du 24 au 30 avril puis du 6 au 10 mai.

<sup>2</sup> L'agence CI-MU-RA s'occupait de représenter Gérard Philipe, s'assurait de son courrier professionnel, gérait ses contrats et organisait les périodes de tournage.

<sup>3</sup> Les matinées étudiantes assumaient à Chaillot le rôle qu'elles auraient, à partir de 1955, à Avignon : assurer le contact avec le public jeune et former une nouvelle génération d'amateurs éclairés pour qui le théâtre est un moyen de participer à la vie de la Cité. Elles s'inséraient dans un ensemble de formules nouvelles, mises en place au TNP, pour rencontrer et fidéliser un public non coutumier du théâtre : week-ends, nuits TNP, matinées étudiantes et avant-premières. Pouvaient ainsi se succéder, par exemple, une « Nuit Renaud » et une « matinée CEMEA » (association d'éducation populaire, les Centres d'Entraînement aux Méthodes de l'Éducation Active furent créées au moment du Front Populaire).

Ton bon Jean.

Ah, je voudrais t'écrire plus longuement, mais je sors d'une répétition pour entrer dans une  
autre. JV

*128. Arthur Adamov à Jean Vilar*

Jeudi [1953]

Cher Vilar,

Je me permets de vous écrire après mûre réflexion. Je peux me tromper, mais je crois que le rapport Élisabeth Hardy (Julie) et Monique Chaumette (Lucile) risque de fausser la pièce. Julie est une femme, belle de préférence, avec quelque chose d'épanoui, la femme qui peut plaire à Danton. Je vois très bien Monique Chaumette dans ce rôle. Sans vouloir dire de mal d'Élisabeth Hardy, je ne crois pas qu'elle aurait plu à Danton. Quant à Lucile, c'est un être essentiellement fragile. Si Ludmilla Pitoëff était encore là, c'est à elle que je penserais. La beauté de Monique Chaumette n'est pas celle de Lucile. A tout prendre, il me semble que le rapport serait plus juste si Élisabeth Hardy était, ou plutôt redevenait, Lucile. Non qu'elle soit le personnage, bien sûr, mais elle a tout de même le côté non charnel indispensable à Lucile.

Quant à Marion<sup>1</sup>, je sais qu'elle vous inquiète aussi. Marion est évidemment un type de femme assez rare en France : un être en qui s'allient une sorte de pudeur trouble, un érotisme diffus, et ce qu'il faut bien appeler – puisque nous avons affaire à un personnage romantique – « la soif de l'absolu ». L'actrice (dont j'ai oublié le nom) qui doit tenir le rôle ne peut évidemment pas suggérer une telle complexité. Mais la question de Marion est bien entendu moins importante que celles de Lucile et de Julie. Marion n'est qu'une apparition. Nous risquons tout au plus quelques minutes de flottement.

Vous avez peut-être raison pour Camille. En tout cas, la dernière fois que je l'ai entendu, j'ai constaté qu'il avait fait beaucoup de progrès.

Pour le reste de la distribution masculine, je suis très optimiste : Ivernel, Deschamps, Wilson etc. Sans parler de vous, bien sûr. Je vous vois encore à Avignon, et je vous ai retrouvé dans les lectures. Je crois que vous atteignez dans Richard II et Robespierre à une sorte de perfection. Mais vous le savez bien, et vous savez aussi – ou soupçonnez – tout ce que je vous écris aujourd'hui.

De tout cœur vôtre,

Arthur Adamov

*129. Jean Vilar à Édouard Daladier*

---

<sup>1</sup> Le personnage de Marion est une prostituée qui incarne la question métaphysique du désir. Christiane Lenier l'interprétait.

Juin 1953

Cher Monsieur Daladier,

Je comprends très bien vos reproches<sup>1</sup>. Et précisément, le théâtre ne peut être fait sans des hommes comme vous.

Quand, il y a cinq ans, au festival d'Avignon, j'ai monté *La Mort de Danton*, j'ai entrevu qu'une part du public accepterait mal les vérités cruelles que cette œuvre contient. C'est une pièce délicate où la moindre chose, de la part des comédiens, peut être mal interprétée. Et mal reçue aussi de la part de ceux-là même qui gardent dans leur cœur l'amour des Sans-Culottes. Mais accepterez-vous certaines vérités ? Du moins, telles que j'ai cru les trouver à travers les livres et les documents les plus sûrs : 1794 est une époque terrible. La Révolution dure depuis près de cinq ans. Robespierre est physiquement à bout. Le peuple de Paris (notamment) ne voit pas toujours où est la justice. Les idéaux politiques les plus purs se heurtent aux critiques les plus basses. Robespierre-le-Grand et Saint-Just-le-Grand ne peuvent rien contre ce désordre. Un homme ne peut remplacer une organisation, vous le savez.

La Révolution française est l'enfance des Révolutions. Et comme l'enfance, elle est anarchique, violente, difficilement gouvernable. Et si l'on voit bien l'œuvre de Büchner, dont on ne peut discuter l'amour de cette page de notre histoire, on voit bien qu'à travers ce souffleur de théâtre que l'anarchie a fait tomber dans l'ivrognerie<sup>2</sup>, à travers ce peuple implacable mais simple, dur mais sensible (l'épisode de la lanterne et le dernier mot simple et pur de la pièce « Au nom de la République ! »), la vérité est là.

Vous imaginez bien, ceci dit (et bien mal dit, pardonnez-moi) que cette œuvre ne fut pas choisie par moi par esprit de provocation. J'ai cru, bien au contraire, que cette œuvre était la seule de tout le théâtre universel qui, depuis cent-soixante ans, ait fourni de 1794 l'image admirable, et justement par son absence de sentimentalité qui, ici, serait grave. Par souci de loyauté, je vous dirai encore ceci : un héros de théâtre, façonné par le Génie, est un monde de contradictions. Et ainsi chacun de nous, dans la vie, apparaît et vivons. Le héros ou l'un des héros de la pièce de Büchner (le peuple) est donc lui aussi ce monde contradictoire de violences, de générosité, de courage mêlé de gouaille (oui, l'accusation de Danton). L'image du peuple dans cette pièce vous a déplu. Les mots me font défaut ici, car je voudrais vous ôter toute amertume. Mais quoi, il y a la Révolution et il y a le poète.

Il m'a semblé que Büchner, garçon de génie mort à vingt-quatre ans, avait droit à l'audience d'un Théâtre Populaire français. Cela fait partie de ma tâche d'ouvrier du théâtre. Et précisément, il fallait qu'un public populaire la juge.

J'ai fait ma tâche. Je la fais aussi avec *Meurtre dans la cathédrale*, avec Kleist. Toute œuvre de génie est du peuple, même si certains hommes du peuple, précisément, s'insurgent contre elle.

Et *Coriolan* ? Et Aristophane ?

Fraternellement,

Jean Vilar

---

<sup>1</sup> Les archives ne permettent pas de connaître le contenu de ces reproches.

<sup>2</sup> Simon, un personnage de la pièce.

130. *Jean Vilar à Jeanne Laurent*

Avignon, le 9 juillet 1953

Chère Mademoiselle,

Ne m'en veuillez pas d'avoir laissé vos lignes du 26 juin sans réponse : dès mon retour d'Allemagne, je fus Don Juan, du lever à la répétition du soir...

Remettons donc, si vous le voulez bien, toutes conversations sérieuses à Octobre.

Nous avons retrouvé Avignon, son grand Palais, son petit Comité. Tout ira une fois encore je pense, s'il est en notre pouvoir d'apporter encore grande patience (trop grande) et désir de conciliation.

Quoi qu'il en soit, la Compagnie va bien. Aurez-vous l'occasion de descendre cette année vers nous ?

Je vous renouvelle mes regrets, Mademoiselle, pour votre très aimable invitation, et vous assure de mes meilleures pensées.

Jean Vilar

131. *Jean Vilar au Comité d'organisation du Festival d'Avignon*

15 juillet 1953

Mon cher Président<sup>1</sup>,

Voici que va s'ouvrir « notre » VII<sup>e</sup> festival.

Depuis sept ans, nous avons travaillé ensemble, cela créé une affection.

Nous nous souvenons du dénuement dans lequel a commencé cette aventure. Pourtant, nous avons apporté pièce après pièce, création après création...

1952 a vu un fait nouveau : ma joie d'être nommé à la direction du TNP et de pouvoir vous apporter le concours d'une équipe cohérente. Une compagnie mieux entraînée à jouer ensemble, une organisation plus rationnelle, des techniciens mieux avertis. Et le côté « plateau », reconnaissons-le, a largement bénéficié de cela : jeu, costumes, dispositifs techniques, éclairages...

Reste la salle qui, elle – et malgré les suggestions précises de plusieurs techniciens de notre équipe – est restée telle, à la couleur du dossier des fauteuils près. Ce que nous venons de réaliser à l'Abbaye du Bec-Hellouin<sup>2</sup>, en trois représentations, et en dépensant 600 000 francs

---

<sup>1</sup> Monsieur Bec, président du comité de la Semaine d'art. Celui-ci s'est vu investi d'un rôle de tutelle sur les choix artistiques et budgétaires de la direction du Festival. Il en est ainsi venu à discuter le choix de certaines pièces contemporaines, la création de nouveaux costumes et à influencer le prix des places. Jean Vilar, lassé de ces tensions, adresse sa démission. Son « retour » a été conditionné par le traitement des affaires en direct avec le maire.

<sup>2</sup> Du 27 au 30 juin, le TNP participe au premier festival de l'Eure dans l'Abbaye de Bec-Hellouin, reprenant *Meurtre dans la cathédrale*.

(une excellente salle en gradins, capable de recevoir 2600 spectateurs), n'a pu être fait ici après sept années par un Comité qui dispose de près du tiers des ressources totales du festival.

Ajoutons à cela que la subvention de la municipalité vient d'être ramenée de 2 800 000 francs à 2 000 000 en un temps où une ville sinistrée de Normandie attribue à son jeune festival annuel plusieurs dizaine de millions.

Le festival d'Avignon représente dans les conjonctures présentes un mois complet de l'activité de toute l'équipe du Théâtre national populaire. Vous comprendrez au fond de vous-même, mon cher Président, la décision que je prends avec regret de renoncer dorénavant à ce grand honneur du festival d'Avignon, et me conservez, je pense, votre amitié.

Jean Vilar

### 132. Jeanne Laurent à Jean Vilar

Paris, le 22 juillet 1953

Mon cher Vilar,

La presse parisienne m'apporte les échos de votre succès dans *Don Juan*. C'était une épreuve redoutable. Je suis très heureuse que vous ayez gagné la partie<sup>1</sup>.

J'aurais voulu être des vôtres cette année encore. Mais il faut que je me prive de cette joie. Ma présence serait considérée comme un défi qu'on voudrait relever<sup>2</sup>.

L'histoire Noël Vincent<sup>3</sup> n'est malheureusement pas un canular. Quelle autorité aurait-il pour se prononcer sur la qualité des spectacles ?

Harvey Wood<sup>4</sup> m'a fait parvenir la lettre ci-jointe au sujet de votre présence à Édimbourg. Je lui ai envoyé ce que j'ai comme documentation. Mais il serait bon que Maurice Clavel lui adressât directement des munitions spécialement préparées pour la Grande Bretagne.

Je pense à vous tous avec nostalgie. Dites mon amical souvenir à Madame Vilar,

Bien cordialement à vous,

Jeanne Laurent

### 133. Jean Paulhan à Jean Vilar

Vendredi [1953]

Mon cher ami,

Merci. C'était passionnant. Sganarelle, de tous points, admirable (quelle belle fin !). Elvire, parfaite. Et vous... Eh bien, l'on se sentait en doute si ce *Don Juan* nerveux et vaguement

---

<sup>1</sup> *Don Juan* fut la pièce la plus jouée au TNP sous la direction de Vilar : 233 représentations dans 23 pays et 77 lieux scéniques.

<sup>2</sup> Moins d'un an auparavant, le 29 octobre 1952, Jeanne Laurent avait été évincée de l'administration des théâtres et transférée au service universitaire des relations avec l'étranger et l'Outre-mer, où elle est restée jusqu'en 1967.

<sup>3</sup> Référence non élucidée.

<sup>4</sup> Henry Harvey Wood (1903-1977), écrivain écossais, fondateur du Festival d'Édimbourg en 1947.

Laforguien était bien l'authentique Juan. Je me demande si certains gestes ne prêtaient pas à confusion : si la pomme mangée, par exemple, ne trahissait pas plutôt l'inquiétude que l'assurance. Mais peu importe. La création<sup>1</sup> était neuve et forte : merveilleuse.

Votre ami,  
J.P.

Mettez-vous en lumière la véritable conclusion : la scène de l'hypocrisie ?

Le commandeur : pourquoi diable en avoir fait ce maître d'études en tablier noir ? Laissez-le donc statue.

### *134. Jeanne Laurent à Jean Vilar*

8 août 1953

Mon cher Vilar, de San Miniato<sup>2</sup>, si cher au cœur de Jacques Copeau, je vous adresse un affectueux souvenir. Je suis venue ici un peu en pèlerinage, en ce premier jour de Michel Saint-Denis dans l'Est<sup>3</sup>. Quant à vous qui allez bientôt quitter votre ville de soleil pour les caves de Chaillot, je crois que la saison prochaine vous sera moins dure. Le succès est certain ! Dites mon amical souvenir à Madame Vilar.

Cordialement à vous,

Jeanne Laurent

### *135. Jacques Jaujard à Jean Vilar*

18 décembre 1953

Monsieur le Directeur,

Vous avez inscrit dans votre programme d'été un festival Corneille à Rouen<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Daniel Sorano interprétait Sganarelle, Monique Chaumette, Elvire et Philippe Noiret, la statue du Commandeur. Vilar, qui avait monté la pièce en 1944, expliquait ainsi la différence avec sa première version : « J'avais tout d'abord joué un Don Juan croyant en l'existence de Dieu. En effet, me disais-je ; pourquoi s'il est agnostique, Don Juan, esprit vif, perdrait-il son temps à insulter le vide ? Je me trompais et un mot boutade de Jean Paulhan me le révéla. Je le jouai désormais absolument incroyant. Et l'œuvre, grâce aux talents d'une des plus fines équipes du TNP et aux merveilleuses saillies de Daniel Sorano, retrouva l'efficacité de son style. » in *L'Avant-scène théâtre*, n° 294, septembre 1963. Roland Barthes publia dans *Les Lettres nouvelles*, en février 1954, un article intitulé « Le silence de Don Juan ».

<sup>2</sup> Les deux colombes dans un cercle, symbole du Théâtre du Vieux-Colombier depuis 1913, provenaient d'un pavé de la Basilique San Miniato al Monte de Florence, qu'un ami de Copeau lui avait reproduit.

<sup>3</sup> Michel Saint-Denis (1897-1971), comédien, metteur en scène, directeur de théâtre et professeur d'art dramatique, s'était formé auprès de son oncle, Jacques Copeau. Il dirigea avec lui la troupe des Copiaus qui devint la Compagnie des Quinze en janvier 1931. Après un séjour de plusieurs années à Londres, où il avait fondé une école dramatique et collaboré à la création de l'*Old Vic Theater Center*, il fut rappelé par Jeanne Laurent pour succéder à André Clavé à la tête du Centre Dramatique de l'Est. Situé à Colmar, il serait transféré l'année suivante à Strasbourg. Il y créa l'École Supérieure d'art dramatique.

<sup>4</sup> Du 10 au 15 juin 1954, le TNP reprit *Le Cid* et créa *Cinna* dans la Cour Renaissance du Palais de Justice au festival Corneille. Vilar semble donc être passé outre cet avertissement.

M. Jacques Hébertot, qui dirige officiellement le centre dramatique de Normandie depuis le mois d'octobre m'a fait savoir dans une lettre datée du 3 novembre qu'il avait fait le même projet.

D'autre part, vous devez donner des représentations de plein air dans le Midi de la France.

M. Douking, directeur du centre dramatique du Sud-Est, a mis au point un programme de plein air.

Il me paraît raisonnable d'éviter que le Théâtre national populaire, qui dispose des moyens financiers les plus importants, fasse concurrence aux centres dramatiques qui poursuivent les mêmes buts culturels que lui. Je crois donc devoir vous recommander de vous concerter avec M. Hébertot et M. Douking de manière que vos activités ne se contrarient pas.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de ma considération très distinguées.

Le Directeur des Arts et des Lettres  
Jacques Jaujard

— — 1954 — —

### 136. Jean Vilar à Jean Giono

Manosque (Basses-Alpes)  
[Lettre non datée]

Vous n'avez pas oublié, je le souhaite, notre conversation avignonnaise. Moi, je me dis souvent : « Jean Giono a-t-il commencé ? Va-t-il commencer ? a-t-il abandonné le projet d'écrire pour nous<sup>1</sup> ? »

Je manque vraiment d'œuvres. Et si vous n'avez pas le goût, ces temps-ci, d'écrire un sujet à vous, pourquoi pas une adaptation libre, très libre... et qui, finalement, je n'en doute pas, sera vôtre. Peut-être ne tarderez-vous pas à me répondre.

Bien vôtre,

Jean Vilar

### 137. Jean Giono à Jean Vilar

---

<sup>1</sup> Jean Giono a peu écrit pour la scène mais a connu le succès au théâtre dans les années 1940. Voir Adelaïde Jacquemard-Truc, « Jean Giono et le théâtre des années noires : du *Bout de la route* au *Voyage en calèche* », dans Jeanyves Guérin (éd.), *Le Théâtre français des années noires, 1940-1944*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 45-56. Vilar avait rencontré Giono par l'intermédiaire de son neveu, avec qui l'homme de théâtre avait fait son service militaire. Il avait soumis son manuscrit d'*Antigone à l'apprentissage* de l'écrivain en 1940. En 1943, la Compagnie de La Roulotte dont faisait partie Vilar, avait adapté la nouvelle *Jofroi* de Giono comme pièce de lever de rideau avant *La Fontaine aux saints* de Synge.

Je n'ai rien oublié, cher Jean Vilar, je n'ai rien abandonné non plus ; je n'ai rien fait de concret, mais l'idée est de plus en plus nette et se fixera bientôt. Adapter, mais adapter quoi ?  
Vôtre,

Jean Giono

### 138. Jean Vilar à Gérard Philipe

Entre le 1<sup>er</sup> et le 5 janvier 1954

Cher Gérard<sup>1</sup>,

Après une journée fort harassante qui fait suite à bien d'autres depuis le 1<sup>er</sup> septembre, au moment de signer mon courrier du soir et il est 20h30, [Jean] Rouvet me tend ton télégramme venant de la charmante cité d'Arosa.

Te dirais-je que son contenu me peine ?

1/ L'insistance que tu mets une fois de plus – et Lulu Watier<sup>2</sup> me tenait les mêmes propositions hier soir dans mon bureau – à soutenir la candidature de Dominique Blanchar, alors que je crois t'avoir dit que pour mes yeux, pour mes oreilles et pour cette intelligence du texte que je crois avoir, que Dominique Blanchar n'était pas capable de donner la Reine de *Ruy Blas*. Et enfin quoi, j'aime pas le minaudage.

2/ Ceci ne serait rien, sinon qu'un point de vue différent entre toi et moi. Mais où tes propositions Blanchar/TNP me paraissent dépasser l'affection que je dois et que j'ai vis-à-vis de l'équipe et du respect de leur travail, c'est quand tu la proposes pour la Reine/*Richard II*.

Non, Gérard, le TNP sautera et nous tous qui l'avons avec, le jour où Vilar ôtera :

- L'infante / la putain, *Courage* / la Choreute de *Meurtre dans la Cathédrale* et la Reine de *Richard II* à [Monique] Chaumette<sup>3</sup>,
- Kottwitz, Maître Jacques, etc... à [Jean-Paul] Moulinot<sup>4</sup>,
- Le serviteur de scène à Dadey<sup>5</sup>,
- Le jeune sergent/*Hombourg* à [Maurice] Coussonneau.

3/ J'ai bien réfléchi – ou plutôt je n'ai pas à réfléchir – sur la question des femmes dans la troupe. Je ferais tout ce que je peux – et je le fais – pour l'agrandir et la perfectionner. Et c'est pourquoi j'espère que Renée Faure<sup>6</sup> viendra jouer chez nous et jouera la Reine (elle a répété deux jours de suite, hier et aujourd'hui). Mais hors ces femmes exceptionnelles (Maria [Casarès], Renée Faure, [Madeleine] Renaud, [Geneviève] de Bray, [Suzanne] Flon, Jeanne

---

<sup>1</sup> Brouillon de lettre. Vilar avait annoté le coin gauche : « Lettre non envoyée. Conserver dans le dossier Gérard, joint à son télégramme d'Arosa. » Le télégramme n'y figurait cependant pas.

<sup>2</sup> Lucienne Wattier, *impresario* de Gérard Philipe, mais également de François Périer, Marie Daems ou Jean Marais. Avant de participer à la création et au développement de l'agence CI-MU-RA, elle avait été actrice au théâtre et au cinéma.

<sup>3</sup> Vilar fait référence à aux rôles de l'Infante, dans *Le Cid*, d'Yvette, dans *Mère Courage*, de la Choreute dans *Meurtre dans la cathédrale* et de la Reine dans *Richard II*.

<sup>4</sup> Kottwitz est un personnage du *Prince de Hombourg* et Maître Jacques, un personnage de l'*Avare* de Molière.

<sup>5</sup> Personnage du *Prince de Hombourg*. Lors de sa création, c'est André Schlessler qui incarne ce rôle, peut-être surnommé « Dadey ».

<sup>6</sup> Elle est alors sociétaire de la Comédie-Française depuis 1942.

[Moreau] dans certains rôles), l'équipe féminine que nous avons en main a autant de maîtrise, de savoir-faire, de connaissance de Chaillot et du plein air, et du style que de nombreuses femmes connues dans Paris.

Prenons le cas [Monique] Chaumette, si tu le veux bien. À Paris : ni [Maria] Casarès, ni [Suzanne] Flon, ni Jeanne [Moreau] (certainement pas, alors qu'elle une extraordinaire Suzanne comme le pourrait être Flon), ni Gaby Sylvia, ni... Dominique Blanchar (ah, non) n'approcheront jamais de la vérité secrète, roman de ce rôle de la Reine de *Richard II*.

Il y a dix ans, j'ai joué ma partie avec des presque inconnus. C'est avec eux que je compris – même quand ils me quittaient – les secrets de la représentation théâtrale.

En voici un, tout au moins que j'ai bien mis au jour peu à peu dans ma tête. Et si tu réfléchis à ton attitude vis-à-vis du TNP et de moi depuis plus de deux ans, tu ne me contrediras pas. Voici donc, ce petit secret tout clair à présent pour moi, comme un beau et très dur diamant : la fidélité du patron vis-à-vis de ceux qui (bon gré mal gré peut-être, et contre le patron même parfois), ont fait la chose et les choses avec lui.

Je ne me sépare avec loyauté toujours de quelqu'un que lorsque ce quelqu'un porte un trouble malsain ou maladif (Jean-Paul [Moulinot], peut-être un jour) dans l'œuvre commune.

[Monique] Chaumette est la remarquable interprète de l'Infante, a bien joué la putain de *Courage*, a très bien fait la Choreute de *Meurtre*. Elle joue très bien certains soirs Elvire<sup>1</sup>, et tu m'excuseras, Renée Faure, qui joue, après Maria [Casarès], Elvire au Français, me dit que c'est un rôle impossible. Elle joue bien la Reine de *Richard II*. Je n'ai, moi, Directeur, metteur en scène de l'œuvre de W.S., aujourd'hui aucune raison de la liquider.

J'écris vite cette lettre car à présent il est 21h et la famille attend.

Puisses-tu me comprendre et penser que dans tous les rapports qui me lient aux femmes et aux hommes de la troupe, une seule chose me hérisse : manquer de respect vis-à-vis du travail déjà fait. Je respecterai toujours aussi le travail déjà fait de la petite [Françoise] Spira dans Chimène.

Je ne crois pas que ma lettre ait un ton violent. Une fois encore, je voudrais à ce sujet te répondre ce soir. Mais si elle avait ce ton violent, je suis certain que tu comprendrais que l'affection qui me lie à toi reste aussi sûre que celle qui me lie à [Monique] Chaumette, [Georges] Wilson, [Daniel] Sorano, Camille [Demangeat], Pierre [Saveron], [Jean] Rouvet etc...

Ma fidélité respectueuse à Anne, aussi !

*139. Jean Vilar à Jacques Jaujard*

2<sup>e</sup> version [*brouillon*]  
Palais de Chaillot, mardi-mercredi 27 janvier 1954

Mémoire

---

<sup>1</sup> Personnage de *Don Juan*.

Pour M. Jacques Jaujard<sup>1</sup>  
Directeur Général des Beaux-Arts, Paris

Bien avant que vous ne me proposiez la direction du Théâtre National Populaire et la concession du théâtre du Palais de Chaillot, vous avez toujours accordé, Monsieur le Directeur Général, une attention particulière aux différentes tâches que, dans le secteur privé, j'avais entreprises. Et je me souviens très bien que, sans votre compréhension, le premier festival d'Avignon (1947) fût peut-être resté d'ordre secondaire.

La réussite artisanale et technique, l'audience publique de ces fêtes françaises du théâtre données alors dans le Comtat ont entraîné trois ans après la renaissance d'un art de plein ciel et de plein air sans lequel, me semble-t-il encore, le théâtre d'une génération ne peut ni s'enrichir, ni se survivre.

À la vérité, il y avait en germe dans ce premier festival de 1947, non pas seulement les fêtes théâtrales des autres villes françaises (Nîmes, Arras, Angers, Aix, etc...) mais, plus particulièrement, ce théâtre à résonnance populaire et national, dont en août 1951 vous m'avez confié la charge – dirai-je, délicate.

Vous vous souvenez de mes craintes, je n'oublie pas votre persuasive éloquence d'août 1951. Ce n'est pas, en effet, sans crainte que l'on passe de l'état de liberté, condition essentielle des recherches et aventures scéniques, aux contraintes inévitables d'une mission, fût-elle estimable. Un cahier des charges en réduit toujours l'objet.

Enfin : gérer Chaillot, un des plus vastes théâtres du Monde, n'était pas sans effrayer un garçon alors et toujours sans illusions vaines sur ses moyens financiers, sur ses connaissances, sur sa santé. Chaillot, vous le savez, a toujours été considéré comme inutilisable par mes maîtres, qui sont aussi ceux de la nouvelle génération théâtrale actuelle. En acceptant d'illustrer le plateau de scène de Chaillot, de poursuivre le système de location de ce théâtre, de décorer son immensité scénique<sup>2</sup>, d'attendre le départ de l'ONU<sup>3</sup>, je m'imposais une tâche dont personne en août 1951, et moi particulièrement, ne pouvait alors flairer les dangers.

Il fallait tenter de promouvoir non pas seulement un théâtre du peuple, mais aussi de rendre à une vie artistique certaine (et nationale) une scène qui refuse la plupart des chefs-d'œuvre de notre patrimoine, – hors Corneille, et n'accepte pas les œuvres trop souvent confidentielles, secrètes, a-lyriques de la littérature française contemporaine, hors Claudel.

Fort de l'affection du Ministre, notant bien votre compréhension du problème, aidé par tous les services de la Direction Générale, il m'apparut, alors, que l'entreprise étant possible et, quoi qu'il en soit, incompatible avec le refus. Certes, je ne l'oubliais pas, je pouvais être contraint

---

<sup>1</sup> Cette lettre s'insère dans un contexte particulier. Vilar y exprime une colère sourde assez peu commune. Alors qu'il s'épuisait auprès de l'administration pour obtenir la garantie du renouvellement de son cahier des charges la saison suivante, afin de pouvoir s'engager auprès des personnels et des artistes, il apprit que son budget de 1954 était menacé d'un lourd abattement. L'annonce du projet sonna immédiatement comme une trahison et fut interprété, par Vilar et dans la presse, comme une sanction à l'égard du TNP. Le théâtre, qui ne représentait que 3,5% de l'ensemble des théâtres nationaux, se voyait plus durement amputé que les autres avec une baisse de 17% de sa subvention. Le projet serait finalement abandonné grâce, peut-être, au soutien d'Edgar Faure, ancien Ministre des Finances, et de Pierre Mendès France, alors Président du Conseil.

<sup>2</sup> Lorsque Vilar récupéra le théâtre de Chaillot, la scène, enfouie à vingt-cinq mètres sous terre, comptait cent-soixante mètres carrés de surface et la salle, 2 590 places. Il demanda à Camille Demangeat d'ajouter une avant-scène sur la fosse et les premiers rangs de spectateurs afin de rapprocher les comédiens du public. La scène primitive fut ainsi peu utilisée.

<sup>3</sup> La salle, immense, fut occupée par l'ONU jusqu'en avril 1952.

aux dettes, mal gérer ou follement gérer mon histoire, et devoir quelques mois après arrêter cette épreuve dont la faillite aussi pouvait être et allait être la constante menace. J'acceptais.

Mais il ne me suffisait pas de vouloir créer un théâtre populaire. Encore fallait-il trouver, et en huit jour, des collaborateurs qui fussent d'abord et compétents et honnêtes. Et acharnés à la tâche.

La chance, – et dix-neuf ans d'aventures théâtrales – me permirent de désigner sans erreur Rouvet, Marionnet, Demangeat, Saveron, Gischia, Samazeuilh, Gérard Philipe et bien d'autres artistes, employés d'administration et ouvriers. Dès « Suresnes », première manifestation du TNP, de théâtre, sous son label nouveau, était connu, fêté, appelé et choyé en France et à l'Étranger.

Restait la vie financière de ce théâtre, qui eut besoin pour démarrer (vous l'ai-je jamais dit ?) de toutes les ressources et de toutes les amitiés dont je pouvais alors disposer.

Mon contrat avec l'État était tel que si, en raison d'une maladie, fût-elle de quinze jours, je n'avais pas assumé ma triple fonction de comédien, de metteur en scène et de directeur, ce théâtre national eût clos les portes. Ainsi, la vie de ce théâtre n'eût-elle pas été mise en cause ? l'abandon ou les mauvaises affaires, l'endettement massif et la méfiance de mes collaborateurs et de vous-même – qui sait ? – sur mes capacités de tous ordres eussent été mon lot.

La chance une fois de plus – et comment en juger autrement – a bien voulu que mon entrée en clinique ait été inévitable en fin de saison seulement, dès après la première saison du TNP à Chaillot (1<sup>er</sup> - 31 mai 1952). Entrée en clinique : le 2 juin 1952.

Le Docteur Kohn, médecin qualifié et nommé par vos services, peut témoigner des troubles graves qui me menaçaient en janvier, février, mars 1952.

Mais enfin j'avais accepté de jouer l'aventure populaire du théâtre français. Elle est et restera, je pense, une des activités les plus passionnantes de ma vie.

D'autre part, ne m'aviez-vous pas accordé une très franche liberté d'exécution dès août 1951 ? L'inévitable, l'important était donc de prouver l'unique raison d'être de ma charge : la résurrection et la permanence d'un théâtre pour le peuple de Paris et de France. Quelles que soient les embûches, les attaques, les intrigues, les protestations de ceux dont les intérêts pouvaient être lésés, les calomnies... et mon inexpérience des cabales, l'équipe du TNP est toujours là, forte de son passé récent, forte d'une gestion qui fut ingrate, certes, mais saine.

L'équilibre financier de mon théâtre fut une réalité contrôlable (et contrôlée) à la fin de 1952. Il en fut de même à la fin de 1953.

Gérer un théâtre national qui ne fût pas insupportablement servile dans ses rapports avec le Ministre, avec vous-même, avec vos services, avec l'État ; qui ne fût pas politique dans son recrutement et son programme ; qui ne fût pas partisan dans ses buts, banal dans le choix de ses œuvres et qui fût vivant, bien vivant, quand il interprétait Corneille, Molière, Shakespeare, tel est le résultat du choix que vous avez fait en me nommant.

Non pas seulement Paris mais la banlieue, non pas seulement les grandes villes de province, mais des bourgades comme Bec-Hellouin, et les cités ouvrières comme Villeurbanne, non pas seulement des villes de l'Union française comme Tunis, mais les capitales artistiques de l'étranger comme Édimbourg, Venise (2 fois), Berlin (2 fois) et Vienne ont témoigné de notre réussite.

Or, voici le résultat (et je sais que vous en acceptez malaisément vous-même la cruauté) : le Théâtre National Populaire est, de toutes les institutions que vous ayez en tutelle, la seule qui soit écrasée par un abattement de 23% dans l'aide que l'État lui accorde.

J'en cherche en vain les raisons.

Ma tâche va donc consister, comme conclusion à cette mission de trois ans, à jouer une sorte de colin-maillard ou de cache-cache avec mes fournisseurs, mes collaborateurs, mes contractants. J'eusse préféré, et cela était amplement commencé, établir les lois intérieures et la doctrine de ce théâtre. Et cela, au contact de la bonne expérience quotidienne. À Sparte, du moins, on n'amputait que les enfants débiles.

Quoi qu'il en soit, est-ce que ce nouveau jeu est digne du directeur d'un théâtre national ? Êtes-vous certain que je sois compétent en cela ? Après deux ans et demi de résultats réconfortants, pourquoi mépriser à ce point ma tâche ? En définitive, est-ce que l'on ne brime pas d'abord une régie nationale plus encore que son directeur ?

Douze millions d'abattement, sur les cinquante-deux du budget 1953, n'est pas une punition, n'est pas une sanction, c'est une condamnation.

Monsieur le Directeur Général, ai-je commis une faute ? Les Finances ont pris cette décision, pourquoi ? Je suis peut-être le seul en France en 1953 à voir son budget être réduit de 23%. Et sans avertissement. Car enfin l'année 1954 est engagée. Et mon plan de travail, et donc l'engagement de dépenses est prêt depuis le 1<sup>er</sup> octobre 1953, jusqu'au 31 juillet 1954.

Ai-je commis une faute dans l'interprétation de mon cahier des charges ?

Si oui, ne faut-il pas que l'on me la précise et m'explique cette dictatoriale relation de la cause à l'effet ? Pour le moment, et depuis quelques jours seulement, je ne connais hélas que l'effet. La République est bien sévère.

Mais je vous pose la question suivante : quels conseils ai-je reçu des Finances il y a deux ans et demi ? Ma comptabilité, mes collaborateurs ont alors élaboré seuls la doctrine administrative de ce théâtre national et l'administration générale (TNP et galas). Il nous a fallu tout de suite, et seuls, je veux dire sans les conseils des Finances, lui tracer son ordre. Ce théâtre fonctionne à un rythme vif mais raisonnable ; et c'est peut-être, tout autant que par ses réalisations artistiques, les raisons de la grande audience publique qu'il obtient.

Certes, il eût été agréable pour nous tous, ici, de recevoir les leçons et les traditions administratives d'un théâtre déjà trentenaire (fondation du TNP = 1920).

Las, ni mon prédécesseur, ni les Finances ne m'ont montré les plans comptables ni l'ordre administratif de cette régie. Rouvet, Marionnet, Vilar eussent été soulagés de bien des soucis, éloignés de bien des dangers dans lesquels, deux ans après, l'on nous fait chuter sans remords apparents.

Désormais, le fait plus grave n'est peut-être pas pour nous de n'avoir pas trouvé de matériel de scène valable en entrant dans ce théâtre<sup>1</sup>, mais bien plutôt : l'absence de toute tradition

---

<sup>1</sup> En quittant la direction du palais de Chaillot, Pierre Aldebert emporta tout, jusqu'au moindre téléphone. Vilar hérita d'un grand désert, sans costumes, ni décors, ni matériaux, ni meubles.

administrative dont mes chefs de service eussent appris, retenu et évidemment suivi les règles et les doctrines.

Sur la foi de l'honneur, je n'ai, enfin, pas abusé de mes fournisseurs. J'ai tenté, d'autre part, de réduire le coût de mes travaux scéniques. Ma formule de metteur en scène (l'absence de décors en élévation) y aidait. L'État a donc profité là d'une expérience d'artiste. Les Finances ont-elles calculé à quel prix reviendraient les décors en élévation de Shakespeare, de *Lorenzaccio*, de *Dom Juan*, de *Hombourg* ? Une pièce à Chaillot coûterait alors aussi cher qu'une œuvre à l'Opéra, du moins en ce qui concerne le décor. Les Finances oublient-elles, enfin, que mon cahier des charges m'enjoint de jouer en banlieue ? Et de ce fait, n'aurai-je pas dû construire un autre décor pour la même pièce jouée à Aulnay-sous-Bois ou à Montrouge ? Les Finances ont-elles calculé ces frais évités ? Et j'imagine bien qu'elles réclament du directeur une tenue du spectacle aussi soignée à Issy-les-Moulineaux qu'à Chaillot, à Gennevilliers qu'à Tunis ou à Édimbourg.

Monsieur le Directeur Général, je pourrais relever des contradictions ou des faits de ce genre, si j'en avais le goût et l'humeur ; oui, contradictions entre les Services que j'ai silencieusement rendus à l'État et le coup de hache qui m'atteint.

L'Administration des Finances est certes, depuis Colbert, l'administration la plus compétente du monde.

Mais en chiffres seulement.

Jean Vilar

#### *140. Jacques Lemarchand à Jean Vilar*

Paris, le 2 février 1954

Cher Jean Vilar,

Je suis au courant, comme tout le monde, par la presse, du mauvais coup qui se prépare contre vous. Il sera sans doute trop tard, lorsque ce mauvais coup sera fait, pour s'en plaindre, et nous aurons beau dire notre « indignation », cette indignation une fois de plus ne changera rien à rien. Mais peut-être est-il possible de parer le coup. L'État nous a habitués à voir la « charité publique » réparer ses basses conneries. Quand Versailles s'écroule, quand les gens n'ont que la rue pour dormir, quand les étudiants n'ont pas de quoi se loger, c'est à la « charité » que l'État fait appel. Ne croyez-vous pas – au cas où vos crédits seraient amputés comme ils menacent de l'être – que vous pourriez vous aussi faire appel à cette « charité », pour compléter la subvention qu'on vous écornifle ? je ne sais pas exactement les chiffres mais je sais que vous avez beaucoup d'amis. En cas d'une souscription de cet ordre, je m'inscrirai avec joie pour 5000 francs par mois. Je crois que contrer de la sorte les trucs salauds de vos aspirants successeurs me donnerai pour 5000 francs par mois de plaisir.

Je n'ai pas besoin de vous dire que cette lettre est strictement personnelle, mais elle vous donnera peut-être plus de confiance pour mettre sur pieds un système de souscription régulière. Que l'on vous contraigne à quitter le TNP serait une saloperie qui me priverait quelque temps de sommeil.

Croyez, cher Jean Vilar, à ma très amicale admiration, et à ma déjà vieille estime.

Jacques Lemarchand

141. *Chris Marker à Jean Vilar*

Paris, le 6 février 1954

Cher Jean Vilar,

J'aimerais bien avoir une excuse pour vous remercier si tard, moi, de ce qu'a été le week-end du jour de l'an<sup>1</sup> pour ceux qui avaient fait *Olympia 52*<sup>2</sup>. Mais vraiment je n'en ai pas. Tout au plus peut-on supposer que c'est la honte de ne l'avoir pas fait tout de suite qui du coup m'a valu un mois de retard.

Je vous aurais peut-être mieux dit, juste au sortir du *Prince de Hombourg*, à quel point ces deux soirées et l'ambiance du week-end m'avaient fait regretter que le film ne fût pas meilleur. Du moins, croyez bien que je sais tout ce qu'il vous doit, et comme l'accueil que lui a fait votre public était dû aussi à la façon dont vous et vos amis aviez « lancé » la matinée. J'espère pour vous et pour le TNP que cette séance n'aura pas été une déception – mais pour moi et pour l'équipe, je ne puis que vous répéter qu'elle est le plus beau souvenir attaché à l'histoire du film jusqu'à présent, et vous en dire, mal, ma reconnaissance.

Chris Marker<sup>3</sup>

142. *Gaby Sylvia à Jean Vilar*

Arrivée le 18-02-54

Cher Jean Vilar,

Je vous ai appelé ce matin mais vous dormiez. J'aurais aimé travailler ne serait-ce qu'une heure avec vous, car je l'avoue je suis très inquiète pour moi. En effet, je me sens perdue tout à fait. J'ai besoin pour me sentir à l'aise de beaucoup travailler, de répétitions longues et dures. *Ruy Blas* est une pièce très différente de toutes celles que j'ai jouées jusqu'ici. C'est ce qui m'a séduite, en dehors du plaisir que j'avais à l'idée de travailler avec vous. Je passe des moments

---

<sup>1</sup> Le TNP organisa pour la fin de l'année 1953 deux week-end de Noël et du jour de l'an avec apéritif-concert, concert de jazz, bal de réveillon et deux représentations : *Le Prince de Hombourg* et *Dom Juan*.

<sup>2</sup> Il s'agit du premier long métrage de l'écrivain et réalisateur Chris Marker (1921-2012), sorti en 1952. Ce documentaire, portant sur les jeux olympiques d'Helsinki, fut réalisé avec Joffre Dumazier et Benigno Cacérés, les fondateurs du réseau d'association d'éducation populaire Peuple et Culture.

<sup>3</sup> Les archives ne permettent pas de contextualiser la rencontre de Vilar et Chris Marker. Peut-être a-t-elle eu lieu par le réseau de la revue *Esprit*, dans laquelle Chris Marker publia de nombreux textes entre 1946 et 1955 ? Peut-être l'a-t-il rencontré par l'intermédiaire d'Agnès Varda, dont il est proche ? Peut-être, enfin, se sont-ils rencontrés dans le sillage de Peuple et Culture, qui organisa de nombreux séjours au Festival d'Avignon. Quelques années plus tard, Vilar prêterait sa voix pour le film du réalisateur, *Description d'un combat*, sorti en 1960.

de travail merveilleux aux répétitions, mais hélas je les trouve trop courts. Je n'ai pas l'habitude de Chaillot et je n'ai jamais joué auparavant avec mes actuels camarades.

Cher Jean, ceci est un cri d'alarme de ma part qui me paraît assez légitime à une semaine de la première représentation, car je n'ai eu jusqu'à présent que cinq répétitions et que je n'ai jamais répété un acte en entier. Je sais bien que mes camarades sont logés à la même enseigne, mais peut-être ont-ils une habitude de ces performances saillantes, que je n'ai pas hélas.

Ce que je vous demande à genoux et les mains jointes (grâce pour Lui !), c'est de consacrer un peu plus de temps à ma suppliante personne.

Gaby Sylvia<sup>1</sup>

### 143. Jean Vilar à Camille Demangeat

Mardi 2 mars 1954

Mon cher Camille,

Reçu ta lettre ce matin.

Il y a eu désormais, entre toi et moi et nous tous, trop de choses pour que je tente de te faire revenir sur cette décision, d'ordre strictement personnel, dis-tu. Décision dont tu m'avais déjà parlé.

Le travail scénique, sans toi, cela ne pourra être qu'autre chose, tu le sais bien. Et ton absence se fera sentir. À tous points de vue. Parviendrons-nous un jour à la combler valablement ? Je ne sais. Je fais confiance une fois de plus à la vie, un peu à la chance, beaucoup à notre patience. De toute façon, cela va me contraindre à moins jouer, moins lire et relire ; ce qui tout de même est grave.

Ce que tu as fait ici en trois ans, tu en sais l'importance. Il y a eu là, dans le travail, une union d'esprit que je ne retrouverai peut-être pas. Je te souhaite de la trouver, toi, avec un autre que moi.

Cependant, es-tu certain que les vrais problèmes, les seuls du théâtre contemporain (et de l'avenir) soient ailleurs posés ? Et posés dans leurs exigences totales, cruelles, absorbantes (trop absorbantes parfois, car presque tout est à faire ou à maintenir) ? Problèmes de la scène-salle, problème des plateaux populaires, leurs adaptations fréquentes, rapports entre les quatre décors, celui du poète par son style, celui de l'éclairage, décor musical, décor du mobile (costumes et meubles) et de l'immobile (ou définitive ! Architecture du tout !) et enfin problème du public, archives, etc.

Toutes ces choses, et d'autres qui allaient nécessairement venir, crois-tu qu'ailleurs ces choses soient posées ? Et (ne nous mettons pas un bandeau) de nos jours, ce sont les seules vivantes et « dans le coup ». Tout le reste peut-être bien fait mais appartient au musée, non à l'action et donc au théâtre. Alors ?

---

<sup>1</sup> L'actrice italienne Gaby Sylvia (1920-1980), pseudonyme de Gabriella Zignani, partagea sa carrière entre le théâtre et le cinéma. Révélée dans *Altitude 3200* de Julien Lechaire, en 1937, elle partageait la scène avec Serge Reggiani, Bernard Blier, Micheline Presles ou encore François Périer. En 1944, elle interprétait Estelle dans *Huis-Clos* de Sartre, au Théâtre du Vieux-Colombier. Au TNP, elle joua la Reine de *Ruy Blas*, créé en 1954.

Nous avons, hier encore, travaillé vite. D'autres, et de plus grands, l'ont fait avant nous. Relis, je te prie, *L'Impromptu de Versailles*. Et à la place du Roi, mets tous les emmerdements qui me viennent de l'extérieur du théâtre.

J'aime lire soigneusement. J'aime travailler sans être harcelé par l'urgence, j'aime la musique, j'aime les enfants, j'aime être désintéressé, j'aimerais faire un film dont j'ai fait le scénario il y a cinq ans (et c'est l'histoire d'un théâtre, bien sûr) ; j'aimerais écrire, j'aimerais, pour la comédie, l'esprit libre et le corps valide. Eh bien, non, il me faut arracher au TNP un quart d'heure ici ou là, pour retrouver quelque chose qui soit mieux et uniquement mien.

J'aurais quitté le TNP avec un grand soupir égoïste de soulagement si mon contrat n'avait pas été renouvelé. Il l'a été, je reste.

Adieu, une mise en scène lyrique à Florence. Adieu, le tour du monde sans fatigue. Adieu, les livres que j'aurais aimé écrire. Adieu, les vrais jours de relâche. Adieu, musiques et lectures. Adieu, femme, enfants, *etc.* La tâche, qu'on ne peut pas lâcher, la tâche absorbante, idiote si souvent, mesquine, lassante, celle de ce théâtre populaire, c'est une chance qui est entrée dans ma vie d'homme. [...]

La tâche commencée ici il y a deux ans n'est pas terminée. J'irai le plus loin possible. Où que tu sois, quoi que je fasse, n'oublie pas que la meilleure façon de donner un peu de reflet à notre métier était dans la confrontation, fût-elle rapide ou confuse, de nos recherches à tous deux, de nos doutes, de nos craintes réprimées. Cela reste, de toute façon. Et je sais bien que nous nous estimons l'un l'autre.

Vilar

P.S. Il nous reste beaucoup de travail d'ici le 3 septembre. Et c'est heureux.

*144. Jean Vilar à Gérard Philipe*

25 mars 1954

Fiston,

Heureux de t'annoncer deux faits :

1- Silvia Monfort, pour l'année 54-55, fait partie du TNP (joue Chimène le 3 avril et cet été). Contrat signé.

2- Maria Casarès joue Lady Macbeth en Avignon. Fait partie du TNP à partir du 1<sup>er</sup> janvier 55 pour *Macbeth*. Contrat signé.

Avoue donc, fiston, que tu es bien dirigé et bien administré et que les secrets sont bien tenus. Ce qui donne l'impression que je paresse.

Ton bien joyeux Vilar

*145. Jean Vilar à Albert Camus*

11 avril 1954

Cher Camus

*Combat*, l'autre jour, annonçait, plus ou moins nettement d'ailleurs, une adaptation des *Possédés*<sup>1</sup> commencée par vous. Êtes-vous engagé vis-à-vis d'un autre théâtre ? Je sais que votre travail est à peine commencé. Bref, il me semble qu'un Dostoïevski ici (fût-ce en deux soirées comme les Russes font) serait bien. Salle, plateau et public<sup>2</sup> me semblent particulièrement convenir. Eh, mon dieu, la troupe aussi (Gérard [Philippe], Sorano, Wilson, votre serviteur, Casarès si elle veut bien, Monfort, Chaumette, Darras etc...). Et puis il y a ce public qui hier encore, au week-end Shakespeare, était le grand vainqueur du tournoi, le poète compris. (Vous savez bien : *Hamlet* / Barrault, *Henri V* / [Laurence] Olivier, dialogue du matin, *Richard II* / Gérard<sup>3</sup> [Philippe]).

Je ne sais où vous téléphoner et je crois que cela vaudrait une rencontre. Je suis là tous les matins. Me téléphonerez-vous ? Je sais aussi que vous aimeriez travailler à (voire diriger) la réalisation scénique.

En s'y prenant à l'avance, et dès à présent, nous pourrions envisager cela pour l'année prochaine.

Il faudrait faire quelque chose de développé. Et s'il faut deux soirées, je le répète, eh bien l'appétit ne nous manquera pas. Et celui du public ici (week-end : trois spectacles, donc huit à douze heures de spectacle en vingt-quatre heures) est grand.

À vous, cordialement,

Jean Vilar

#### 146. Silvia Monfort à Jean Vilar

17 juin 1954

Cher Jean,

Vous vous demandez si votre lettre est dure<sup>4</sup>, je vous réponds qu'elle m'a fait beaucoup de peine. Vous m'y prêtez l'intention de vouloir « faire un numéro » avec Chimène<sup>5</sup> – rôle où je souhaiterais, vu mon peu d'aisance, passer inaperçue. Du moins jusqu'au jour où je saurai traduire la tendresse, la fragilité, Chimène enfin.

Sans doute (je ne cherche pas d'excuses, je m'excuse) la nécessité de « soutenir », surtout en ce dernier soir, où les gradins s'étaient élargis, où la fatigue, m'ôtant tout contrôle, m'a fait crier à tort et à travers, j'eus tout juste conscience de très mal jouer.

Ai-je besoin de vous dire que d'ici le 24 juin (Hollande), je travaillerai Chimène comme je n'ai cessé de le faire depuis que vous avez bien voulu me confier ce rôle ? Non, car j'espère encore que vous ne doutez pas de ma propre volonté et de mon inquiétude.

---

<sup>1</sup> *Les Possédés*, d'après *Les Démons*, roman de Dostoïevski. Camus annonça, en 1953, qu'il travaillait à l'adaptation du roman. La pièce fut créée le 30 janvier 1959 au Théâtre Antoine dans une mise en scène du dramaturge.

<sup>2</sup> Vilar souligne deux fois.

<sup>3</sup> Philippe succède à Vilar dans l'interprétation du Roi pour la reprise, en 1953-1954.

<sup>4</sup> Lettre absente des archives.

<sup>5</sup> Françoise Spira incarna Chimène en 1951, puis Silvia Monfort récupéra le rôle en 1954 avant Maria Casarès, lors de la tournée américaine de 1958. Ce fut le dernier rôle qu'elle incarna sur scène avec Gérard Philippe (Rodrigue) avant la mort du comédien.

J'ai trop admiré ce *Cid*, jadis, pour ne pas être malheureuse à l'idée que je nuis à sa représentation.

Croyez-moi votre bien dévouée,

Silvia

147. *Jean Vilar à Maria Casarès*

[*Carte postale non datée*]

Eh bien, ce qui est fait, est fait. Voilà le premier jour de repos, c'est agréable. Encore que le bras gauche continue<sup>1</sup>... Vous dire qu'avoir joué avec vous, et vous avoir vu jouer et travailler et vivre parmi nous, a été une bonne joie pour moi serait une redite. Mais, Maria, quoi qu'il advienne à présent, cela a été fait. C'est fait. Vous savez que je n'ai aucun projet précis vous concernant, car, à la vérité, je les ai tous. Donc, ce serait si gentil de votre part, si vous me disiez : Jean, j'aimerais faire cela.

Vôtre,

Vilar

Ma femme vous salue.

148. *Georges Wilson à Jean Vilar*

Sanary-sur-Mer, août 1954

Cher Jean Vilar,

Voici ma lettre annuelle. Profitons de l'absence de grèves des PTT. Je suis rentré à Paris et par la même occasion en clinique, ayant été saisi, la veille de mon mariage, d'une crise de je ne sais quoi, qui, si j'ai bien compris monsieur le neurologue devant lequel je me suis retrouvé, serait une étape normale pour un garçon de mon âge, de ma condition et de mon époque.

Passons.

Pendant huit jours nous avons fait plus ample connaissance, lui, cette maladie qu'il nomme « hypersensibilité rentrée » [*sic*], et moi, et de ce fait vivons maintenant, elle et moi tout au moins en meilleurs termes.

Bien sûr, depuis deux jours ayant retrouvé ici une vie végétative, tout cela me semble presque incroyable, et « les problèmes si graves », presque risibles.

Je suis encore d'un commerce difficile mais les médicaments que l'on me fait prendre me laissent dans une douce béatitude. En tout cas, ils ont supprimé, pour l'instant, mon trop-plein d'imagination.

---

<sup>1</sup> Le festival de 1954 fut une épreuve terrible pour Vilar qui, souffrant d'une névrite au bras et d'un ulcère, incarnait Macbeth, Octave-Auguste dans *Cinna* et Frédérique-Guillaume dans *Le prince de Hombourg*. Ce fut sa première collaboration avec Maria Casarès en Avignon, avant le TNP

Pour la saison passée avec vous, j'ai trouvé ma pâture. Pas d'histoire. Si ce n'est de temps en temps de porter trop de postiches !

Je n'ai qu'une grande ennemie, c'est cette foutue renommée dont je voudrais pouvoir me passer. Personne ne doit y échapper. Rassurez-vous, je termine, car nous nous sommes depuis longtemps compris.

Je vous rappelle que j'ai trente-deux ans. Kipling l'a dit : personne ne peut rien pour ce passage difficile. Il faut que ça passe.

Je vous hais et je vous estime vraiment comme un frère aîné.

La solitude de mes vingt premières années m'a empêtré dans une dissimulation maladroite, une sorte d'orgueil mal placé. (Y a-t-il une place définie pour l'orgueil ?)

Voilà ma lettre de vacances terminée.

Mon souvenir aux vôtres, et aux nôtres.

Georges Wilson

149. *Silvia Monfort à Jean Vilar*

[Lettre non datée]

Cher Jean,

Pour répondre à votre lettre, je voudrais vous rappeler la conversation générale que nous eûmes, au foyer de Chaillot, autour des difficultés de Georges Wilson<sup>1</sup>. Vous nous avez alors déclaré qu'aucune autorisation écrite ne serait plus signée de votre main, et que vos autorisations verbales restaient sans valeur. « A vos risques » avez-vous ajouté. Alors ? Que faire ? Était-il utile de vous ennuyer avec mes déplacements hors de Paris – que je soumetts à vos horaires, et que je prends à mes risques (en quatre heures d'avion, on est de retour).

Vous me dites, cher Jean, que vous entendez, dorénavant, faire respecter notre engagement mutuel. Pour moi, je n'ai pas conscience d'avoir failli. Si vous prononcez cette parole comme une menace d'incompréhension formelle – de votre part cela m'étonne. Souvenez-vous, lorsque vous avez rompu, sans jamais m'en parler, une clause de mon précédent contrat (clause qui m'était particulièrement chère) – je n'ai pas murmuré. Je ne me suis pas écrié « A quoi sert, je te le demande, un contrat ». Alors permettez-moi de vous répondre aujourd'hui « mon dieu, pas à grand' chose, si l'on accepte, comme je l'acceptais alors, le cours amical et compréhensif – logique peut-être – des événements. »

Ne me faites pas penser que vous trouvez légitime que seuls les plus forts ne respectent pas la loi. Je ne le croirais pas.

Vous savez bien, cher Jean, que j'ai toujours choisi, par goût, par préférence absolue, le travail avec vous. Mais le découragement (même en votre compagnie) cela, c'est parfois à côté de mes forces.

Avec ma tristesse de vous avoir fâcheusement préoccupé,

Silvia

---

<sup>1</sup> Difficile d'identifier la teneur de cette « conversation au foyer », peut-être liée à la lettre précédente.

150. Jean Vilar à Gérard Philipe

Hôtel Bristol, Varsovie<sup>1</sup>

5 octobre 1954

Cher Gérard,

Je te laisse dormir, car il est 8 heures. Et il faut que tu sois en pleine forme, ce soir.

Revois ce matin ton texte, calmement, dans ton lit. À la 150<sup>e</sup>, les grands textes risquent de n'être plus que des textes, pour l'interprète.

Revois (de tête et de cœur) les longues tirades avec Chimène (3<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> actes), le combat des Maures. Et fais en sorte de te laisser aller au chant simple des stances.

Retrouve la rigueur de jeu des premières représentations. Ne te mets pas à genoux dans les Maures, souviens-toi que tu étais plus dans le ton fier de Rodrigue, le jour où, par force, tu as dû dire « les Maures » assis.

Tu peux jouer à la fois Rodrigue et Fanfan. Mais joue Rodrigue quand c'est *Le Cid* que tu joues, et garde Fanfan pour *Fanfan*.

Il y a beaucoup de plaisanterie amicale dans mes dix dernières lignes, mais aussi un peu de vrai.

Le « 205 » t'embrasse.

À tout à l'heure,

Jean

151. Sandy Calder à Jean Vilar

Connecticut, U.S.A.

22 novembre 1954

Cher Vilar,

J'étais bien déçu que tu n'as pas aimé mes dessins de l'autre soir, et je n'ai pas très bien compris ce que tu voulais comme dessin.

Est-ce un « mobile » en couleurs, comme dans mon invitation chez Maeght, ou bien comme « Derrière le Miroir » ? (la grande feuille).

Je regrette que je pars ce soir pour New York. Mais écris-moi, si je peux toujours faire quelque chose. Mais les représentations en couleurs – lithographies – chez Moulot, 18 rue Chabrol, prennent un peu de temps. Téléphone-leur et écris-moi.

Très cordialement à toi et à Andrée.

Calder

---

<sup>1</sup> La saison 1953-1954 s'ouvrit par une tournée au Canada (du 11 au 25 septembre), une en Pologne (du 5 au 20 octobre), une en Allemagne (du 23 au 28 octobre) avant l'ouverture à Chaillot avec *Ruy Blas*, *Le Prince de Hombourg*, *Richard II*, *Cinna*, *Le Cid* et *Lorenzaccio*. Elle compta 294 représentations de onze pièces en alternance dont quatre créations.

152. Jean Vilar à Jean-Paul Sartre

Samedi 27 novembre 1954

Cher Sartre,

Je ne voudrais pas vous importuner. Mais voilà la raison de mes demandes de rencontre. J'ai plongé pendant trois ans dans le Classique parce qu'il fallait former une équipe aux disciplines assez ingrates du métier d'acteur, former aussi des équipes techniques et, dans une certaine mesure, un public populaire (voir nos onze avant-premières populaires, près de trente mille spectateurs avant la Générale !).

À présent, il faut jouer les Contemporains. Et puis, je ne veux pas être un directeur de Musée.

Je ne veux pas ici vous exposer, ce serait long, le problème « populaire » du théâtre. Ni nos importantes tournées ici et là : Pologne, Tchécoslovaquie (en mars), Yougoslavie en avril et peut-être retour en Pologne, Venise, Angleterre...

Je n'ai rien, rien qui vaille la peine. Rien d'actif, de contemporain. Pourquoi ne me répondez-vous pas ? Pourquoi ne désirez-vous pas accepter une commande de la part de ce TNP, de ce théâtre « populaire » ?

Bien vôtre,

Vilar

PS : Vous connaissez la troupe. Elle est bonne, non ? Si vous avez des engagements ailleurs, cela empêche-t-il de travailler avec celui qui fut votre complice pour *Le Diable et le bon Dieu* ?

Jean Vilar

153. Jean Vilar à Jean Rouvet

Paris, le 18 décembre 1954

Samedi

J'ai été frappé par votre violent, trop violent, désir de reprendre le travail. Qu'il y ait beaucoup de choses à faire, et particulièrement en fin d'année, qui pourrait en douter ? Qu'il y ait le cahier des charges, les achats, les impôts, la saison d'été, les créations de février-mars etc., les réponses à tel maire, tel adjoint, telle visite à tel ministre, qu'il y ait... mais cette page ne suffirait pas à les mentionner.

Mais il y a deux choses – et je voudrais que vous en fassiez vos deux lois personnelles, pour votre bien d'abord.

Il y a la santé, et non pas seulement celle du corps ; il y a la santé de l'esprit, le plaisir de faire ce que l'on fait, ce que l'on a choisi de faire et non plus le déplaisir d'être contraint à la tâche. Pendant trois ans, nous avons été contraints à la tâche quotidienne, heure par heure ; nous

sommes fourbus. Pas malades, seulement : fourbus ! Qui aurait appétit à créer une maison, faire une œuvre, grouper une collectivité, à cette cadence ? L'appétit est parti, Rouvet. Et l'a remplacé le repas rapide, la digestion haletante, la vie la plus dangereuse, la plus grave qui soit pour l'œuvre même à accomplir désormais, et contre laquelle, non pas, hélas, notre réflexion, mais notre corps s'insurge.

Je ne suis pas d'accord à ce que vous repreniez le travail lundi. Et pourtant, je sais que vous le ferez. Je n'ai pas l'habitude d'être obéi à ce sujet par vous. Tout au moins, j'aimerais que vous n'oubliez pas que mon désaccord est formel, que les blessures que vous portez, le TNP et Vilar ne sont pas là pour accroître leur nocivité. Je ne suis pas d'accord, je le serai de moins en moins, jusqu'au jour où ne pouvant préserver la santé de ceux que, dans mon équipe, j'estime et souhaite heureux, jusqu'au jour où je remettrai ma démission pour cause, non pas de santé seulement, mais de détente. Oui, de détente, car un bon travail de création (administration ou scène) se fait avec du calme, de la réflexion, des lectures, etc...

Certes, la nonchalance n'est pas une règle de vie. Ni l'oisiveté. Mais le goût violent de travailler quinze heures par jour, c'est un crime.

Je ne parle ici que de vous. Et de la maison.

Mais si ma lettre est aussi précise ce matin, c'est qu'hier, revenant d'Arosa depuis peu, j'ai mesuré l'emploi du temps in-artistique de la maison auquel j'ai été contraint. In-artistique, je veux dire « parce que trop chargé ». Quand un directeur comédien est obligé à un tel emploi du temps dans une journée, il ne fait rien de bon. Voici le mien, hier, donc :

8h : réveil

9h : départ

10h : visite chez vous

11h30 : décorateur Prassinos (manqué d'ailleurs)

13h : arrivé chez moi (et je vous passe les questions personnelles !)

13h15 : déjeuner

14h : répétition des Combats (!!!) de *Macbeth*

17h30 : cours<sup>1</sup>, mais trois visites m'ont arrêté

18h : cours

19h15 : épuisé, allongé sur le divan de ma loge, et ayant les larmes aux yeux de rage, mort, dans cet état de prestation, j'ai répété mon texte.

20h : maquillage

20h25 : « Que chacun se retire<sup>2</sup>... »

Nos finances doivent prévoir cela :

organisons moins s'il le faut,

jouons moins,

ayons pour un temps moins de recettes, moins de spectateurs (et je reste persuadé que cela ne changera heureusement rien à ce sujet),

créons moins de choses,

---

<sup>1</sup> Notre hypothèse est la suivante : Vilar désigne par « cours », les moments de préparation d'une pièce, de « mise en condition ». Il lisait la pièce aux acteurs et leur présentait le contexte historique et littéraire, avant d'entamer une italienne.

<sup>2</sup> Début de la tirade d'Octave-Auguste, dans *Cinna* (acte II, scène 1).

travaillons plus sans nous créer des obligations nouvelles,  
travaillons comme des Anglais en fumant des pipes et non pas comme ces Yankees qui sont, à mon goût, les enfants et les pères d'une civilisation criminelle<sup>1</sup>. Tout mon passé de jeune méditerranéen travailleur, pauvre pourtant, inquiet pourtant, mais dévoué, s'insurge contre cela.  
Je vous salue,

Jean Vilar

PS : 1/ Ne pouvez-vous travailler chez vous tout le lundi ? n'est-il pas possible qu'à tour de rôle, sur ma demande, s'il le faut, ceux dont vous avez besoin se rendent chez vous ?

2/ Je relis ma lettre. Je ne la trouve pas encore assez précise.

Pour votre bien, il faut vous défaire de ce qui est un travers : vous êtes hanté par le désir de faire toujours plus. Je vous jure que les Grecs et ceux-là même qui ont laissé quelque chose (les trois Tragiques) vous auraient aimé, adoré, conseillé certes. Mais le chœur antique vous aurait dit : « Il est fou celui qui fait trop de choses dans la vie ». La formule athénienne est *Méden Agan ! rien de trop.*

#### 154. Jean Vilar à Giono

Lundi 20 décembre 1954

Cher Jean Giono,

Vous souvenez-vous de ma proposition ? Il y a plus d'un an de cela. C'était à Avignon, après une représentation de *Dom Juan*, je crois. Oui, pourquoi ne faites-vous pas une pièce pour nous, que ce soit TNP ou Avignon ?

Ne pourrions-nous commencer – et permettez-moi de vous proposer une idée – par une sorte de traitement très libre d'un grec ancien (Euripide, peut-être ; plus adaptable que Sophocle auquel, scéniquement et dans le texte et dans la construction, on peut si difficilement toucher ; Euripide dont on peut traiter les chœurs alors qu'on le peut si difficilement dans Eschyle.) Les chœurs sont presque impossibles à dire par les acteurs en langue française. J'ai fait *Meurtre dans la cathédrale*, et j'en tremble encore. Faire parler sept garçons ou sept filles en même temps, ça va bien un soir, ça va mal le lendemain. Malgré cinquante répétitions sérieuses !

Mais si le sujet grec vous paraît impossible pour d'autres raisons encore, pourquoi pas partir d'un thème espagnol.

Je crois qu'il est difficile pour un auteur de nos jours de tout trouver : le style dramatique, les personnages, le thème. Les grands « créateurs », sans pudeur au théâtre, se sont pillés les thèmes les uns les autres. Je crois qu'en partant d'un Grec, d'un Espagnol du Siècle d'or, vous pourriez faire un premier jet.

---

<sup>1</sup> Dans une lettre du 18 septembre 1955 à sa femme, Vilar écrit : « Entre le lundi 9h du soir et le vendredi matin 9h, j'ai lu quatorze pièces. Lentement. Attentivement. Sans m'énerver dans cette solitude glacée du lecteur. Fumant, pour cette raison, des pipes. Car la pipe me calme. C'est un excellent remède pour les nerfs. Et pour ne pas s'éloigner du bon sens. Et garder donc son contrôle et la placidité du jugement. Beaucoup de pièces : Goldoni, Marivaux, Schiller, Molière, Pierre-Emmanuel, Abellio [...] » (*Vilar ou la ligne droite. Correspondance de Jean Vilar à Andrée Vilar, op. cit.*, p. 49).

Il y a eu le sujet *Alceste*-Euripide. En laissant tomber un peu Hercule. Où trouver un bel Hercule (+ talent) de nos jours ? Pour *Alceste*, j'ai Maria Casarès sous contrat en ce moment.

Connaissez-vous Maria ? C'est de l'avis de tous, la vraie, la seule rauque, forte tragédienne de ma génération. Et elle a trente ans. Elle a été une admirable Lady Macbeth en Avignon et elle le crée avec nous à Chaillot / Paris, le 15 janvier.

Que dirai-je ? Oui, il y a les Espagnols. N'axe pas une pièce sur moi ou mon emploi, je n'en peux plus. Je ne ferai que la mise en scène.

La musique, d'une façon importante, pourrait intervenir.

Cher Jean Giono, ne dites pas : j'ai un roman en préparation. Nous, qui faisons un travail honnête au théâtre, ne nous laissez pas seuls ! Je n'ai rien ! Pas d'auteurs ! Ou alors, pas de style. Il faut que vous fassiez quelque chose.

Le fait de prendre le sujet ailleurs, de le suivre à votre volonté et de croire, si vous le voulez bien, à tout mon dévouement pour ce que vous ferez, devrait vous inciter à me répondre oui et à me dire pour quand.

De toute façon, je vous en prie, répondez-moi.

Vôtre,

Jean Vilar

### 155. Jean Giono à Jean Vilar

[Lettre non datée]

Cher Jean Vilar,

Votre lettre me bouleverse, car il m'est absolument impossible de travailler pour le théâtre maintenant et jusque vers le milieu de l'an prochain. Je n'ai pas un roman en préparation, j'ai un roman en train, et il n'est pas possible d'interrompre un travail sur lequel on est jour après jour depuis deux ans pour passer à autre chose. Ce ne serait pas physiquement possible : tout l'intérêt de ma vie actuellement est dans le roman que j'écris. J'ai le tort de ne pas savoir écrire suivant les méthodes parisiennes ou américaines, je ne peux pas changer brusquement d'intérêt. J'ajoute que si, me forçant, j'essayais, ce serait de façon certaine faire un mauvais travail. Mais non, au moment même où j'écris cette phrase, tout en moi se révolte à la pensée d'abandonner ce que je fais pour autre chose.

J'ai pensé à notre rencontre d'Avignon. Peu à peu l'idée d'une pièce de Théâtre viendra s'imposer à moi. Après avoir pensé longtemps, je l'écrirai vite. C'est ma seule manière de travailler. Je suis désespéré de n'être pas taillé sur un grand modèle et de ne pas être capable de faire ce que vous me demandez. J'ai pour vous la plus grande amitié, et la plus grande admiration pour vous et pour le TNP. Ma seule consolation est de savoir que mes réserves, mon refus, finiront par vous servir vous et le TNP.

Je le ferai mais je ne peux le faire qu'à mon rythme.

Toute mon amitié,

Jean Giono

## 156. Gérard Philipe à Jean Vilar

Décembre 1954

Je m'empresse de te répondre. Il y a urgence sur le plan administratif à ce que je reprecise ma position en ce qui concerne les années à venir.

Maintenant, en effet, tu me vois stoppé devant le temps. Et les angoisses dont tu parles sont biologiques, sûrement pareilles à celles d'un boxeur qui perdrait son moral s'il continuait à s'essouffler. Disons que je me prends en main comme un *manager* l'aurait fait à l'annonce d'un autre *round*.

Tu sais bien que la journée prend une couleur lorsqu'elle précède une représentation. Qui devinera que, loin de dormir trois jours avant les trois coups, nous assumons la crainte de la représentation du soir en même temps que la trépidation d'une répétition du jour. Certes, je suis encore loin d'être noué, mais entre les nerfs et le plaisir, mon fléau bat fou.

Pour retrouver la confiance, je vais recharger mes accus.

Mon cas n'est pas le tien, Jean. Ta respiration est directoriale aussi. Ton pouls est celui d'un auteur, d'un animateur. Tes bouffées d'air sont nombreuses. Elles ne sont heureusement pas que théâtrales.

Voilà qu'il me faut aussi diriger une barque. J'en ai le besoin, j'en ai le désir. Je veux parler de cette mise en scène de cinéma qui m'attire, de cette façon pour un acteur de prolonger son geste jusqu'à l'inspiration première. Il me faut du calme pour y songer activement, et une détente dans la journée. Ce sera la réalisation du film *Till l'Espiègle*<sup>1</sup>.

Regarde comme je me soigne, comme je songe à me bichonner, à préparer mes terrains de course... Où vois-tu du mépris là-dedans ? Envers moi, non : je m'aimerais plutôt. – Envers toi ? Envers le public ? Regarde comme on siffle dans une salle l'histrion qui n'est pas en forme, aussi bien que celui qui manque de talent. L'un et l'autre manifestent un mépris de valeur différente.

À moi, donc, de prendre un raccourci, d'y respirer à plein, et ensuite me voilà près de toi, avec le TNP pour Avignon 1956. La coïncidence du X<sup>e</sup> anniversaire d'Avignon me remplit de joie.

Arrivons-en au programme. Je serai avec le TNP en Tchécoslovaquie-Yougoslavie-Grèce, où il est probable que je jouerai pour la dernière fois *Le Cid*. Ce répertoire aura vieilli à mon retour. Il peut légitimement laisser la place à de nouvelles pièces.

Je sens qu'il faut me laver de l'apparence de trahison que tu fais revêtir à mon départ, à mes vacances... J'emprunterai encore une image : en voudra-t-on à l'âne d'aller brouter les chardons du pré voisin ? Que l'herbe repousse et le revoilà dans son enclos.

À fort bientôt,

Ton Gérard

## 157. Pierre Mendès France à Jean Vilar

---

<sup>1</sup> *Les Aventures de Till l'Espiègle*, film franco-est-allemand, réalisé par Gérard Philipe et Joris Ivens. Il serait tourné entre février et juillet 1956 avant de sortir en novembre.

10 décembre 1954

Cher Monsieur,

J'ai été navré d'apprendre le retard apporté à la mise en place de votre nouveau Cahier des charges et j'ai aussitôt demandé que l'étude de cette affaire soit accélérée selon une procédure plus rapide et, je le souhaite, plus efficace.

Je me plais à espérer que le repos que vous prenez aura vite effacé les traces de votre surmenage et vous prie de croire en mes sentiments les meilleurs.

Le Président du Conseil  
Pierre Mendès France

— — 1955 — —

*158. Jean Vilar à René Char*

[*Enveloppe datée du 9 janvier 1955*]

Cher René Char,

Vous avez oublié peut-être que c'est vous et Zervos qui avez semé dans mon crâne le mot « Avignon ». Croyez bien que j'éprouve, pour le trop lointain ami que vous êtes, les sentiments les plus loyaux.

À la vérité, je pensais que vous voudriez lire<sup>1</sup>. Vous souvenez-vous de la salle Iéna en 1946 ? Nous étions là, à travers et par et pour ce que vous avez écrit<sup>2</sup>.

Ne nous disputons pas, René Char. Je sais ce que vous êtes, du moins je l'imagine à travers vos livres que Gaston [Gallimard] m'envoie régulièrement (pas toujours).

Je fais ici une tâche qui me paraît propre, et je voulais franchement qu'une fois au moins, puisque vous m'avez écrit un jour que vous ne faisiez rien pour le théâtre, vous soyez avec nous.

Répondez-moi, René Char. À travers des tâches exténuantes, la vie désormais ne me paraît avoir de prix que par l'amour de l'une et l'amitié de l'autre.

Votre Jean Vilar

*159. René Char à Jean Vilar*

Le 12 janvier 1955

---

<sup>1</sup> Le poète venait de publier *Recherche de la base et du sommet* suivi de *Pauvreté et privilège* chez Gallimard, dans la collection *Espoir*, dirigée par Albert Camus. Vilar lui avait proposé de lire ses poèmes lors d'une matinée de poésie au TNP – invitation déclinée par Char.

<sup>2</sup> *Les Feuilletts d'Hypnos*, publiés chez Gallimard dans la collection *Espoir*. La salle Iéna, située dans un hôtel particulier de l'avenue Iéna à Paris, servit de salle de spectacle, de 1929 à 1955.

Cher Jean Vilar,

Je n'ai nulle envie, nul plaisir, à me « disputer » avec vous ! D'ailleurs, il n'y a pas eu de dispute de ma part mais réponse, je crois, très mesurée, à quelque chose de déplaisant, vous en conviendrez : ces pensées que me prêtaient ces journalistes, ce jour-là, mal inspirés pour le moins.

Je mène une vie assez retirée et peu intrigante pour me fâcher un peu lorsqu'on me fait dire, publiquement et de travers, et de façon malveillante, des paroles tirées d'une lettre privée à un ami (Béguin<sup>1</sup> que j'aime fraternellement). Ne parlons plus de cela. Je n'étais pas favorable, non au principe, mais à l'esprit que revêtait cette matinée de poésie. Je n'étais sans doute pas le seul, si j'ai été le seul à me prononcer franchement. Mais croyez que personne à part vous et Béguin, n'en aurait su, si on avait été plus discret avec mon refus.

Il serait absurde et indécent de vous rappeler mon amitié ici. Vous vous plaignez que je suis « lointain » ? Mais avec ma santé qui m'oblige longtemps, souvent, à me chambrer, pourquoi vous ennuierais-je avec des compliments et des suggestions, alors que votre TNP réussit tellement bien ? Il y a foule et sympathie autour de vous. Lorsque vous avez été attaqué – ce qui est inévitable –, je vous ai écrit un petit mot d'encouragement, de confiance et de vœux. J'espère que vous ne l'avez pas oublié. Lorsque la radio m'a demandé si je voulais que vous lisiez pour « Lecture à une voix », *Le Soleil des eaux*, j'ai répondu « oui » avec une vraie joie. Je vous ai écrit à vous aussi. Je ne sais pas pourquoi, ça n'a pas eu lieu. Il y a plus d'un an de cela.

Bref. Vilar, ne me faites pas énumérer les marques constantes d'amitié que je suis heureux de manifester à votre égard. Je suis fidèle, malgré que je sois invisible (involontairement). Voilà une longue lettre. Veuillez en retenir le cœur et les sentiments.

Bonne année !

Bonnes amitiés,

Votre René Char

### *160. Jean Vilar à Silvia Monfort*

9 février 1955

Chère Silvia,

Je suis désormais certain – et cette certitude date d'aujourd'hui même – que je ne pourrai pas vous distribuer utilement (et agréablement pour vous) dans les nouvelles pièces que j'ai choisies pour juin et juillet 55<sup>2</sup>. Pièces qui, vous en avez l'expérience, seront les créations parisiennes de novembre 55 à avril 56.

Je ne voudrais pas que vous manquiez l'occasion d'une belle œuvre et d'une grande interprétation de votre part ailleurs qu'au TNP. Vous méritez, comme toujours, la réussite. Je

---

<sup>1</sup> Albert Béguin (1901-1957) était écrivain d'origine suisse, critique et éditeur. Spécialiste du romantisme allemand et de la poésie, il fut professeur à l'université de Bâle et dirigea de la revue *Esprit*, après la mort d'Emmanuel Mounier en 1950.

<sup>2</sup> *L'Étourdi* de Molière, mis en scène par Daniel Sorano ; *La Ville* de Paul Claudel, *Marie Tudor* de Victor Hugo et *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux dans une régie de Vilar.

sais l'attachement que vous avez pour ce genre de travail, vif et cruel, qui est le vôtre et qui est le mien. Nous avons, vous et moi, souffert et aimé en Avignon il y a huit ans. Nous avons repris cette amitié de travail, sans laquelle la vie de comédiens est peu de chose, l'an dernier, et cette envie. Il nous faut aujourd'hui la défaire. Pour un temps.

Ce ne sont pas des vains mots : nous nous retrouverons. À moins que vous vous y refusiez.

Vous remercier de votre passion du bien faire ? Vous me regarderiez de vos yeux moqueurs et insolents.

Vous remercier de Chimène, d'Émilie ? Vous me diriez : aviez-vous douté de mon savoir ?

Mais vous remercier de votre affection, de votre mépris des sottises de la profession, de votre goût de l'aventure et de votre bon courage, cela peut être je le peux.

Vôtre,

Jean Vilar

PS : Il est évident qu'au cas où vous désireriez vous en aller plus tôt, il faudrait m'en avertir d'urgence ou avertir Jean Rouvet.

Voici des renseignements précis dans une certaine mesure :

*Le Cid* ne sera pas joué après le retour à Paris, et probablement plus joué longtemps, à moins de contrainte (changement de programme urgent pour raison de maladie, par exemple), Gérard [Philippe] étant absent<sup>1</sup>.

*Cinna* sera très peu joué, s'il l'est jamais, entre le 1<sup>er</sup> juin et le 1<sup>er</sup> novembre. Il sera repris peut-être deux fois par mois en novembre.

Je « recommande » cette lettre, mais pour la bonne forme.

### 161. Jean Vilar à Gérard Philippe

Judi 24 février 1955

Cher Gérard,

As-tu lu *Le Père humilié*<sup>2</sup> de près ? Le personnage Pensée = Maria.

Il nous faut Claudel.

Déjà, je vais avoir *La Ville* pour Avignon 55 (tu aurais pu faire un Cœur pathétique et simple. J'ai peur de Cuny à qui je l'ai proposé ; mais pas de réponse, encore).

J'ai laissé tomber Corneille pour Avignon 55, encore que Maria soit une vraie comédienne, parce que je pense toujours à toi dans *Nicomède*.

Dis-moi, voyageur, quand tu comptes retourner en nos caves ? 1<sup>er</sup> janvier 56 ou avant<sup>3</sup> ? (ceci est important pour programmation en nov.-déc., que nous faisons déjà).

---

<sup>1</sup> Pendant plus de deux ans, Gérard Philippe se consacra au cinéma et au syndicalisme, avec la création du syndicat Français des Acteurs, le 15 juin 1958.

<sup>2</sup> Pièce de Paul Claudel parue en 1920.

<sup>3</sup> Entre la dernière création de Gérard Philippe au TNP – *Ruy Blas* – et son retour en 1958 avec *Les Caprices de Marianne*, le comédien ne revint qu'épisodiquement pour quelques reprises. Il voyageait beaucoup, en tournages ou en tournées de promotion ; joua, entre autres, dans *Monsieur Ripois* de René Clément, *Le Rouge et le Noir* de Claude Autant-Lara, *Les Grandes Manœuvres* de René Clair et tourna *Les Aventures de Till l'Espiègle*.

Confidentiel : je déjeune lundi avec Jeanne Moreau. Lui ai proposé, sur conseil de Maria, *Les Ressources de Quinola* de Balzac. N'a pas dit non. Je la sens près de revenir.

Balzac, Corneille, Claudel, Hugo : formidable !

Ton petit Vilar

## 162. Gaston Bachelard à Jean Vilar

Université de Paris  
Institut d'Histoire des sciences et des techniques

Le 27 mars 1955

Cher Monsieur,

Je suis un vieux philosophe qui ne sort plus du monde de ses livres. Le théâtre est devenu pour moi une vie imaginaire. J'étais donc bien mal préparé à lire le livre que vous avez bien voulu m'envoyer<sup>1</sup>. Mal préparé, je me suis vu tout de suite enrichi par des sujets de méditation sans nombre. Par exemple (p.95) votre référence à une prise de conscience jusqu'à la racine, sans rien garder d'un dédoublement. J'y vois une sorte d'honneur ontologique, une sincérité transposée mais tout de même absolue. Oui, vous honorez vos personnages en les animant de votre sincérité.

Deux fois dans ma vie je vous ai vu jouer. Dans *Nucléa* où Pichette nous avait conviés ma fille et moi, et il y a deux ans et demi, à Genève où vous étiez le Roi. Écoutant le *Cid*, je me trouvais rajeuni d'un demi-siècle mais avec ce sentiment que c'était la première fois que je « lisais » le *Cid*. J'avais comme un remords d'avoir eu des prix de récitation en mon Collège.

Quelle Actualité que l'Actualité de la Parole !

Oui, merci de me faire réfléchir.

Croyez, cher Monsieur, à ma bien vive sympathie.

Gaston Bachelard<sup>2</sup>

## 163. Lettre de Jean Vilar et de la troupe

4 mai 1955

---

<sup>1</sup> Il s'agit très probablement du livre *De la tradition théâtrale*, paru cette année-là. On lit, à la page en question : « Aux États-Unis [...], on a peur de la tirade et du verbe. On s'en tient à un dialogue nettement réaliste, cru, tel qu'une sténotypiste pourrait emprunter à la vie. On évite la prise de conscience des personnages. Or, je crois qu'on peut admettre qu'il n'y a pas de personnage de théâtre où il n'y a pas de prise de conscience. Et jusqu'à l'absolu. » (Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche, 1955).

<sup>2</sup> Gaston Bachelard (1884-1962), philosophe, fut l'un des fondateurs de la nouvelle épistémologie française et développa une analyse des formes de l'imaginaire dans *La Psychanalyse du feu* (1938), *L'Eau et les rêves* (1942), *L'Air et les songes* (1943), *la Terre et les rêveries du repos* (1946), *La Poétique de l'espace* (1957) ou *la Flamme d'une chandelle* (1961). En 1948, Vilar est invité à venir exposer ses idées sur le rapport entre le lieu théâtral et l'œuvre dramatique par le Centre d'études philosophiques et techniques du théâtre, avec, entre autres, Gaston Bachelard, Étienne Souriau, Raymond Bayer, Gaston Baty, Louis Jouvét. Peut-être est-ce en souvenir de cet échange que Vilar lui envoie le livre qu'il vient de publier.

Au retour de cette tournée qui a conduit le TNP de Berlin à Athènes, par Dresde, Prague, Brno, Bratislava, Ljubljana, Zagreb, Sarajevo, Belgrade et Salonique, j'aimerais pouvoir écrire un mot personnel à chacun de nos amis rencontrés au cours de ces six dernières semaines.

Mais à peine arrivé à Paris, le TNP reprend la route. Me voici donc dans l'impossibilité d'écrire un mot d'affection à chacun.

Du moins ces quelques lignes vous rappelleront que nous ne vous avons pas oublié et que nous ne vous oublierons pas. À bientôt.

Jean Vilar

#### 164. Marcel Pagnol à Jean Vilar

Paris, le 12 juin 1955

Cher Jean Vilar,

Que vous êtes gentil d'avoir pris le temps de m'écrire ! Sachez que je vous admire, parce que vous avez magnifiquement réussi l'impossible, et que vous le faites chaque jour.

Ce ne sont pas des paroles de politesse mais d'amitié réfléchie. Je suis en train de monter Judas – sans vous hélas ! – Ce n'est pas facile.

Si Dieu me prête vie, nous nous retrouverons sur un plateau.

Adessias,

Marcel Pagnol<sup>1</sup>

#### 165. Jean Vilar à Leon Gischia

[Lettre non datée]

L'œuvre sera ce qu'elle voudra bien être à la première. À la conclusion, ce soir-là, elle ne nous appartiendra plus. Donc zut au 19 juin 1955<sup>2</sup>. Cependant, au départ, avant même la répétition, il est clair pour moi que le travail d'acheminement et de découverte (les sollicitations du texte en quelque sorte), sera valable si nous considérons l'œuvre comme un oratorio dialogué. En présence d'un pareil travail, les questions de dispositif scénique sont claires. Certes, il est difficile cependant d'y répondre ; c'est ta tâche.

Clares – et tu indiques déjà par tes maquettes ce que je vais te dire – c'est-à-dire que s'il y a des croix, elles ne sont pas monumentales comme tu les fais. L'œuvre n'est pas romaine, et,

---

<sup>1</sup> Le dramaturge et écrivain Marcel Pagnol (1895-1974), dont la pièce *Marius* (1929) avait connu un grand succès au théâtre puis au cinéma, avait proposé à Vilar sa traduction d'*Hamlet*, pensant à Gérard Philipe pour le rôle. Vilar avait décliné, n'appréciant guère la pièce. Il reviendrait pourtant sur sa décision avec le projet, en 1959, d'en confier la création à Gérard Philipe et Peter Brook, mais la disparition brutale de l'acteur y mit un terme. La tragédie en cinq actes *Judas* fut créée au Théâtre de Paris en octobre 1955.

<sup>2</sup> *La Ville*, de Claudel, est créée le 20 juin 1955 par le TNP pour le XVII<sup>e</sup> festival international de Strasbourg. Parmi les rôles principaux, Georges Wilson incarne Lambert de Besme, Maria Casarès, Lâla, Jean Vilar, Isidore de Besme, Alain Cuny, Cœuvre et Philippe Noiret, Avare.

mon Dieu ! très peu catholique ou chrétienne. Plus proche de Rimbaud et de l'amour fou que de M. l'ambassadeur très catholique Claudel et de *L'Annonce*. Ah, merde, cette *Annonce* !

Ton mur derrière les croix, non, je ne crois pas. Plutôt le champ illimité. Je crois qu'il faut penser au symbolisme à l'état pur. Donc qui n'est pas un symbole à la Mallarmé, cette buse grammairienne. Il faut penser au théâtre chinois ou japonais. As-tu un bon livre là-dessus, sur le lieu scénique du Nô, sur l'ombre, sur le jeu des acteurs ? Oui, je crois que j'ai là une bonne idée. Le jeu des acteurs chinois, le désert abstrait scénique où l'œuvre doit faire son chemin, trouver son ton, *etc.* Claudel n'est pas encore allé en Chine, mais il u était prédestiné. La Providence ensuite fout tout par terre.

Dis à Maria [Casarès], à [Alain] Cuny – pourquoi n'y ai-je pas pensé avant ! – que *La Ville* est plus près, disons, de *Rashōmon*<sup>1</sup> (je dis ce film parce que je pense qu'ils l'ont vu), que de *L'Annonce faite à Marie*, ou Montherlant, Anouilh, Corneille, *etc.* Je prendrai Besme pour ma part avec une bonne gueule de Français, mais avec le style de jeu d'un acteur japonais ou chinois. Toi, le monsieur du décor, tu devrais aussi penser à un décor chinois ; ce n'est pas de l'abstraction, ni du symbolisme, ni de la poésie. C'est un décor où le geste du comédien doit pouvoir conserver une valeur de paraphe, où son corps doit avoir le maximum de présence, où le chant profond, fût-il muet, doit être entendu. Je te jure que je serai meilleur dans Besme muet que dans Besme parlant.

P.S. : Ton arbre, ta balustrade, non, ce n'est pas ça. Réalisés, ils seront affreux, je le crains.

166. Jean Vilar à Daniel Sorano

Marseille, 6 juillet 1955

Cher Daniel<sup>2</sup>,

Pardonne-moi tout d'abord de t'écrire sur ce formulaire administratif mais je n'ai, ce matin, pas autre chose sous la main. Je t'écris, de mon lit, parfaitement reposé, le soleil entre dans la chambre, on entend « Marseille » et tout cela double pour moi le succès de ton *Étourdi*. Car j'y pense souvent depuis ce plaisir de dimanche où, perdu dans les travées avec Jarre, Chaumette, Casarès, nous avions plaisir à suivre vos jeux et moi à suivre ce plaisir du public qui nous entourait et qui vous écoutait.

---

<sup>1</sup> Le film d'Akira Kurosawa est sorti en France en avril 1952.

<sup>2</sup> Daniel Sorano (1920-1962), diplômé du Conservatoire, entreprit sa carrière au Grenier de Toulouse, sous la direction de Maurice Sarrazin. En 1952, Vilar lui proposa le rôle de La Flèche, le valet de Cléante dans *L'Avare* de Molière. Impressionné par son interprétation, il lui confia l'année suivante les rôles de Timoteo (*La Nouvelle Mandragore* de Jean Vauthier), Sganarelle (*Don Juan*), Giomo (*Lorenzaccio*), le Premier officier (*Le Prince de Hombourg*), Monsieur Robert (*Le Médecin malgré lui*) et du citoyen Ergo (*La Mort de Danton*). Le duo formé par Vilar et l'acteur, dans *Don Juan*, concourut au succès de la pièce : le travail entrepris en 1944, lors de la trentaine de représentations de *Don Juan* données par la Compagnie des Sept, trouvait son aboutissement grâce à la puissance comique de Sorano. En 1954, Sorano ajouta à son répertoire et aux multiples reprises les rôles de l'Aumonier (*Mère Courage*), du Duc d'York (*Richard II*), de César de Bazan (*Ruy Blas*) et du portier dans *Macbeth*. En 1955, il mit en scène *L'Étourdi* de Molière et se distribua dans Mascarille. En 1960, Sorano incarna le personnage de Cyrano de Bergerac pour Claude Barma, à la télévision. Son interprétation reste encore une référence. Sorano s'épuisa au travail, menant de front, chaque saison, de nombreuses reprises, créations et tournages pour le cinéma. Il mourut à 41 ans, en 1962.

La troupe t'a bien suivi, je veux dire : chacun a fait « sien » et a digéré tes indications, tes propositions, les rythmes, les jeux, les interludes, en un mot, ta mise en scène. Personnellement, je n'ai vu ni senti le fil-conducteur, la trame, le maitre-fil, je veux dire : le metteur en scène ; et cela est bon. N'est-ce pas, Daniel, que particulièrement dans l'*Étourdi*, s'il est nécessaire de mettre au point ces rythmes, ces dialogues et ces enchaînements, il faut aussi poncer tout cela, interpréter cela avec aisance, grâce etc... (Je souris en pensant à ta « sueur », mais tu la portes comme d'autres portent royalement la couronne).

Tu es un très grand valet, un Grand Valet. Un très grand. Je sais bien, et je t'entends me dire, ou me faire entendre de ton œil clair : je sais faire aussi autre chose. Certainement. Mais tu es cela d'abord. Et jusqu'à ton dernier souffle. Et que ce soit parmi nous ou ailleurs, c'est par ce magnifique emploi qui est le tien (le grand valet de la comédie, n'est-ce pas comme le prince du peuple ?), c'est par cet universel personnage que tu retrouveras aux heures difficiles ta confiance, les inventions personnelles, le plaisir de vivre.

Je t'envie. La nature et les fées t'ont fait un beau cadeau : le souffle, la voix, le grand physique, l'invention spontanée des gestes comiques. Et certes, tu as aussi le goût du travail ! Un petit secret, veux-tu : j'ai dirigé environ deux cents à trois cents acteurs, depuis les plus mauvais ou bien les plus inexpérimentés par l'âge, jusqu'aux meilleurs de ma génération (tu les connais). Eh bien, il semble que la nature ait imparti chez les doués le talent avec le goût du travail, que dis-je : l'acharnement au travail.

Tu travailles dur. Tu as la trouille. Et pas seulement à la première mais tous les soirs (La Flèche, je me souviens de notre première entrée dans l'*Avare*), tu te chauffes, tu n'es pas inquiet, tu crains de ne pas être suffisamment vif, toi pour qui pourtant La Flèche devrait être un jeu sans danger.

Quoi qu'il arrive entre nous – et la vie est parfois plus sotte que les hommes – tu es de ceux dont le petit directeur (ah, quelle charge pour un timide et un maigre) que je suis se souviendra toujours. À Sète, sur la colline, à soixante-dix ans, je me dirai, avec cet implacable égoïsme des anciens chefs de troupe : « mon Sorano, quand y a trente ans ... *etc...* mon La Flèche, jadis... mon Sganarelle etc. » et j'aurai la satisfaction d'avoir fait une bonne tâche dans ma vie, parce qu'un jour, il y a aujourd'hui trois ans environ, tu as préféré entrer chez moi plutôt qu'ailleurs. Et que d'autres que j'aimais aient bien voulu travailler avec moi. Que la vie ne nous fasse pas oublier cela ! Les camarades oublient trop souvent que je suis un comédien d'abord, qui, ayant fait une première mise en scène, a continué, a formé une petite troupe, puis a fondé Avignon, puis le TNP ; mais ils oublient que je suis resté, et que tout est dirigé par moi comme par un comédien (jusqu'à notre administrateur qui en sait plus sur la scène et ses sciences que 99% des comédiens).

Le comédien que je suis, aime donc jouer et répéter et jouer avec des comédiens de ton genre. Dès qu'il y a un fainéant dans la troupe, il nous fait souffrir. Dès qu'un comédien chez nous joue sans sincérité, joue avec des trucs absurdes, il nous fait souffrir. Dès qu'un comédien perd d'abord confiance en lui, il nous emmerde. Peu à peu, s'est créée dans la troupe une qualité de jeu qui est un style, et une confiance dans la loyauté de jeu de l'autre. Un style non pas uniforme, mécanisé, automatique ; un style où chacun apporte sa contribution personnelle, mais il faut qu'elle soit de goût, sans charges inutiles, sans mécanisation.

— —

Je m'aperçois, à me relire, que je me suis laissé aller et qu'au lieu de te parler de « ton » *Étourdi*, j'ai battu la campagne. Au lieu de te faire plaisir, je me suis laissé aller à mon plaisir. Mais quoi, Daniel, au milieu du travail de cet éternel juillet (depuis neuf ans, juillet est pour moi travail le plus dur et non les vacances), cette lettre est une heure de vacances ce matin pour ton serviteur.

Ma conclusion à ton travail te fera plaisir, je pense : il faut penser tout de suite à une autre pièce mise en scène et jouée par toi<sup>1</sup>. Il faut que tu cherches comme je le ferai de mon côté. Il faudrait connaître la pièce avant la fin d'Avignon. Nous en ferions grosso modo, à ton goût, la distribution (je crois, à ce sujet, que mes suggestions pour l'*Étourdi* ont préservé totalelement ta liberté d'exécution, mais j'étais toujours prêt à te donner mon avis.)

Je vais étudier si nous pouvons – et je le souhaiterai pour toi – maintenir à 3% le pourcentage de la mise en scène. Tu sais que ce chiffre est important. Il y a trois ans, pour *Œdipe*/Marigny/Barrault<sup>2</sup>, j'avais 1,25%. C'était celui de Gérard [Philippe], ce 3%.

Quand une pièce marche, ce 3% fait une somme importante.

Peut-être avec cette façon de faire, c'est-à-dire une autre pièce mise en scène dans les cinq mois qui viennent, ta mensualité serait accrue d'un pourcentage qui la doublerait. Et tu aurais l'affreux plaisir ou le puissant déplaisir d'être metteur en scène.

*Tibi, Danielo imperatore.*

Jean Vilar

### *167. Daniel Sorano à Jean Vilar*

La Garenne Colombes, le 2 septembre 1955

Mon bien cher Jean,

J'ai beaucoup tardé à vous écrire, mais après une semaine partagée entre ma femme et mes enfants d'une part, et la pêche (très fructueuse) d'autre part, je suis rentré à la Garenne Colombes avec ma femme et la bonne afin de commencer l'installation de notre nouveau logis. Je fais plusieurs métiers en ce moment, je passe du peintre au menuisier et du plombier au raccommodeur de porcelaine en passant bien sûr par le décorateur et le chirurgien de clinique de poupées. Finalement je me crève autant que sur le plateau, mais aussi, avec autant d'amour, c'est toujours pour la bonne cause. Je ne vous ai jamais parlé de cette longue lettre que vous m'avez écrite à Marseille. Je l'ai relue au moins dix fois et je la relirai encore. Elle m'a terriblement touché (quel orgueil tout de même) et elle m'a donné confiance. Je suis un grand timide moi aussi, qui se cache sous une faconde méridionale acquise au cours de mes études. Je n'ai jamais osé vous en parler directement, mais je sais que vous n'aviez pas besoin que j'en parle, vous avez su voir tout l'effet qu'elle m'a produit.

Après les trois expériences excellentes qui m'ont servies de leçons, je veux dire Versailles, Chaillot et Marseille, j'ai encore revu l'*Étourdi* et je me sens capable d'en faire quelque chose

---

<sup>1</sup> Ce sera le *Le Malade imaginaire* de Molière, en 1957. Il interprétera le rôle d'Argan.

<sup>2</sup> En avril 1951, Vilar reprit *Œdipe* de Gide au Théâtre Marigny, invité par Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault.

de bien. Je voudrais bien, si je puis exprimer un vœu, que vous me réserviez une générale devant la presse à Chaillot vers la fin de novembre. J'aurai seulement besoin d'une semaine de répétitions pour finir de tout mettre au point.

D'autre part, je veux me remettre à *Quinola*<sup>1</sup> qui m'intéresse beaucoup, mais je ne pourrai le faire avant quelques jours. Heureusement que j'ai mon installation qui m'occupe beaucoup, sinon je sens bien que je m'ennuierais volontiers du manque de boulot.

Dans quelques jours, nous allons nous revoir, et j'espère que j'aurai l'occasion de pouvoir parler un peu avec vous. En attendant, continuez bien à vous reposer, revenez-nous frais et dispos et dispensez-moi autour de vous mes affectueuses pensées. Ma femme vous envoie son cordial souvenir et mes petits chéris et moi nous vous embrassons.

Daniel

### 168. Philippe Soupault à Jean Vilar

25 septembre 1955

Cher Jean Vilar,

Je veux vous écrire ce soir pour vous remercier de votre accueil. J'ai été très touché par l'humaine sympathie que vous m'avez manifestée.

Vous ne savez pas combien les écrivains qui ne veulent (et ne peuvent d'ailleurs pas) se considérer comme des « hommes à plumes », disait Rimbaud, ont de la peine à prendre contact avec ceux qui pourraient pourtant changer leur destin. J'aime et j'admire votre effort, et je suis heureux de votre succès mérité (oh ! combien).

Grâce à Shakespeare, j'ai été réconforté en vous retrouvant « tel qu'en vous-même » et dominant si orgueilleusement et si simplement votre succès.

J'espère que vous aimerez (je vous le dis comme je le pense) mon adaptation des *Joyeuses Commères* car j'aimerais travailler pour vous, et avec vous, mais je veux aussi que vous sachiez que quelle que soit votre opinion (même très défavorable), j'ai été très heureux de pouvoir établir un contact amical avec vous<sup>2</sup>.

Je vous serre très amicalement les mains,

Philippe Soupault

### 169. Jean Vilar à Jean-Paul Sartre

---

<sup>1</sup> *Les Ressources de Quinola*, comédie de cinq actes de Balzac, 1842. Il l'avait également proposé à Jeanne Moreau (...). La pièce fut néanmoins abandonnée avant les répétitions. Dans une lettre à Andrée Vilar, datée du 18 septembre 1955, Vilar écrivait : « Après avoir fait faire la lecture à haute voix de *Quinola*/Balzac, sans sourciller je juge et je dis : 'Je me suis trompée, ne perdons pas de temps à répéter cette pièce ; les répétitions de la pièce de Balzac sont terminées. Et puis j'ai donné mes raisons. La troupe m'a écouté gentiment. Et avec beaucoup d'attention. Silencieuse. Et depuis, ah, c'est le supplice du serretête. Je veux dire : de la lecture. » Ces deux lettres témoignent d'un exercice plutôt vertical de l'autorité dans les choix de programmation et de la difficulté de construire un répertoire.

<sup>2</sup> La pièce ne fut pas jouée, mais l'auteur des *Champs magnétiques* resta proche de Jean Vilar.

[*Brouillon<sup>1</sup> de lettre, annoté par Vilar* : « À taper, je corrigerai ensuite, JV » en haut, à gauche et, en bas, à droite : « Réponse à une déclaration de Sartre destinée au numéro d'octobre 1955 de *Bref* ».]

Cher Sartre,

Voici devant mes yeux le texte de l'interview que vous avez accordée à Bernard Dort<sup>2</sup>. Vous dites : « Pour moi, le TNP ne réalise pas ce théâtre Populaire. » Et vous ajoutez : « D'abord, le TNP est un théâtre subventionné. »

Cela signifie : un théâtre qui présente des pièces qu'il est obligé de choisir dans le répertoire (non, Sartre !) et ceci avec la plus grande prudence (pour qui me prenez-vous, Sartre ?).

Je ne répondrai ~~au reste~~ à vos autres affirmations qu'en vous posant cette question ~~que je vous pose depuis deux ans, soit par lettres, soit par téléphone, soit à votre secrétaire Jean Cau<sup>3</sup>~~ : vieille entre nous de quatre bonnes années n'est-ce pas : « Voulez-vous nous donner votre prochaine pièce ? » ~~Vous voyez que / Je vous remercie de m'avoir /~~ Je suis très heureux que cette interview me permette aujourd'hui de faire de ma vieille sollicitation un défi.

La réponse est à vous, Sartre.

Jean Vilar, petit bourgeois

### 170. Gérard Philipe à Jean Vilar

2 novembre 1955

Cher Jean,

Je n'ai pas encore participé au TNP comme spectateur cette année. Avant de pouvoir le faire, je te fais parvenir ce télégramme qu'à Moscou m'a fait parvenir un metteur en scène soviétique. Il était quelque part en Crimée en train de tourner et ne pouvait pas venir au festival du film français.

Je le remercie de mon côté en lui signalant que je t'ai fait part de son souhait.

À bientôt Jean, et merde pour la saison.

Gérard Philipe

---

<sup>1</sup> À l'automne 1955, Sartre évoque « l'échec du TNP » dans l'entretien avec Bernard Dort, « Jean-Paul Sartre nous parle de théâtre », revue *Théâtre Populaire*, n° 15, septembre-octobre 1955, p. 1-9. La réponse « Jean Vilar s'explique » est publiée dans le journal *Bref*, n° 7, du 15 octobre 1955. L'interview de Sartre et la réponse de Vilar ont été reprises, avec de légères modifications, dans *L'Express* du 24 novembre 1955, élargissant ainsi le lectorat et déplaçant le lieu du débat d'une revue spécialisée vers un journal à large diffusion. Aucune pièce de Sartre ne sera jouée au TNP pendant la direction de Vilar. En 1965, sous la direction de Georges Wilson, a lieu la première des *Troyennes* au TNP dans une mise en scène de M. Cacoyannis. Puis, en novembre 1968, reprise du *Diable et le Bon Dieu* dans une mise en scène de Georges Wilson.

<sup>2</sup> Bernard Dort (1929-1984), universitaire engagé, théoricien et critique du théâtre, avait fondé avec Roland Barthes la revue *Théâtre Populaire* en 1953. Dirigée par Robert Voisin, directeur des éditions de l'Arche, la revue se présenta d'abord favorable à l'entreprise de Vilar au TNP. Après la découverte du Berliner Ensemble en juin 1954, à l'occasion de la présentation de *Mère Courage* au Théâtre Sarah Bernhardt (actuel Théâtre de la Ville), la revue évolua rapidement vers un brechtisme militant, défavorable notamment à la décentralisation et à Vilar. Sur ce point : Marco Consolini, *Théâtre populaire 1953-1964. Histoire d'une revue engagée*, Paris, Éditions de l'IMEC, 1998.

<sup>3</sup> Les biffures, lisibles, et les réécritures ont été conservées.

Le metteur en scène s'appelle Serge Youtkevitch<sup>1</sup> et tu peux lui écrire par l'ambassade de l'URSS (en France). J'ignore son adresse en union soviétique.

*[Télégramme en question, joint à la lettre]*

Mon cher ami ! Vous savez bien ce que sont « tournée chaque jour » le film – ce mon cas. Je vous salue de tout mon cœur et je vous souhaite les meilleurs séjours à Moscou. À Paris, dites, s'il vous plait, à M. Jean Vilar, que je suis le rédacteur du livre qu'il a écrit<sup>2</sup> (et que nous avons traduit en russe) et qu'il serait très aimable d'envoyer à mon adresse quelques notes biographiques pour ma préface. Car je suis le grand admirateur de TNP. Je vous embrasse fraternellement, Serge Youtkevitch.

### *171. Jean-Louis Barrault à Jean Vilar*

Jeudi 17 novembre 1955

Mon cher Jean,

J'ai mis quelques jours à te répondre au sujet des propos de Monsieur Massis<sup>3</sup> parce que je ne sais quoi te dire.

Pour ma part, j'ai tellement fait effort pour m'habituer aux propos diffamatoires qui circulent sournoisement sur nous, de temps à autre, mais régulièrement, et provenant de toutes sortes d'endroits, même les plus inattendus, que je me suis fait une règle de ne jamais relever toute insinuation de ce genre.

Peut-être serait-ce suffisant que tu communicates objectivement la lettre de ton témoin honnête à Jaujard, sans y ajouter de commentaire, en ajoutant simplement que tu m'as mis au courant.

Voyons-nous un soir, nous reparlerons de tout cela, et... peut-être qu'en bavardant ensemble, tu finiras par me connaître et tu n'éprouveras plus le besoin de te « contraindre » à l'amitié !! (Je dis cela en riant car je n'ai pas cru un mot de ce que te prêtait Paris-Presse l'autre jour !!...)

S'il fallait prendre à la lettre tout ce qu'on se dit !

Mon amitié de vingt-cinq ans,

Jean Louis Baba

### *172. Jean Vilar à Maria Casarès*

*[Lettre non datée]*

Maria,

---

<sup>1</sup> Sergueï Ioutkevitch (1904-1985), réalisateur soviétique, d'origine russe.

<sup>2</sup> Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche, 1955.

<sup>3</sup> Référence non élucidée.

Je sais bien que tout cela est déprimant pour toi : le jeu, le soir, et, parfois, l'après-midi, le texte à apprendre aux heures où le corps aurait droit au repos, la répétition, une distribution que nous craignons, et, pour toi, comme pour nous, ton premier Marivaux<sup>1</sup>. Mais le pire, à présent, ne serait-ce pas de se décourager l'un l'autre ? Je ne peux pas ne pas être sensible à tes découragements, car je t'ai toujours jugée raisonnable. Alors, je me méfie de moi, dans ces moments-là.

Cependant, Maria « Victoire », nous avons fait un bon travail, toi et moi, en dix-huit mois, toi et nous. Dans mon *memento* éternel il y a l'écossaise, l'anglaise et la Femme de Claudel<sup>2</sup>. Tout cela n'est pas si mal, non ?

Mon plan de travail est juste, certes, jusqu'à Noël, d'où cette période difficile pour toi. Mais en janvier, tout, me semble-t-il, devrait s'éclaircir : les représentations normales étant autour du 10. Quatorze jours donc, environ, après la première audition en week-end ! Période difficile, en ce moment, oui, certes. Pour toi, pour moi. Pour toi, surtout... ah, je ne sais plus quoi te dire.

Et peut-être, une fois de plus, ce carton est-il la preuve de ma maladresse ? Stop, donc !

Ton Vilar

— — 1956 — —

### 173. Gérard Philipe à Jean Vilar

[Lettre non datée]

Cher Jean,

Albe<sup>3</sup> puisse-t-il te déplaire comme homme et t'intéresser comme personnage !

Je te demanderai d'avoir la gentillesse de nous redonner, dès que tu l'auras lu, le manuscrit, nous en manquons et c'est mon seul exemplaire. À toi,

Gérard Philipe

### 174. Roland Barthes à Jean Vilar

17 janvier 1956

Cher Monsieur,

---

<sup>1</sup> *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux, créé le 24 décembre 1955 au TNP et reprise en Avignon en 1958 et les saisons suivantes. La troupe en donnera 134 représentations.

<sup>2</sup> Respectivement *Lady Macbeth*, *Marie Tudor* et *Lâla* (*La Ville*).

<sup>3</sup> Le Duc d'Albe dans le film à venir de Gérard Philipe, *Les Aventures de Till l'Espiègle*.

Pardonnez-moi de venir vous déranger ; si j'ose le faire, c'est parce qu'il ne s'agit ni de moi, ni de théâtre. Je voudrais d'ailleurs seulement vous signaler qu'un ami, Alain Robbe-Grillet, est candidat à la bourse Del Duca<sup>1</sup>. Robbe-Grillet est le type même pour qui une telle bourse semble faite : il est jeune, il a un immense talent (qu'on lui a plus ou moins reconnu en lui donnant le Prix des Critiques), et en ce qui compte encore plus à mes yeux, son œuvre est une recherche romanesque de première importance, peut-être la seule que l'on puisse aujourd'hui qualifier d'avant-garde. S'il n'écrivait pas, notre littérature, notre jeune littérature, déjà si timide, serait encore un peu plus aveugle. J'ai fait très peu de critique littéraire, mais j'ai cru devoir écrire sur les deux romans de Robbe-Grillet, deux papiers, dans *Critique*, que je me permets de vous envoyer.

Pouvez-vous faire quelque chose pour lui ? Je vous en serais bien reconnaissant.

Pardonnez-moi d'avoir risqué vous importuner et croyez, je vous prie, cher Monsieur, à mes sentiments de fidèle et affectueuse admiration.

Roland Barthes<sup>2</sup>

### 175. Gérard Philipe à Jean Vilar

Paris, le 27 janvier 1956

Mon cher Jean,

Après réflexion ; après les miennes et après celles que me rappelle Lucienne Vattier<sup>3</sup>, il faut que je me décide à rompre ma promesse<sup>4</sup>.

Depuis plus d'un an, nous savons tous que je viendrai jouer à Avignon. Mais, depuis bientôt huit ans, je savais qu'un jour aurait lieu la réalisation de *Till l'Espiègle*. Comme je te l'ai dit, le film trouble mes projets. J'ai voulu croire ce que j'aurais aimé qui soit : que j'apprendrais les alexandrins et qu'une dizaine de jours me suffiraient à entrer dans le moule que tu aurais préparé.

Trop d'intérêts sont en jeu pour que ne considère pas les faits dans leur réalité.

Jamais je n'aurais pensé qu'il me soit donné de renoncer au Dixième Anniversaire du festival. Cependant :

Comment être sûr que je n'aurai pas de dépassements pendant le film ? N'en ai-je pas eu pour *Fanfan la Tulipe* ? Te rappelles-tu ? Et encore là s'agissait-il juste de tenir mon rôle d'interprète.

Je me trouve maintenant devant une responsabilité à laquelle je veux faire face.

---

<sup>1</sup> Prix créé en 1952 par le mécène, patron de presse, éditeur et producteur Cino Del Duca.

<sup>2</sup> Roland Barthes (1915-1980), philosophe, critique littéraire et sémiologue, fut directeur d'étude à l'EHESS et professeur au Collège de France. Parmi ses nombreux écrits théoriques, plusieurs portent sur le théâtre, notamment entre 1953 et 1960, période lors de laquelle il collabora activement, aux côtés de Bernard Dort, à la revue *Théâtre Populaire*. Voir Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivièrre, Paris, Seuil, collection « Essai », 2015.

<sup>3</sup> L'*impresario* de Gérard Philipe.

<sup>4</sup> La promesse ne fut finalement pas rompue : les prises de vues pour *Till l'Espiègle* s'achevèrent le 13 juillet 1956, laissant tout juste le temps à Philipe de rejoindre Avignon où il reprit *Le Prince de Hombourg* et participa à la séance de lecture au verger Urbain V : « Poésie et revendications ».

Je maudis le temps qui passe. J'accroche les secondes, mais, de plus en plus, j'ai besoin de calme et la fièvre ne m'est plus propice.

Je voudrais que tu ne m'en veuilles pas, Jean.

Tu sais comme je suis fier du TNP et comme j'aimerais être en forme pour me retrouver dans l'équipe.

Tu me sais ton ami. Que ce manquement à ma parole ne change rien entre nous, je t'en prie.

Ton Gérard Philipe

PS : Je comprendrai très bien que les difficultés que provoque ma décision te forcent à rester à Paris à l'époque où le film demanderait ta présence. Considère donc bien librement la question de ton interprétation du Duc d'Albe<sup>1</sup>. Amitiés.

### *176. Jean de Broglie à Jean Vilar*

20 février 1956

Cher Jean Vilar,

Je vous écris aujourd'hui en faveur d'un vieil ami du TNP, que j'ai vu à l'œuvre dans les temps difficiles.

Mais je ne puis faire mieux que de vous transmettre sa lettre (ayant été moi-même « éliminé » des récentes premières).

Croyez à mon très amical souvenir,

Jean de Broglie<sup>2</sup>

*[Lettre de Georges Pompidou<sup>3</sup>]*

Paris, le 26 janvier 1956

Mon cher Ami,

J'aurais voulu écrire : mon cher Député, mais les élections se sont évidemment produites à un moment bien mauvais, puisque les deux courants Poujade et Mendès jouaient contre vous et particulièrement dans votre département<sup>4</sup>. Mais je doute qu'il n'y ait pas un changement et que vous n'ayez pas votre heure.

---

<sup>1</sup> Philipe avait convaincu Vilar de jouer dans son film le personnage du Duc d'Albe.

<sup>2</sup> Jean de Broglie, homme politique affilié au Rassemblement du Peuple Français puis aux Républicains Indépendants, conseiller général de l'Eure depuis 1951, fut élu député de l'Eure en 1958. C'était la troisième fois qu'il se présentait aux élections, ayant perdu les législatives de 1951 et de 1956. Il occupa une charge de Secrétaire d'État sous le gouvernement Georges Pompidou, de 1962 à 1967, avant d'être élu membre du Parlement Européen. Il fut assassiné le 24 décembre 1976.

<sup>3</sup> Haut fonctionnaire, homme d'État et Président de la République (1969-1974), Georges Pompidou entra en politique auprès du général de Gaulle en 1944, dont il devint l'homme de confiance et le Premier ministre, de 1962 à 1968.

<sup>4</sup> Le 5 février 1955, Pierre Mendès France, membre du Parti radical et député de l'Eure, démissionna de son poste de président du Conseil, renversé par l'Assemblée Nationale qui refusa de voter sa confiance ; il fut remplacé par Edgar Faure. Les élections législatives anticipées du 2 janvier 1956, dernières élections parlementaires de la IV<sup>e</sup> République, virent s'affronter quatre tendances politiques : deux d'opposition – celle d'extrême-droite menée par Pierre Poujade et celle du Parti Communiste

C'est aujourd'hui à l'ami du TNP que j'écris, pour lui demander un service. Il y a quelques années, agissant comme chef de Cabinet du Général et à l'instigation d'André Malraux, je suis intervenu à plusieurs reprises pour contrecarrer les campagnes menées contre Jean Vilar. J'ai obtenu en particulier un changement d'attitude de Debû-Bridel tant au Sénat qu'à l'Hôtel de Ville. Tout cela était fait d'ailleurs avec une grande conviction, car j'ai la plus grande admiration pour Vilar comme homme de théâtre.

Toujours est-il que je croyais avoir modestement mérité les invitations que nous recevions ma femme et moi pour les « premières » de Chaillot. Or, depuis quelques mois, on a dû faire sauter notre nom des listes. Cela m'est désagréable, à la fois pour le principe et aussi parce que les épouses sont toujours contentes, quand elles vont au théâtre, que ce soit à l'occasion d'une première. Voici donc la mienne désespérée.

Est-ce que vos relations et votre poids chez Vilar vous permettent de faire rétablir l'état des choses ancien ? Si cela était possible, nous vous en aurions, et surtout ma femme, une vive reconnaissance.

Transmettez, je vous prie, mes hommages à votre femme, et croyez, mon cher Ami, à l'expression de mes sentiments les meilleurs et très cordiaux.

Georges Pompidou

### 177. Jean Vilar à Louis Aragon

9 mars 1956

Cher Monsieur Aragon,

N'est-ce pas à vous à présent de répondre<sup>1</sup> ? Je serai un de ceux qui vous liront très attentivement, vous l'imaginez.

Aussi bien, je me permets de vous poser les questions suivantes, hâtivement rédigées. Je souhaite que vous y répondiez longuement, bien sûr.

Voici ma première question :

1/ Dans la mesure où le théâtre est le miroir de la société, quel rôle peut jouer l'œuvre de Racine à l'égard de la Société française actuelle ?

2/ Si le mot « théâtre » implique le mot « populaire », dans quelle mesure Racine est-il du théâtre en 1956 ?

---

Français –, et deux favorables au régime – le Front Republicain, mené par Pierre Mendès France, et celle de centre droit, qui sortit renforcée des élections. Pierre Mendès France fut élu dans la circonscription de l'Eure, où se présentait Jean de Broglie.

<sup>1</sup> De 1953 à 1972, Louis Aragon (1897-1982) dirigeait *Les Lettres françaises*, hebdomadaire culturel lié à l'héritage de la Résistance communiste. En janvier 1956, un échange s'y engagea autour de Racine (*Les Lettres françaises*, n° 612, mars 1956, et n° 617, avril 1956). Vilar avait, dans un premier temps, répondu à une série de questions sur son rapport à Racine et les raisons pour lesquelles il n'avait pas monté de pièce du dramaturge. Jean-Louis Barrault fut soumis au même questionnaire. Vilar écrivit cette lettre à Aragon, qui fut bien publiée dans *Les Lettres françaises*. Un an plus tard, il mit en scène *Phèdre* au TNP Jean-Louis Barrault l'avait bien senti, lorsqu'il écrivit à Aragon le 3 mars 1956 : « Au reste, je crois après cette interview que Vilar commence à avoir envie de monter du Racine. Par scrupule et timidité sans doute, Vilar, quand il jette son dévolu sur une chose, commence par critiquer cette chose puis il pratique le système de la "terre brûlée" autour de lui. Il nous a déjà fait le coup avec Claudel et Marivaux. Au fait, est-ce vrai peut-être ? Il aime comme le Cid. Dès qu'il aime quelqu'un, il se croit obligé d'assassiner toute la famille. » (extrait d'une lettre manuscrite, BnF, collection Jean-Louis Barrault)

3/ Il y a le styliste Racine. Il y a le théâtre de Racine. Cette séparation est-elle arbitraire ?

4/ Si oui, quand vous lisez Racine, dans quel théâtre (scène et salle) vous imaginez-vous entendre Hermione, Phèdre, Bajazet, etc. ? Quel genre de public, en un mot, peut y être sensible ?

5/ Avez-vous vu jouer [Julia] Bartet, Sarah Bernhardt, [Édouard] De Max, Mounet-Sully, Paul Mounet ? Quel souvenir « social » conservez-vous de l'atmosphère de ces représentations ? Quel souvenir particulier concernant le jeu des comédiens ?

6/ Dans quelle mesure Racine peut-il être une leçon à l'égard des jeunes dramaturges contemporains ?

7/ Êtes-vous pour la défense d'un répertoire français à tout prix ?

Je veux dire :

« Le poète Racine est, dit-on, le poète français par excellence ». Ceci étant ou non admis par vous, êtes-vous d'accord pour la défense et la préservation de son œuvre ? A tout prix ?

8/ Croyez-vous qu'un poète dramatique puisse être un « bien national pendant deux ou trois siècles », et puis ne plus être joué ?

9/ Racine est au programme des lycées et collèges. Dans une société valable, telle que vous la désirez ardemment, souhaiteriez-vous le maintien de l'œuvre de Racine dans les écoles ?

Cher Monsieur Aragon, voilà les chaînes dans lesquelles je vous lie. J'ai hâte de connaître vos réponses. Dans les *Lettres françaises* ?

Rappelez-moi, je vous prie, au souvenir d'Elsa Triolet, avec toute la bonne amitié de

Jean Vilar

PS : Il y a des ratures. Mais je voulais que cette lettre parte aujourd'hui. De toute façon, même si vous ne répondez pas dans *Les Lettres françaises*... me répondez-vous par poste ?

### 178. Louis Aragon à Jean Vilar

Paris, le 12 mars 1956

Cher Jean Vilar,

D'abord, merci de m'avoir tout de suite écrit. Je n'ai pas besoin de vous apprendre que j'aime les gens passionnés. Votre questionnaire ressemble beaucoup à un réquisitoire. Ne serait-ce que pour lui, je ne suis pas mécontent d'avoir sournoisement organisé ce dialogue.

Mais, imaginez-vous que si j'étais capable de répondre à vos questions, je veux dire d'une façon valable à mes propres yeux, je n'aurais pas un instant songé à demander son avis à Jean-Louis Barrault. J'aurais tout de suite répondu à votre article moi-même.

Seulement, comme vous le savez, sans doute, je ne me considère pas comme un homme de théâtre ; je ne suis qu'un spectateur et, pour tout ce qui a trait au théâtre de Racine, mon point de vue manque pour cela d'intérêt.

De toute façon, même maintenant que vous avez si bien formulé les questions que votre article posait, en les écrivant sous forme de questions, comment voudriez-vous que j'y réponde avec un peu de sérieux ? Je ne suis pas de ces gens qui mettent leur point d'honneur, à toute

question posée, d'opposer immédiatement une réponse comme s'ils la portaient toujours en eux et qu'ils y avaient depuis longtemps réfléchi. Chacune de vos petites questions demanderaient que j'y réfléchisse pendant quelque temps avant de me hasarder sur un terrain qui n'est pas du tout le mien.

Sauf une à laquelle je répons volontiers (pour vous). Vous me demandez si je souhaiterais voir maintenir au programme des écoles, dans le monde meilleur auquel je crois et travaille, les tragédies de Racine. Eh bien, oui, cher ami ! Je ne vois même aucune raison pour qu'elles ne soient pas au dit programme, chose qui ne signifie pas automatiquement que pour cela vous soyez demain dans l'obligation de jouer le rôle d'Aman<sup>1</sup> et de donner à Maria Casarès celui d'Esther, sur la scène du Palais de Chaillot.

À part cela, j'ai pour l'instant des préoccupations d'un tout autre genre, comme homme privé : c'est-à-dire comme écrivain. Elles sont le plus souvent en concurrence avec mes obligations d'homme public, c'est-à-dire de Directeur de journal. Celles-ci impliqueraient peut-être que, laissant de côté toute autre préoccupation, je ne m'occupe plus pendant quinze jours que de Jean Racine que vous n'aimez pas. Aussi, je pense que ce n'est pas vous qui me reprocherez de n'en rien faire et de manquer à tous mes devoirs.

Mais en vous écrivant, il me vient une petite idée : m'autorisez-vous à publier dans *Les Lettres [françaises]* de la semaine prochaine votre lettre et le questionnaire, ce qui permettrait aux *Lettres françaises* de poser vos questions à une assez large audience et aux personnalités qui ont là-dessus les lumières qui me manquent ?

Si oui, cela me donnera le temps et les moyens de réfléchir, et peut-être serai-je entraîné à conclure le débat où vraisemblablement je m'arrangerai pour que tout le monde soit mécontent de moi et content de mon journal.

Je vous fais porter hâtivement ce mot qui m'a couru après à la campagne d'où je reviens qu'aujourd'hui. Si vous étiez d'accord pour ma petite proposition, voulez-vous, dans la journée de demain, me donner un coup de téléphone ? Cela me permettrait d'introduire, dans le numéro de cette semaine-ci une annonce pour piquer la curiosité des lecteurs : « Au prochain numéro : un questionnaire de Jean Vilar, etc. » Après tout, *Les Lettres françaises* font ce qu'elles peuvent pour que le public aille au TNP ; aidez-moi aussi à vendre, comme on dit, le papier.

Bien amicalement (j'ai failli me tromper et dire bien affectueusement)

Aragon

### 179. André Malraux à Jean Vilar

13 mars 1956

Cher Jean Vilar,

Malheureusement, je sèche. Les « titres », vous les connaissez mieux que moi. Quant au reste, il faudrait chercher ce qui est adaptable ; et pour l'Asie, je n'ai même pas les textes ici. Même pour la Grèce (les *Trachiniennes* ou les *Perses*), il faudrait adapter.

---

<sup>1</sup> Aman est un personnage de la tragédie *Esther* de Racine.

Je ne retrouve dans ma mémoire que notre conversation sur l'*Attila* de Corneille, *Les Élisabéthains* de Schwob, que vous connaissez, et *Arden de Feversham*<sup>1</sup>, dans la traduction de Gide ou dans une autre – ce dernier tuyau n'est pas mauvais.

D'autre part, Manès Sperber a un vague projet d'adaptation des *Âmes Mortes*, ce qui n'est pas non plus une mauvaise idée. Je doute qu'il envisage de l'entreprendre seul ; et si ça intéressait quelqu'un de chez vous...

Cela dit, je vais, pour l'Espagne, l'Allemagne et le Japon, consulter quelques complices.

Bien amicalement,

André Malraux

### 180. Jean Vilar à Gérard Philipe

Paris, samedi 12 avril 1956

Cher Gérard,

Depuis huit jours que j'ai quitté Nice<sup>2</sup>, je n'ai pas eu le temps de t'écrire. Pourtant, j'avais le désir de t'écrire tout le plaisir que j'ai eu à travailler sous tes ordres<sup>3</sup>. Et si « ordres » te gêne, disons directives.

Sache bien aussi que j'ai admiré ton savoir-faire et la connaissance de cet art moderne. Tu sais ce que tu veux. Et si j'avais des doutes, je dirais seulement, peut-être, que tu sais trop ce que tu veux. Mais il ne faut pas perdre de temps au cinéma, il est vrai. Tu commandes bien. Tu suggères (ce qui est mieux peut-être) avec une adresse de roué. Je t'admirais, dans mon petit coin, courbé sous le poids des aiguilles de ma barbe.

Tu as une équipe parfaite. Et ce qui est important, dans la vie n'est-ce pas, tous ces gars t'aiment bien. C'est agréable pour moi de t'écrire tout cela. D'autant plus que c'est vraiment mon dernier film. A 44 ans, le choix et les amours sont faites. Je n'ai qu'un chemin, je n'ai eu qu'un chemin, j'y resterai. Je viens de refuser à [Raymond] Rouleau *Les Sorcières de Salem*<sup>4</sup> tout le mois d'août.

Je ne retournerai au Studio que si tu as besoin de moi. Et je t'en prie, ne pense pas à moi pour ton second film !

Maintenant, on s'en va tenter de séduire les *Inglich*<sup>5</sup>, comme on dit à Sète. Et *Platonov*<sup>6</sup> dans un mois. La vie va trop vite. Je t'embrasse, et Anne et tous ces petits dont mon absurde mémoire a oublié les noms. Vive la Vie.

Jean

---

<sup>1</sup> Pièce de théâtre élisabéthaine publié anonymement en 1592.

<sup>2</sup> Une partie du tournage de *Till l'Espiègle* eut lieu à Nice.

<sup>3</sup> Vilar incarnait le personnage du Duc d'Albe dans le film *Les Aventures de Till l'Espiègle* de Gérard Philipe.

<sup>4</sup> Librement inspiré de la pièce homonyme d'Arthur Miller, *Les Sorcières de Salem*, réalisé par Raymond Rouleau, sorti en 1957.

<sup>5</sup> Tournée à Londres, du 16 avril au 5 mai 1956, avec *Le Triomphe de l'amour*, *Don Juan* et *Marie Tudor*.

<sup>6</sup> *Ce fou de Platonov* de Tchekhov, créé le 17 mai 1956 au Festival de Bordeaux.

181. *André Malraux à Jean Vilar*

30 mai 1956

Cher Jean Vilar,

Entendu. Mais dites à votre secrétariat de ne pas oublier les places éventuelles pour Pompidou, car c'est lui que je chargerai, après mon départ, d'entretenir la mémoire du Général !

La pièce de Strindberg est bien *À Damas*. Mes Suédois sont contre les adaptations actuelles, et pensent que si vous vous intéressez à la chose, il faudra la faire vous-même. Par contre, mes Espagnols disent que l'adaptation de la *Gatomageria*, la pièce de Lope [de Vega], est excellente : par José Bergamin, vers 1935.

Vôtre,

André Malraux

182. *Arthur Adamov à Jean Vilar*

22 juillet 1956

Cher Vilar,

Merci infiniment<sup>1</sup> pour votre attestation. Eh oui, je brigue la nationalité française ! Je serais heureux de vous rencontrer à la rentrée, de voir *Platonov* et aussi, peut-être, de vous montrer mon travail (le dernier).

Je sais que tout se passe bien à Avignon.

Amitiés à votre femme et à tous.

Très amicalement, celui que vous « mîtes » (Cf Thierry Maulnier<sup>2</sup>) en scène.

Arthur Adamov

183. *Silvia Monfort à Jean Vilar*

3 août 1956

Cher Jean,

À Avignon, on ne parle pas. Je ne vous ai donc pas parlé. Et pourtant je vous suis bien reconnaissante de cette Comtesse<sup>3</sup> – et j'aurais aimé vous le dire. Elle m'a déjà donné beaucoup de joie. Je me promets (et je vous en promets donc) davantage.

Et puis, décidément, ce travail avec vous, comme au TNP, me plaît. Il est bon pour le cœur (eh oui !) et pour l'esprit. J'ai appris – même les choses agréables, parfois, sont colportées –

---

<sup>1</sup> Adamov souligne.

<sup>2</sup> Marque de complicité non élucidée.

<sup>3</sup> Silvia Monfort incarne la Comtesse d'Almaviva dans *Le Mariage de Figaro*, créé par le TNP le 15 juillet 1956 dans une mise en scène de Vilar.

que vous appréciez la rigueur avec laquelle je tente de conduire ce qu'on appelle une carrière. Vous m'y avez souvent aidée, savez-vous.

Puissiez-vous être aussi content de moi que je le suis de vous,  
Affectueusement,

Silvia

#### *184. Gérard Philipe à Jean Vilar*

8 août 1956

Je suis resté profondément touché par tes paroles, Jean. Et je retiens l'offre que tu m'as faite de ne revenir que plus tard<sup>1</sup>.

Il me semble difficile de me remettre au travail sans le désirer.

Ce que représentait pour moi ta proposition de jouer en Avignon en 51 : voilà ce que je veux retrouver.

Il ne me semble pas que je suis en état cette saison. Est-ce pourquoi aucun rôle ne me tente ? Ou l'inverse ?

À l'idée d'avoir du temps devant moi, je me sens très soulagé, comme, après une étape, d'avoir la nuit pour se refaire.

J'aurais voulu ne pas te mettre dans l'embarras mais je sais que tu comprends mon cas. Il ne s'agit pas, je crois, d'une désaffection du métier théâtral, car j'imagine avec bonheur mon retour une fois reposé.

Je te remercie de m'avoir mis à l'aise aussi rapidement, Jean. Je crois bien que la générosité se situe là où tu la places.

Pourrais-tu demander à Rouvet de voir Madame Vattier<sup>2</sup> pour remettre en question la date de retour ?

Je t'embrasse Jean, amitiés à Andrée et aux parents ainsi qu'aux enfants.

Gérard Philipe

PS : Si tu en as le temps, nous pourrions nous voir à ton passage à Paris.

#### *185. Jeanne Laurent à Jean Vilar*

Paris, le 10 décembre 1956

Cher Jean Vilar,

---

<sup>1</sup> Gérard Philipe souhaitait se consacrer à la réalisation de son film, *Les Aventures de Till l'Espiègle*.

<sup>2</sup> Impresario de Gérard Philipe.

Peut-être ne savez-vous pas que mon successeur<sup>1</sup> affirme avec le plus grand sérieux que vous pourriez être très avantageusement remplacé par [Jacques] Chabannes<sup>2</sup> !

En somme, l'espèce « vachette » – pour employer votre expression au sortir d'un entretien avec Aldebert – se perpétue.

Amicalement,

Jeanne Laurent

### *186. Maria Casarès à Jean Vilar*

[Tampon : « Arrivée 18/12/56 »]

Cher Jean,

Je n'ai pas un goût particulier pour écrire des lettres à quelqu'un que j'ai l'occasion de rencontrer tous les jours. D'autre part, je me suis toujours exprimée assez librement avec vous pour que vous connaissiez aussi bien que moi les joies et les peines que j'ai trouvées auprès de vous pendant ces deux années de travail commun. Il paraît donc inutile de revenir sur des difficultés qui n'ont déjà occupé que trop nos différents entretiens.

Cependant, avant de signer un contrat qui doit nous lier à nouveau « pour le meilleur et pour le pire », je voudrais préciser certains points – résultats de mon expérience récente – pour essayer, dans la mesure du possible, que cet engagement prochain nous unisse cette fois « pour le meilleur ». Voilà l'objet et l'ambition de cette lettre.

Vous êtes au courant de ce que vous appelez « mes reproches », je ne vais donc pas m'y attarder. J'aimerais seulement que vous renonciez à les nommer ainsi, car ce mot implique par lui-même un malentendu. J'imagine trop bien vos soucis, vos ennuis, les complications d'ordre à la fois administratif et artistique où vous vous trouvez souvent, pour me permettre de vous faire le moindre reproche, et si quelquefois il m'arrive d'en prendre le ton, cela ne peut être qu'au sommet de la fatigue ou dans la distraction du cœur et de l'esprit.

Vos difficultés sont souvent les nôtres, d'ailleurs, et si nous vous en faisons part, nous comédiens, c'est qu'il nous semble qu'en les partageant avec vous et en les éclairant de l'expérience et du point de vue de chacun, nous pourrons, peut-être, ensemble, leur trouver la meilleure solution. Enfin, vous savez comme nous que le métier que nous avons choisi a des exigences devant lesquelles nous ne pouvons rester sourds sans trahir ce qu'il y a de plus haut dans notre art.

Oui, il s'agit de jouer la comédie, de jouer la grande comédie ou la grande tragédie (vous ne fréquentez en général que les grands créateurs) et de les jouer, naturellement au mieux, c'est-à-dire d'aborder les grandes œuvres que vous nous faites interpréter, avec le plus grand nombre d'atouts pour que nous puissions les servir au mieux.

---

<sup>1</sup> André Cornu.

<sup>2</sup> Jacques Chabannes (1900-1994) était écrivain, producteur de télévision et réalisateur. La rumeur d'un départ anticipé de Vilar s'insérait dans une entreprise de déstabilisation menée par ses opposants.

Là, je pense, je n'ai pas besoin d'insister : vous connaissez aussi bien que nous les difficultés que nous trouvons. Je vous ai longuement et souvent énuméré les causes qui font que nous sommes parfois à la limite de l'épuisement alors que nous devons nous trouver en possession de tous nos moyens physiques et intellectuels pour mener à bien les répétitions ou la création d'un rôle. La troupe restreinte, la nécessité où nous nous trouvons de créer un assez grand nombre de pièces pour alimenter la saison de Chaillot et les festivals, le régime des tournées et des répétitions générales, qui se multiplient sans cesse en province, à Paris, à l'étranger, la difficulté inhérente aux rôles du grand répertoire, l'alternance même, le mélange des répétitions, le nombre des matinées, d'une part, et les cadres surhumains ou inhumains – à votre choix – où nous sommes obligés de travailler, d'autre part, demanderaient à ceux qui tiennent à rester auprès de vous, d'être à la fois des remarquables comédiens et de parfaits virtuoses, de superbes athlètes et de petits stoïciens.

Pour ma part, je ne me connais pas le quart de tous ces mérites ; à vrai dire, il n'y en a qu'un seul dont je sois sûre et c'est une exigence personnelle inépuisable quand on me place devant une œuvre que j'admire. C'est elle qui m'a poussée à mes limites, à les cerner, à bien considérer ce qu'il m'est possible de faire ou de ne pas faire pour être en mesure de le faire au mieux.

Nous avons parlé de Phèdre. Vous avez accepté de la monter, j'accepte de la jouer ; mais nous savons l'un et l'autre que nous redoutons tous deux ce projet. Pour ma part, encore une fois, j'en accepte les énormes risques avec un plaisir rare et dans cette aventure – car c'en est une – je tremble surtout pour vous, qui prenez si généreusement les responsabilités d'un spectacle que je peux seule défendre.

Seulement, cette fois-ci, la charge est trop lourde, le danger trop grand, pour que, dès maintenant, je n'y mette pas quelques conditions.

Je ne peux pas jouer Phèdre sans, au préalable, avoir eu droit à un long travail de préparation – personnel et commun. Or, pour assurer ce dernier, après une conversation que j'ai eu avec Monsieur Rouvet qui m'a fait vaguement part de vos projets, voilà ce que je vous demande :

- 1°) Une distribution arrêtée avant la signature de mon contrat.
- 2°) Une semaine au moins de travail collectif sur le texte vers les débuts Mai où vous serez présent, en personne et en esprit.
- 3°) Pendant les semaines du mois de mai qui vous éloigneront peut-être de Paris, la possibilité pour moi de poursuivre le travail avec les principaux interprètes.
- 4°) Les deux semaines qui précéderont la première représentation doivent enfin être consacrées uniquement aux répétitions de Phèdre.

Ceci pour le travail préparatoire. En ce qui concerne les représentations, ce que j'ai à vous demander dépend naturellement du succès du spectacle ; mais si je tiens dès aujourd'hui à préciser qu'il me sera impossible de jouer Phèdre en matinée et soirée, que je préférerais aussi qu'on m'évite toute fatigue les jours qui lui seront consacrés ... et enfin, que, pendant les deux premiers mois au moins, on me permette de m'occuper uniquement de Phèdre et d'une autre pièce, la reprise que vous choisirez dans le répertoire.

Voilà, cher Jean, ce que j'avais à vous demander avant de me remettre entre vos mains. Je ne crois pas abuser de votre gentillesse, ni de votre amitié. Une semaine de préparation, puis quinze jours de véritables répétitions d'un rôle que Mme Sarah Bernhardt qualifiait d'injouable dans son ensemble, ne représentent pas de véritables exigences, et je suis certaine que vous comprenez assez mes inquiétudes pour essayer même de faire plus que je ne vous demande, si

vous en avez la possibilité et l'occasion. Pour le reste, le souci seul de la bonne tenue du spectacle me guide, et aussi la crainte où je suis de ne pas pouvoir répondre à votre confiance.

J'ai encore à vous prier de ne pas me faire trop « tourner » et de m'épargner dans la mesure du possible les petits déplacements quand je viens d'en faire un grand ou vice-versa. Mais, de ceci, j'en parlerai avec Monsieur Rouvet, à qui je vous demande d'ailleurs de faire part de cette lettre pour éviter ainsi de nouvelles conversations sur un même sujet.

Je vous embrasse,

Maria Casarès

— — 1957 — —

187. *Jean Vilar à Daniel Sorano*

Janvier 1957

Dimanche après-midi

Cher Daniel,

Hier soir, samedi, ta voix était encore fatiguée. Ton interprétation de Figaro<sup>1</sup> s'en ressent, considérablement. D'où vient ce mal ? t'es-tu interrogé ? Permetts-moi de te poser ces questions en aîné. Et je fais abstraction du responsable de la tenue de tous les spectacles du TNP, responsable que je suis. Six années d'effort, artistique, culturel, populaire ne peuvent « buter » sur la déficience vocale d'un interprète. Le *Mariage* est, en ces mois de janvier et février, le seul témoin du travail de notre compagnie. Pourquoi cette voix ?

Tu as joué trois fois en huit jours, cinq fois en neuf jours. Quel théâtre pourrait offrir à un interprète ce repos, que du dimanche 10 au jeudi 14, il t'était octroyé ?

Tu as toujours trop pris le théâtre au sérieux pour ne pas t'étonner qu'un ami le considère aussi comme une chose quotidiennement sérieuse. L'amour-propre ne joue pas à ce sujet, sinon de délicatesses en délicatesses, à l'égard l'un de l'autre, nous en arriverions à une compagnie de gens courtois, mais à spectacles mal tenus par les principaux interprètes.

T'es-tu soigné ? Suis-tu un régime strict ? T'es-tu mis au repos ? Puis que tu m'as dit toi-même, après le *Malade Imaginaire* : c'est une question de repos.

Franchement, l'as-tu pris ?

Je pourrais t'écrire ceci : « Tous les soirs, au TNP, il y a des personnes qualifiées qui jugent de la qualité d'interprétation d'un interprète. Ils te jugent, toi dans Figaro, en premier. Es-tu sûr qu'ils partent avec une bonne impression ? » Ne te fâche pas : tu as été spectateur comme moi, comme beaucoup. Et le spectateur n'entre pas dans des considérations. Je souhaite qu'ils ne disent pas : « C'est lent, lourd, gris ». Et ils ne vont pas voir si tu es en forme ou non !

---

<sup>1</sup> *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, créé par le TNP en 1956. Daniel Sorano incarnait le personnage principal et montait, la même année, *Le Malade imaginaire* de Molière, tout en exécutant ses rôles précédents dans les nombreuses reprises et tournées du TNP

Je ne te parle pas de mon travail. A quatre jours, mettre en scène le *Mariage* est la satisfaction (périlleuse) de vingt-cinq ans de difficultés. Malade, et ne prenant pas de repos total, ou des soins médicaux, tu mets en cause le savoir-faire artistique d'un homme que tu estimes, n'est-ce pas ?

Te reposes-tu ? Ne fais-tu pas trop de choses ? Figaro ne devrait faire que Figaro,  
*Tibi,*

Jean Vilar

### 188. Arthur Adamov à Jean Vilar

7 janvier 1957

Cher Vilar,

Voici quelques indications générales, et aussi une esquisse du tout commencement et de la toute fin de la pièce. Vraiment, je ne pouvais faire davantage en un jour et demi ! Comme je vous l'ai dit, j'ai déjà beaucoup travaillé sur les *Âmes Mortes*<sup>1</sup> mais d'une manière apparemment anarchique ; vous donner ce travail n'aurait aucun sens ; moi seul possède les points de repère. Nous en reparlerons.

Je crois que les *Âmes Mortes* mises en scène par vous peuvent être un grand événement théâtral.

Hier, dans la bousculade des propos, nous n'avons même pas parlé du *Revizor*<sup>2</sup>. Avez-vous lu ma traduction qui doit paraître à l'Arche ? J'y tiens aussi. Il serait bon en tout cas de donner à cette pièce une autre image que celle, si étriquée, si dénuée de vérité, qu'en donna Barsacq.

Est-il besoin de vous dire que je suis très curieux de votre avis sur *Paolo Paoli*<sup>3</sup> : je ne vous ai fait aucun préambule ; tant pis et tant mieux !

Encore une fois, excusez ces notes hâtives, mais comme vous aurez lu le livre, vous vous y retrouverez, je pense.

N'est-ce pas, vous faites signe à [Robert] Voisin avant la fin de la semaine, afin que nous nous voyions tous les trois ? Et merci enfin pour votre gentillesse et votre fidélité.

De tout cœur, vôtre.

Arthur Adamov

P.S. Je vous écris à la machine sachant la défiance que vous nourrissez à l'égard de ma calligraphie.

### 189. Jean Vilar à Maria Casarès

---

<sup>1</sup> Le roman de Nikolaï Gogol, traduit et adapté par Adamov, publié chez Gallimard en 1960, fut finalement mis en scène par Roger Planchon à l'Odéon.

<sup>2</sup> Adamov avait traduit et publié la farce de Nikolaï Gogol aux éditions de l'Arche, fondées et dirigées par Robert Voisin.

<sup>3</sup> *Paolo Paoli*, comédie satirique d'Arthur Adamov, fut créée le 24 mai 1957 au théâtre de la Comédie de Lyon par Roger Planchon.

[Les réponses de Maria Casarès sont en italiques.]

C'est un dialogue. Sur le métier de comédien. Ou sur le comédien. L'un de nous deux questionne l'autre qui répond et, à son tour, interroge.

Me permets-tu de commencer ? *Oui.*

1°/ On considère la comédienne et le comédien comme des êtres à part. J'ai parfois pensé oui, parfois pensé non. Quel est ton avis ? Si tu avais pratiqué un autre métier, ou pas de métier du tout, crois-tu que tu serais autre, éprouvant des sentiments, des passions différentes ? Aurais-tu un comportement différent ?

*Mais... si j'avais éprouvé d'autres sentiments, d'autres passions, si j'avais été autre, si j'avais eu un comportement différent, serais-je devenue comédienne ?*

2°/ Une comédienne qui joue et travaille à un rythme régulier éprouve-t-elle, ou a-t-elle jamais éprouvé, le sentiment de l'angoisse ?

*Qu'appellez-vous 'l'angoisse' ? Des détails, s'il vous plaît.*

3°/ Quand tu viens de sortir de scène, as-tu conscience de retrouver Maria ?

*Je n'ai pas conscience, hélas ! de l'avoir jamais perdue.*

4°/ (question tout à fait secondaire). Pour toi, comédienne, est-ce que Dieu le Père existe ? (t'est-il possible de répondre par oui ou par non ?)

*Si vous appelez cela une question secondaire, je voudrais bien savoir les points que vous considérez comme principaux.*

*Enfin, moi, « comédienne », je pense que « Zeus » existe<sup>1</sup>.*

5°/ (question très importante pour une femme). Une femme vierge peut-elle enfanter ?

*Une comédienne peut-elle exercer son art sans imagination ? Mais dans certains cas, il faut du génie, je crois.*

Ton serviteur,

Jean Vilar

*1°/ Une première question à mon tour : qui est l'interprète ? Pouvez-vous me définir l'interprète ? Ses devoirs vis-à-vis de l'auteur, du metteur en scène, des autres interprètes qui l'entourent, du public ?*

---

<sup>1</sup> « J'ai essayé de comprendre cet homme d'une santé bonne, mais fragile ; je l'ai observé errant dans son étrange univers ; j'ai essayé de l'entendre à travers cette apparente confusion de pensée et d'expression qui est la sienne et qui, en fin de compte, n'est qu'un voile dont il se sert pour occulter ses nudités et ses défenses. Je l'ai même surnommé Zeus ; dans la fatigue, le doute, le besoin urgent de réfléchir plus longtemps, il se tapit derrière ses nuages pour simuler l'absence. Et pourtant il est bien là, présent ; mais on ne le découvre qu'après, plus tard, ailleurs, le lendemain, dans un an, on ne sait... » Maria Casarès dans Jacques Téphany (dir.), *Cahiers de l'Herne Jean Vilar*, Editions de l'Herne, 1995.

2°/ Pourrions-nous parler de la part de trahison apportée par un interprète à l'œuvre ? Où doit s'arrêter la fidélité du comédien ? Où doit commencer la création personnelle et jusqu'où peut-on aller dans l'inspiration pour ne pas trahir l'œuvre ?

[La suite du questionnaire proposé par Vilar, écrit au crayon gris, tel un brouillon, est sur une feuille à part. Il n'y a pas de réponse de Maria Casarès : ce feuillet ne lui a peut-être pas été transmis.]

6°/ Quand on ne joue plus de comédie de deux, trois, six, huit mois, un an, etc. Crois-tu qu'une femme comédienne puisse éprouver le sentiment de l'exil ?

7°/ La comédienne est une femme. Il est certain, n'est-ce pas, que la femme a, de par les fonctions de son corps, le sentiment de la maternité. As-tu le souvenir de l'avoir transposé, toi qui n'as pas d'enfant, ce sentiment-là, dans ton métier ou dans tes rôles ?

---

190. Maria Casarès à Jean Vilar

9 février 1957

Votre toute première question était celle-ci : « On considère la comédienne et le comédien comme des êtres à part. J'ai parfois pensé oui, parfois pensé non – dites-vous. Si tu avais pratiqué un autre métier ou pas de métier du tout, crois-tu que tu serais autre, éprouvant des sentiments, des passions différentes ? Aurais-tu un comportement différent ? »

Eh bien, comme vous, j'ai parfois pensé que le comédien devait être considéré comme un être normal et quelquefois comme un anormal. Mon premier mouvement est de nous considérer comme des êtres normaux, surtout quand je regarde les enfants chez qui le sens de la comédie semble être un instinct. Mais, en réfléchissant et en considérant la vie d'un comédien dans l'exercice de son métier, je ne puis m'empêcher de penser que son travail le place dans une position extraordinaire dans la mesure où il est à la fois l'interprète et l'instrument de l'œuvre qu'il sert, dans la mesure où l'instrument chez lui n'est complet que si tout son être y participe sauf ce regard attentif et implacable, cette attention critique, cette tension froide, cette surveillance renseignée – si possible – et clairvoyante, qui commandent. Les danseurs, il me semble, ou les chanteurs, n'ont à éduquer que leur corps ou leur voix, ils n'ont à maîtriser que leur émotion, tandis que chez le comédien l'être entier est engagé et l'être entier doit être maîtrisé. Son tempérament, ses dons d'émotion ne sont que la matière sur laquelle on travaille au même titre que le corps, la voix, la respiration, la diction, l'inspiration même, et il est seul face à un texte qui s'adresse uniquement à l'esprit du spectateur et avec lequel il faut qu'il s'identifie tout en lui prêtant un visage, une musique, une couleur, une émotion enfin.

On a beaucoup parlé de l'état du comédien, on a beaucoup écrit là-dessus, je crois ; on l'a même appelé second et on a confondu souvent comédien et voyant. Tout cela, pour des raisons personnelles – j'ai vu le moment où les imbéciles allaient faire de moi une pythie – m'agace

prodigieusement ; mais il est vrai qu'un acteur doit se mettre dans un certain état pour jouer, car c'est en lui qu'il trouve la matière brute première où il peut sculpter son personnage. Et c'est ici que le comédien commence à s'écarter du rond-de-cuir dans l'existence quotidienne, d'abord de la manière même que tout autre artiste – état créateur pendant la période des répétitions – ensuite d'une manière qui lui est plus particulière – pendant la durée des représentations si elles ont lieu tous les jours. Pour le reste, je pense qu'un comédien en vacances ressemble à n'importe quel artiste ou à n'importe quel être porté vers le beau et surtout – *chi lo sa*<sup>1</sup> ? – vers la conquête. Si je n'avais pas pratiqué ce métier, je crois que dans la mesure du possible j'en aurais choisi un autre qui aurait assouvi ma soif de certains combats, mon goût des belles images, des mots succulents, des joies du corps, de la fièvre et de la communion ; ou bien j'aurais échangé la communion par la contemplation, l'activité et les joies du corps par des exercices religieux ou autres, le plaisir des mots et des images par de longues heures de silence et j'aurais ainsi sauvegardé les chers combats.

Maria Casarès

191. *Michaël Redgrave à Jean Vilar*

[Lettre traduite par les services du TNP]

Dimanche 12 mars 1957

Cher Monsieur Vilar,

Pardonnez-moi de vous écrire en anglais, mais ma confusion est si grande que je ne peux me fier à mon français pour exprimer ce que je pense.

S'il y a quelque chose de pire pour un acteur que de trouver au deuxième rang un spectateur somnolent, et même par moments endormi, pendant le premier acte d'un spectacle, ce doit être de savoir que ce muflé est un acteur.

Hier soir, je suis venu voir *Le Faiseur*<sup>2</sup>, plein d'enthousiasme à l'idée de vous voir, vous et votre troupe, dans une pièce que j'aime depuis que je l'ai vue à l'Atelier avant la guerre. Je tourne actuellement un film à Rome<sup>3</sup>, et j'ai choisi de venir samedi soir car, lorsque je travaille pendant de si longues heures, j'aime me coucher tôt.

Ce que je n'avais pas prévu, c'est qu'après une longue semaine de travail (j'ai commencé à tourner ce film à Saïgon début février, et j'ai filmé depuis toute la journée et tous les jours) ma résistance physique me trahirait à ce point. Et voilà, j'étais là, à trois, quatre mètres des acteurs, espérant que les comédiens ne me verraient pas apparemment mort d'ennui.

J'ai dû renoncer à lutter après l'Acte I et je suis rentré me coucher. J'aurais voulu partir avant, mais je ne voulais pas déranger. Et naturellement, j'espérais toujours reprendre possession de mes moyens.

---

<sup>1</sup> Qui sait ?

<sup>2</sup> Le TNP présenta *Le Faiseur* d'Honoré de Balzac le 28 février 1957.

<sup>3</sup> Il s'agit du film de Joseph L. Mankiewicz, *Un américain bien tranquille*, tourné à Saïgon puis aux studios de Cinecittà, Rome.

Que quelques-uns des comédiens m'aient remarqué ou non ne fait pour moi aucune différence. Je ne pouvais pas ne pas vous écrire pour m'excuser et expliquer les raisons de mon attitude. Et aussi pour vous dire combien est grande ma déception de ne pas avoir été en état de jouir de la pièce et d'admirer un comédien et un homme de théâtre que j'admire tant, et depuis si longtemps.

Je reviendrai. Sinon pour *Le Faiseur*, du moins pour *Figaro*, et d'ici là, je vous prie de bien vouloir accepter mes excuses les plus vives et les plus sincères.

Vôtre,

Michaël Redgrave<sup>1</sup>

PS : Ne vous donnez pas la peine de répondre à cette lettre. Je sais combien vous devez être occupé.

### 192. Jean Vilar à Vercors

Le Creusot, le 2 avril 1957

Cher Monsieur Vercors<sup>2</sup>,

Que je vous remercie d'avoir pris cette peine de me rapporter d'URSS<sup>3</sup>, ce touchant cadeau de trois jeunes filles moscovites !

Mais comment les remercier : elles n'indiquent que leur prénom...

Je suis heureux de cette occasion qui me permet de vous assurer de mes très bons sentiments.

Encore merci.

Jean Vilar

### 193. Vercors à Jean Vilar

Le 12 avril 1957

Cher Vilar,

---

<sup>1</sup> Michaël Redgrave (1908-1985) commença sa carrière au théâtre comme acteur, metteur en scène et dramaturge avant de se tourner vers le cinéma au milieu des années 1930. Il tourna notamment pour Alfred Hitchcock (*Une Femme disparaît*), Fritz Lang (*Le Secret derrière la porte*), Orson Welles (*Dossier secret*), Anthony Asquith (*L'Ombre d'un homme* et *Il est important d'être Constant*) ou Anthony Mann (*Les héros de Telemark*). Vilar et le comédien s'étaient peut-être rencontrés par l'intermédiaire de Michel Saint-Denis ou de Laurence Olivier, avec qui celui-ci avait collaboré au *London Theater Studio*, une compagnie et une école fondée en janvier 1936 par le neveu de Jacques Copeau.

<sup>2</sup> L'écrivain et résistant Vercors (1902-1991), pseudonyme de Jean Bruller, publia clandestinement *Le Silence de la mer* en 1942, premier ouvrage des Éditions de Minuit, qu'il avait fondées avec Pierre de Lescure. Partageant sa vie entre le dessin, l'écriture et l'engagement, il entreprit dès le début des années 1940 de traduire et d'illustrer *Hamlet* d'eaux-fortes (voir Nathalie Gibert Joly, « Jean Bruller-Vercors et l'imprimerie » dans Alain Riffaud (dir.), *L'écrivain et l'imprimeur*, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 337-358). Son adaptation préfacée et illustrée de la tragédie shakespearienne parut en 1965. En 1963, il avait adapté son roman *Les Animaux dénaturés* (1952) à la scène – *Zoo ou l'Assassin philanthrope*. Jean Deschamps, comédien du TNP, monta la pièce au festival de Carcassonne puis à Chaillot en 1964.

<sup>3</sup> Le TNP revenait d'une tournée de vingt-deux représentations en U.R.S.S. (Moscou et Leningrad), du 13 septembre au 7 octobre 1956.

Je ne puis malheureusement vous indiquer ni le nom ni l'adresse de vos trois correspondantes moscovites. Je croyais naturellement qu'elles auraient pris le soin de vous les donner à l'intérieur du colis !

Mais je les ai vues, du moins deux sur trois, elles sont charmantes, et leur amour pour le théâtre nous a vraiment bouleversés, ma femme et moi. Elles ont essayé de faire des études pour s'occuper sérieusement du théâtre, mais y ont échoué. Alors, l'une d'elles est devenue laborantine à l'Université, et l'autre – la plus « mordue » – est devenue caissière de théâtre (mais hélas je ne sais pas dans lequel) pour s'approcher au moins de ce qu'elle aime tant !

Quand vous êtes venu à Moscou avec le TNP, elles sont allées, toutes les trois, à tous vos spectacles (13 je crois ?), et quand vous êtes partis pour Leningrad, elles vous y ont suivi pour assister samedi et dimanche à vos représentations, et ont repris le train dimanche soir pour être au travail lundi matin à Moscou...

Elles ne connaissaient point le français à l'époque, mais l'apprennent depuis, à cause de la révélation que fut pour elles le TNP, ce dont j'ai pu profiter pour m'entretenir avec elles.

Je me fais un grand plaisir de vous donner tous ces détails qui, j'en suis sûr, vous réchaufferont le cœur.

Croyez, cher Vilar, à mes sentiments bien cordiaux,

VERCORS

#### 194. Eugène Ionesco à Jean Vilar

Paris, le 30 avril 1957

Cher Monsieur Jean Vilar,

Je capitule, pour le moment. J'ai été pris un peu au dépourvu. Le temps est trop court. Le thème que vous m'avez proposé est passionnant : lire un journal, en choisir les faits quotidiens, les grands événements mondiaux, en faire une chronique ou une revue ou une comédie universelle, l'idée m'a parue, d'abord, un peu bizarre ; ensuite, j'ai réfléchi au problème, assimilé l'idée, en fus enthousiasmé ! Paris, la perspective de travailler avec vous, en quelque sorte sur le plateau, matériellement, dans une tradition de travail retrouvée, faire équipe avec vous et votre troupe, quelle chose extraordinaire, quelle passionnante aventure. Oui, mais il m'a fallu trois semaines, ou quatre, pour me réveiller. J'ai été pris de panique en pensant au peu de temps qui me restait, – un temps encore abrégé par les travaux radiographiques alimentaires pour lesquels je m'étais engagé. Que faire ? Une semaine encore pour saisir le fil. Je voyais à peu près le plan du boulot, – j'avais des idées : j'ai consulté le calendrier : tout devait être fini à peu près en quinze jours. Trop tard ! J'ai une pièce en train, *Les Rois*<sup>1</sup> : j'ai voulu, un moment, tâcher d'intégrer la revue, dans mes rois. Impossible : *Les Rois* sont pensés sur d'autres bases ! De nouveau : désarroi, dérouté, panique décuplée. Les cafés, le whisky, la levure de bière, le phosphore Pinal, l'acide glutamique, au lieu de me donner de l'énergie et du courage, n'ont fait qu'accélérer les battements de mon poulx : de 83, il est passé à 142 à la minute. Je suis brisé,

---

<sup>1</sup> Peut-être s'agit de l'origine de la pièce *Le Roi se meurt*, également annoncée sous le titre *La Cérémonie* et créée en décembre 1962 par Jacques Mauclair.

effondré, foutu, dans un état de nerfs épouvantable, j'engueule ma femme : pas d'autres résultats ! Et la crainte de ne pas réussir, de décevoir, l'obsession de l'échec ! (Une véritable tragédie... à écrire, une autre fois.) Il me faut trois mois. Je ne les ai plus. Je me mords les poings, déprimé et confus ! peut-être six semaines, – mais en comptant sur trois mois. J'abandonne donc pour le moment, c'est-à-dire, je me mets au travail pour vous soumettre le manuscrit quand cela sera fini. Sans date. Je vous présenterai, périodiquement, des scènes ou des tableaux que nous discuterons ensemble... mais cela ne peut être prêt pour Juillet ! Hélas ! Hélas !!! Je réponds à votre appel. Ce sera une réponse plus tardive. Est-ce que trop tard vaut toujours mieux que jamais ? Excusez-moi. Et merci de tout cœur. Je pense aussi à un Proust. Je dépose chez vous Chamfort.

À bientôt, vôtre.

Eugène Ionesco<sup>1</sup>

### 195. Jean Vilar à Eugène Ionesco

3 mai 1957

Cher Ionesco,

Tout ce que vous voudrez ! Et le ton de votre lettre est bien émouvant. Vous êtes, non pas le meilleur, mais le seul juge. J'imagine assez bien vos « affres », comme on dit. Mais n'écrivez jamais cette tragi-comédie du supposé échec et de son obsession dans le crâne de l'auteur. C'est un mauvais sujet de théâtre. Ça passionnera les « répétiteurs généraux » et la critique, pas le public. Du moins, celui que l'on appelle « grand », parce qu'après tout, il est nombreux.

Moi, je vous attendrai. Mais avec impatience. Ne me laissez pas seul avec ma Bibliothèque, mes Shakespeare, Corneille, Aristophane, Kleist... Si j'imagine bien la tension de votre pouls, « 142 », imaginez l'hypotension du mien. Pas loin de zéro. C'est aussi grave.

Mais pourquoi ne pas m'envoyer vos quatre-vingt pages ? Pourquoi me laissez-vous seul ? Encore une fois, je ne réclame de votre confiance affectueuse à mon égard que cela : vos quatre-vingt pages à lire.

Je les attends et vous envoie ma plus ferme amitié.

Jean Vilar

### 196. Jean Vilar à Maria Casarès

Strasbourg Festival, 15 juin 1957

Chère Maria,

---

<sup>1</sup> Eugène Ionesco (1909-1994) fut l'un des représentants du Nouveau Théâtre en France. Proche de Paulhan, qui publia notamment son *Impromptu de l'Alma* en 1955 dans *Les Cahiers de la Pléiade*, et d'Arthur Adamov, il rencontra peut-être Vilar par cet intermédiaire. Le début des années 1950 l'avait fait connaître comme dramaturge avec *La Cantatrice chauve* (1950), *La Leçon* (1951), *Les Chaises* (1952) ou *Victimes du devoir* (1953) avant la consécration de *Rhinocéros*, mise en scène par Jean-Louis Barrault au théâtre de l'Odéon le 20 janvier 1960. Vilar, qui souhaitait toujours ardemment jouer les auteurs contemporains, lui demanda à plusieurs reprises une pièce.

Ce plaisir que j'avais, cette bonne émotion que j'éprouvais, au cours des répétitions, à te voir souffrir Phèdre, pour moi, hélas, est terminé<sup>1</sup>.

Mais quel beau souvenir. Et puis-je te le dire sans fausse humilité : quelle profitable leçon.

Maintenant, te voilà livrée à « Eux ». Quelle chance, ils ont.

Ton fidèle.

Jean.

### 197. Maria Casarès à Jean Vilar

Avignon, le 6 juillet 1957

Bienvenue dans la noble ville d'Avignon. Majesté ! Gloire et Honneur !

J'espère que le Festival de Marseille s'est déroulé pour votre plaisir, et je fais des vœux chaleureux et légèrement mélancoliques pour celui d'Avignon.

Malgré votre absence, cher maître, je vous ai beaucoup fréquenté ces derniers jours. Dans la chaleur tropicale qui s'est égarée jusqu'à Paris, écartelée sous le soleil aux quatre coins de mon balcon, j'ai beaucoup réfléchi et vous avez souvent occupé mes pensées. Quelques nouvelles capricieuses, des feux follets voyageurs, des coups de téléphone de Williams – charmant, dévoué et bachelier –, m'ont ramenée à vous sans cesse ; et enfin, votre livre que j'ai lu enfin<sup>2</sup>, et celui que vous avez bien voulu m'offrir, sur Rachel<sup>3</sup>, sont venus me persuader que quoi que je fasse, il m'est difficile en ce moment de me détourner de votre auguste personne.

Me voici donc, fidèle un peu malgré moi. Me voici, attentive et disponible.

Ce soir, le vent souffle sur Paris. Un vent d'orage, brusque et dur, brûlant comme le chergui. Je me réveille ! Je ressuscite un peu et je me sens enfin capable d'affronter la face humaine sans être toute entière ébranlée par une colère rouge et noire – colère ancestrale, issue du fond des âges, semblable à l'ire des dieux – qui me serrait la gorge jusqu'à l'étouffement ces derniers jours, à la simple vue de mon prochain. Pourquoi ? *Chi lo sa*<sup>4</sup>. Peut-être était-ce seulement un signe annonciateur de l'orage et du vent... Avec les femmes, vous savez, il est difficile d'expliquer, d'avoir recours à la logique ; derrière la bête domestiquée, derrière la plante inspiratrice, derrière tout ce que l'on a pu dire sur elles, il y a ce mystère bouleversant qui fait peut-être la FEMME ou la NADA ; et c'est par ce mystère que nous sommes à la fois mères, épouses, poupées, muses, girouettes et baromètres, à la fois sages et guerrières, vie et mouvement.

Oui.

---

<sup>1</sup> La première de *Phèdre*, mise en scène par Vilar, eut lieu le 15 juin 1957 au Festival international de Strasbourg. Maria Casarès interprétait la fille de Minos et de Pasiphaé, Alain Cuny, Thésée, Michel Piccoli, Hyppolite, Lucienne Le Marchand, Œnone et Vilar, Thérémène.

<sup>2</sup> De la tradition théâtrale, 1955.

<sup>3</sup> Élisabeth Félix (1821-1858), dite Mademoiselle Rachel, est un « monstre sacré » de la Comédie-Française, où elle incarna les grands rôles de tragédiennes et inspira notamment Sarah Bernhardt.

<sup>4</sup> Qui sait ?

Je vous informais donc de ma méchante humeur. Une humeur de chien. Je ne pouvais ouvrir la bouche que pour protester, ronchonner, honnir celui ou celle qui osait me demander si j'avais bien dormi, et m'accabler ensuite de reproches pour avoir été aigre et bête. Jamais je n'ai atteint ce degré d'éloquence. J'espère la garder pour m'en servir mieux.

Maintenant le vent est là et je m'apprête déjà à la crise d'enthousiasme ; avec la vitalité que j'ai, elle va être foudroyante ; si je m'en sors, je vous raconterai.

Et maintenant, parlons sérieusement.

7 juillet

1°) *Tudor*<sup>1</sup>. Je ne connais pas Rémi<sup>2</sup> ; je ne peux donc pas avoir de jugement sur lui en ce qui concerne F.F.

2°) *Triomphe*<sup>3</sup>. Je connais mal Petit. Je pense que Coggio<sup>4</sup> a beaucoup de talent mais je continue à croire qu'il n'est pas fait pour évoquer un prince, qui soumet à sa seule vue, le cœur et la volonté d'une reine de contes. Et sa présence, trop frêle, peut tout décaler. Par conséquent, il me semble qu'il vaudrait mieux s'en tenir à Petit.

4°) *Phèdre*<sup>5</sup>. Merci pour le livre sur Rachel<sup>6</sup>. En effet, j'y ai trouvé des détails amusants et troublants. Je commence de nouveau à considérer la pièce et le personnage. Je rassemble dans ma mémoire mes propres impressions, les critiques et les réactions des autres, ce que j'ai entendu autour de moi pendant les répétitions et après les représentations. Je tire et essaie de mettre de la distance entre elle et moi, pour voir clair. Pour le moment, j'en suis au point suivant :

- a) Projeter le texte dans la salle en le rassemblant et en lui rendant sa grâce.
- b) Retrouver la passion qui ronge pour pouvoir ensuite la contenir.
- c) Trouver le 3<sup>e</sup> acte (petit enfer avant le grand du 4<sup>e</sup>). Je crois être sur la bonne voie, mais il faudrait peut-être modifier le comportement extérieur vis-à-vis d'Œnone. Le puis-je ?
- d) Retrouver la vitalité, la liberté, le vrai lyrisme, la grâce et pour cela, travailler le texte sans cesse.

Vous m'avez dit, un jour, que je ne me servais pas assez dans *Phèdre* du « pouvoir de séduction » que les poèmes de Baudelaire me prêtent parfois. Il y a là quelque chose de juste et de secret que je devine, mais qu'il m'est difficile de saisir quand je dis du Racine. Parlez m'en encore, en essayant de me le faire comprendre « musculairement », et de me le faire glisser ici.

À Strasbourg, à Zurich, j'ai eu l'impression de chercher désespérément à travers chaque alexandrin « l'état » que j'avais égaré par souci de fidélité au texte, et j'ai égaré aussi le texte. Celui-ci ne peut sortir, spontané, libre et dégagé, dans une forme pleine, que s'il est soutenu par « l'état ». Il faut donc l'oublier après l'avoir beaucoup travaillé, et ne pas craindre de dégager ensuite le personnage dans toute son originalité, les mots venant là, seulement pour souligner,

---

<sup>1</sup> *Marie Tudor*, créé en 1955 dans la Cour d'honneur du Palais des Papes. Roger Mollien interprétait Fabiano Fabiani (« F.F. »). La pièce fut reprise 103 fois jusqu'en 1959, en France comme à l'étranger.

<sup>2</sup> Jean-François Rémi (1924-2007) avait incarné au TNP de nombreux rôles secondaires, entre 1952 et 1964, mais il ne joua pas dans *Marie Tudor*.

<sup>3</sup> *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux, créé en 1955, repris en 1958.

<sup>4</sup> Roger Coggio, comédien de la troupe du TNP Il n'interpréta pas Agis : Roger Mollien conserva son rôle.

<sup>5</sup> La pièce fut reprise en janvier 1958 à Paris. Roger Mollien remplaça Michel Piccoli dans le rôle d'Hippolyte.

<sup>6</sup> Peut-être s'agit-il du livre *Les deux Phèdre : Madame Ristori et Mademoiselle Rachel*, lettre à M. Carini de Sébastien Rhéal éditée en 1858 ?

dans leur chant simple. Mais il faut trouver le 3<sup>e</sup> acte ; sans cette charnière je n'aurai toujours pas le personnage, et je retomberai dans le même travers : le rechercher à travers les mots.

Je m'explique encore mal ; je pense donc que je comprends encore mal ; mais parlez-moi de Baudelaire, et j'arriverai à saisir, je crois.

Deux phrases de *Tristan et Iseut* :

« *Branghien les observait avec angoisse... deux jours elle les épia, les vit repousser toute nourriture, tout breuvage et tout réconfort, se chercher comme des aveugles qui marchent à tâtons l'un vers l'autre, malheureux quand ils languissaient séparés, plus malheureux encore quand, réunis, ils tremblaient devant l'horreur du premier aveu.* »

« *Se chercher comme des aveugles qui marchent...* » (Début III).

Qu'en pensez-vous ? J'ai voulu donner la délivrance après l'aveu ; mais la délivrance n'est-elle pas placée en coulisses, pendant l'entracte ?

D'autres phrases de *Tristan et Iseut* :

« *Non, ce n'était pas du vin : c'était la passion, c'était l'âpre joie et l'angoisse sans fin, et la mort.* » Et plus loin : « *Il semblait à Tristan qu'une ronce vivace, aux épines aiguës, aux fleurs odorantes, poussait ses racines dans le sang de son cœur et, par de forts liens, enlaçait au beau corps d'Iseut son corps et toute sa pensée, et tout son désir.* » Et encore : « *... et jamais plus vous n'aurez de joie sans douleur.* »

Mon Dieu, que c'est beau ! Et comme j'ai étouffé tout cela ! Pour servir la forme et le détail ! Comme si la forme et le détail pouvaient exister sans la matière de l'âme. Mais c'est bien fait. La vie parle au théâtre et la scène est un effrayant miroir. Étouffer la force initiale est un péché, et je pêche sans cesse depuis longtemps au nom... de quoi mon Dieu ?

Non ; je ne suis pas folle. Je suis même en très bonne santé ; j'ai vu mon docteur et mon dentiste ; j'ai la dent saine et le corps florissant. Il n'y a qu'une chose : la tension a baissé et l'on me remonte à la neurosthénine. « Ce n'est pas grave ; cela me repose », prétend le médecin. Mais je ne veux pas me reposer ! J'ai étouffé parfois la vie pour pouvoir me reposer, peut-être ! Oh, le terrible danger !

Je veux vivre, aimer, souffrir, torturer s'il le faut ceux que j'aime ! Je veux retrouver en scène la Phèdre rongée, dévorée, pestiférée et pure que j'ai entrevue, quitte à passer des nuits blanches pour envoyer le texte comme une voix off afin qu'il conserve sa forme ! Il n'y a pas de vie sans douleur et sans cruauté et je veux vivre et faire vivre ceux que j'aime !

Non ; je ne suis pas folle. Je me soigne, simplement. Je me repose, je brunis, je grossis, j'avale de la neurosthénine pour que la tension remonte, je lis, je réfléchis, je me rassemble et je fais le point.

Après, je travaillerai ; mais le travail suit l'élan vital ; il fait partie de l'élan vital, il lui est nécessaire et inhérent.

Et cela suffit.

5°) *De la Tradition du théâtre*<sup>1</sup>. J'ai été très touchée par ce livre. On vous y retrouve entier, avec la tendresse, une clairvoyance confuse et comme craintive devant l'affirmation. On dirait que vous avez toujours peur que les limites posées par le choix ou l'expression, ne viennent abîmer, dénaturer quelque chose de plus profond, de plus secret. Et on y retrouve aussi la

---

<sup>1</sup> Maria Casarès se trompe sur le titre : *De la tradition théâtrale*.

volonté sourde, l'entêtement, la ténacité, votre reconnaissance devant la vie, le sage et le farfelu. Ah ! que vous êtes féminin.

Mais, un conseil. De temps en temps, feuillotez ce livre. Il est bon, je crois, pour la santé.

Le 9 juillet

J'ai abandonné cette lettre. J'hésitais à l'envoyer ; je l'ai écrite en pleine canicule et je trouve qu'elle s'en ressent. Mais, tant pis. Elle vous était adressée ; la voici.

J'ai appris que le Festival de Marseille s'était fort bien passé. J'en suis heureuse. Je sais que le texte d'*Henri IV* vient ; je fais des vœux pour vous.

Quand vous aurez fini avec Avignon, tâchez de bien vous reposer. Je vous embrasse de tout mon cœur. Saluez pour moi affectueusement tout le monde.

Maria

*198. Jean Vilar à Maria Casarès*

Paris, le 30 juillet 1957

J'ai l'honneur de vous informer qu'un flacon d'Eau de Cologne, marque T. Leclerc Paris, France, s'est brisé à l'intérieur d'un de vos colis en partance pour Rio-de-Janeiro<sup>1</sup>.

J'ai le plaisir de pouvoir vous dire que le bris et le liquide contenu dans ce flacon, n'ont porté atteinte à aucun de vos autres flacons ou effets.

Votre directeur,

Jean Vilar

*199. Christiane Minazzoli à Jean Vilar*

Agay, 9 août 1957

Monsieur le Directeur et ami,

Je travaille dur sur le texte de Léontine<sup>2</sup>, il n'est pas commode, mais en le travaillant, le personnage et les sentiments viennent de soi. J'essaie de ne pas trop le fixer, je laisse une marge de travail avec Maria et avec vous. Je ne parlerai pas trop de la côte d'Azur... mais enfin, l'endroit où nous sommes est plutôt agréable et nous avons un confortable appartement, qui me permet de travailler au frais. Pierre<sup>3</sup> ne nous rejoindra que la semaine prochaine, il vient de perdre sa maman, il a passé deux effroyables semaines auprès d'elle.

---

<sup>1</sup> Le TNP partait en septembre pour une tournée de deux mois en Amérique du Sud – la première étape fut Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> Personnage du *Triomphe de l'amour* de Marivaux, interprété par Catherine Le Couey lors de sa création en 1955 et de sa reprise en 1958, au Festival d'Avignon. Peut-être Christiane Minazzoli envisageait-elle de reprendre le rôle ou de doubler la comédienne.

<sup>3</sup> Il s'agit peut-être du comédien Pierre Meyrand, qui venait de partager la scène avec Christiane Minazzoli dans *Hernani* de Hugo (mis en scène par André Reybaz) et *Tout est bien qui finit bien* de Shakespeare (monté par Georges Wilson).

Voulez-vous être assez gentil pour me fixer précisément la date et l'heure de la première répétition : les trains de Saint-Raphaël – Paris étant submergés, il est prudent pour un voyage confortable de retenir sa place bien à l'avance. Jean-Pierre et Pierre resteraient ainsi deux ou trois jours de plus au repos. Une autre idée m'ayant effleurée, je me permets de vous la soumettre : si vous rentriez seul avec la DS, peut-être pourriez-vous vous charger de moi ? Jean-Pierre m'amènerait à Sète à l'occasion d'une balade avec les Saveron.

Ceci n'est bien entendu qu'une suggestion.

Puis-je espérer deux mots rapides ?

Je vous prie de croire, Monsieur, à mes sentiments respectueusement affectueux.

Christiane Minazzoli<sup>1</sup>

Je profite de ces trois lignes pour vous souhaiter un séjour de repos fructueux à vous, à Andrée et au bambin.

Jean Pierre D[arras]

### 200. Michel Piccoli à Jean Vilar

Paris, 27 août 1957

Cher Jean Vilar,

Je regrette infiniment ne pas avoir pu vous revoir avant votre départ pour les Amériques<sup>2</sup>. Demain je m'échappe huit jours dans la verdure. Huit jours indispensables, après cet été de labeur, avant de répéter ma pièce au théâtre de l'Œuvre<sup>3</sup>. J'attends donc votre retour. Vous souhaite grand succès et bon voyage. Hippolyte toujours présent<sup>4</sup>.

Mon fidèle souvenir pour vous et pour tous,

Michel Piccoli

### 201. Arthur Adamov à Jean Vilar

17 octobre 1957

Cher Vilar,

Je ne vous ai pas envoyé la version définitive des *Âmes mortes* (première et seconde partie) pour la bonne raison – je l'avoue – que je suis seulement en train, maintenant, de la terminer.

---

<sup>1</sup> À peine reçue au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Christiane Minazzoli (1931-2014) fut engagée au TNP où elle demeura onze ans, avant de se consacrer davantage au cinéma. Elle y rencontra le comédien Jean-Pierre Darras avec qui elle eut une relation.

<sup>2</sup> Tournée en Amérique du Sud (Brésil, Uruguay, Argentine, Chili, Pérou).

<sup>3</sup> *Regrets Éternels*, de Constance Coline, mise en scène par Raymond Gérôme au Théâtre de l'Œuvre.

<sup>4</sup> Michel Piccoli venait d'interpréter Hippolyte dans *Phèdre* aux côtés de Vilar et Casarès.

Vous aviez raison, la première partie était encore trop littéraire. Comme il est difficile de s'éloigner du livre, si l'on veut en même temps y demeurer fidèle ! Et pourtant, il faut s'éloigner et demeurer fidèle... Je suis sûr d'y être enfin parvenu.

Je vous donnerai la version définitive des *Âmes Mortes* le 10 novembre. Je crois que cela aura grande allure et que vous serez content.

Je n'ai pas de remords de mon retard (vraiment, dans ce domaine, on ne peut absolument pas prévoir le temps qu'il faut, et j'ai travaillé comme un chien) étant donné qu'il ne s'agit plus du mois de mars.

J'espère beaucoup que vous créerez les *Âmes Mortes* à Bordeaux, au début de cet été, et j'aimerais aussi avoir une grande conversation sérieuse avec vous sur cette œuvre, dès que vous l'aurez lue.

Pardon tout de même pour le retard, et croyez-moi bien fidèlement vôtre,

Arthur Adamov

## 202. Jean Cocteau à Jean Vilar

Milly, 18 novembre 1957

Mon bien cher Vilar,

Merci de votre carte. Me priveriez-vous toute ma vie du contact d'amour avec votre adorable public ? Mon rêve est de vous voir jouer les *Chevaliers*<sup>1</sup> avec Germaine [Montéro], vous, Gérard [Philippe] et Jeannot, ce serait extraordinaire et je mourrais tranquille. Pensez-y. Je vous attendrai le temps qu'il faudra.

Je vous embrasse,

Jean Cocteau

## 203. Maurice Béjart à Jean Vilar

21 novembre 1957

Monsieur,

Il y a déjà bien longtemps que je désire vous rencontrer, malheureusement vos occupations théâtrales, je sais, ne vous laissent que bien peu de temps à consacrer à des rendez-vous. D'autre part, de nombreuses tournées m'éloignent moi-même de Paris et ne me permettent pas toujours de rencontrer ceux que je souhaiterais.

J'ai réussi après plusieurs années de difficultés que vous connaissez bien, à constituer, il y a déjà huit mois, une troupe de Ballet permanente composée de quinze danseurs<sup>2</sup>. Depuis ma

---

<sup>1</sup> *Les Chevaliers de la table ronde*, pièce en trois actes de Jean Cocteau, fut créée en 1937 au Théâtre de l'Œuvre à Paris avec Samson Fainsilber, Michel Vitold, Lucien Pascal, Jean Marais (« Jeannot »), Georges Rollin, Annie Morène et Blanchette Brunoy.

<sup>2</sup> Les Ballets de l'Étoile, sa première compagnie, fondée en 1953.

saison d'un mois (juin) au théâtre Marigny, nous avons quitté Paris pour accomplir une grande tournée en Europe : Allemagne, Autriche, Suisse, Belgique et Irlande. Et nous avons ajouté trois œuvres importantes au répertoire : *Pulcinella* de Stravinsky, créée à Liège en septembre, *Concerto* de Darius Milhaud, créée au Festival de Berlin, enfin, *Études Rythmiques*, sans musique, récemment à Dublin.

Nous rentrons à Paris dans quelques jours pour tourner deux courts métrages de Ballet et restons à Paris tout le mois de décembre pour ne repartir que le 2 janvier pour Berlin (deux semaines), la Pologne et la Scandinavie.

J'aimerais envisager avec vous la possibilité de présenter un ou plusieurs spectacles au Palais de Chaillot, avec ces nouvelles créations, ainsi que la *Symphonie pour un Homme seul* qui n'a pas été vue à Paris depuis la création à l'Étoile en 1955.

Vous connaissez les difficultés que rencontrent les troupes pour se produire à Paris, alors que les pays étrangers vous réservent un accueil et un enthousiasme unanimes.

D'autre part, je crois sincèrement que le travail de ma petite compagnie se rapproche assez de vos conceptions théâtrales et des goûts de votre public.

Dans l'attente de vous rencontrer, croyez Monsieur à l'assurance de mon admiration et de ma sympathie.

Maurice Béjart<sup>1</sup>

#### 204. Jean Vilar à Maurice Béjart

25 novembre 1957

Cher Monsieur,

Je vous remercie de votre grande lettre et de la confiance dont elle témoigne à mon endroit. Aussi m'en coûte-t-il que plus de vous décevoir : j'ai trop lutté pour ramener le TNP à son seul caractère théâtral (vous savez sans doute que le théâtre lyrique figure à mon Cahier des Charges), pour pouvoir me permettre de revenir à d'autres activités parallèles.

De plus, comment l'équipe et moi-même, surchargés de travail, le pourrions-nous ? Je vous en exprime mes regrets les plus vifs, vous priant de bien vouloir accepter, cher Monsieur, mes vœux bien cordiaux de bonne réussite.

Jean Vilar

#### 205. André Malraux à Jean Vilar

11 décembre 1957

---

<sup>1</sup> Maurice Béjart (1927-2007), danseur et chorégraphe franco-suisse, créa en 1955 le ballet *Symphonie pour un homme seul*, inspiré par l'expressionnisme chorégraphique qu'il avait découvert lors d'une tournée en Suède. Remarqué par Maurice Huisman, le directeur du Théâtre Royal de la Monnaie, en Belgique, il fut invité à y régler, quatre ans plus tard, un triomphal *Sacre du printemps*. À travers des tournées à l'international, il initia un large public à la danse moderne. En 1960, il fonda la Compagnie Ballet du XX<sup>e</sup> siècle et créa notamment *Boléro*, *Messe pour le temps présent* et *L'Oiseau de feu*. Il fut invité par Vilar, pour le vingtième Festival d'Avignon, en 1966, à faire entrer la danse au Palais des Papes.

Cher Jean Vilar,

Est-il besoin de vous dire que je suis de tout cœur avec vous dans cette épreuve qui, sur le plan personnel<sup>1</sup>, me semble singulièrement rude ? Et que ce qui était vaguement convenu entre nous le restera. *La Métamorphose des Dieux*<sup>2</sup> terminée, avec ou sans le TNP ?

Bien amicalement,

André Malraux

206. *Jean Vilar à Albert Camus*

13 décembre 1957

Cher Camus,

Bavardant avec Maria [Casarès], il y a quelques jours, elle m'a rappelé que j'avais agi un peu cavalièrement à votre égard en ce qui concerne *La Dévotion à la croix*.

Vous proposerais-je comme excuse un emploi du temps qui dépasse trop souvent mes forces, et celles de la mémoire, et celle du cœur, mon dieu, oui, aussi ?

Ne vaut-il pas mieux faire appel à vos bons sentiments ?

Que faire ?

Ne serez-vous jamais honoré par ce TNP et nulle œuvre de vous ne sera donc jamais inscrite à son programme ? Il y a vraiment un public, vous savez, Camus ; il y a un public très fier, très sensible et bien vivant à l'heure actuelle en France. Il suffit de le convier dans des lieux un peu exceptionnels, de rompre, plus encore que la rampe, cette sottise frontière qui séparait l'art et l'artiste de ce public [*illisible*].

Quand viendrez-vous et non pas seulement comme spectateur ?

Cordialement vôtre,

Jean Vilar

— — 1958 — —

207. *Jean Vilar à Albert Camus*

Mercredi 29 janvier 1958

Cher Camus,

Je sais que votre emploi du temps est surchargé, aussi m'a-t-il paru préférable de vous écrire. Cela vous causera un minimum de dérangement.

---

<sup>1</sup> Référence non élucidée.

<sup>2</sup> Il faut croire que Vilar et Malraux projetait toujours d'adapter ou de lire une œuvre du second à la scène.

J'ai fait un choix d'œuvres à traduire (ou adapter, peu importe), œuvres appelées à être montées, dans les années qui viennent, en Festival et à Chaillot.

Parmi ces œuvres se trouvent l'*Alcade* de Calderón<sup>1</sup>. Un projet nous unissait, nous unit peut-être encore, si vous le souhaitez toujours. J'aimerais le réaliser cette fois-ci.

Si oui, cher Camus, quand envisageriez-vous de l'entreprendre et quand souhaiteriez-vous l'avoir terminé ? Je ne suis pas pressé, et j'aurais mauvaise conscience à vous presser. Mais, si je veux voir un peu clair en ce qui concerne le plan de travail de ces deux ou trois années à venir, à Chaillot ou ailleurs, qui sait, j'ai évidemment besoin de noter vers quelle période de ces deux ou trois ans peut s'inclure, si vous le voulez bien, votre version de l'*Alcade*.

À vous, avec mes bons espoirs.

Jean Vilar

PS : Aussi, j'ai demandé Lysistrata à Jacques Lemarchand qui a accepté.

### 208. Christiane Minazzoli à Jean Vilar

Le 19 juin 1958

Cher Monsieur,

Maintenant que mon départ est devenu effectif<sup>2</sup> – sans attendrissements excessifs, sans amollissements, qui me rendraient encore plus pénible notre séparation, pour laquelle je dois garder tout mon sang froid et tout mon courage – je voudrais pouvoir vous convaincre, si vous en doutiez le moins du monde, de mon affection, de ma gratitude et de mon admiration. Je me sens bien maladroite à vous exprimer tout cela.

Je voudrais que vous soyez assuré qu'en vous quittant, il n'y a de ma part aucune trahison à l'égard de tout ce que vous représentez pour moi.

Je vous dois ma première chance au théâtre, l'acquis de six années inappréciables de travail en commun, l'amitié de mes camarades et... Jean-Pierre.

Je vous dois tout cela et bien plus. Je vous en remercie profondément. Je voudrais, bien paradoxalement peut-être, vous dire mon attachement. J'ose espérer que de votre côté vous me conserverez toujours un peu de votre affection, (j'ai grand besoin d'y croire aujourd'hui) et que je serai toujours un peu de la troupe.

Bien fidèlement vôtre,

Christiane Minazzoli

### 209. Jean Vilar à Gérard Philipe

---

<sup>1</sup> L'*Alcade de Zalamea*, traduite par Georges Pillement et créée par Georges Riquier et Jean Vilar, fut présentée le 15 juillet 1961 dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes.

<sup>2</sup> Christiane Minazzoli avait intégré la troupe du TNP en 1952 et ne la quitta définitivement qu'en 1963. En 1958, cependant, elle ne monta ni sur les planches de Chaillot, ni sur celles d'Avignon.

Strasbourg, 25 juin 1958

Cher Gérard,

Voici donc que tu rejoins le Théâtre National Populaire après trois bonnes années d'éloignement. Tu ne retrouveras pas notre équipe telle qu'elle était il y a quelques années.

La différence, je ne saurais pas te l'expliquer. Car depuis des années – hors mon échappée sous tes ordres à Nice pendant dix jours – je vis à l'intérieur de ce groupe humain, à la fois comme acteur agi et comme dirigeant. Mon influence, cela aurait été de lui maintenir un visage souriant et tout au moins humain. J'y suis assez souvent parvenu.

Ceci me permet de te conseiller, de te proposer :

— n'exige pas, d'un groupe sur la brèche depuis des mois (certains depuis le 25 août 1957) et en cette fin de saison, plus que ses moyens ne peuvent donner en ce dernier mois de travail.

— n'exige pas des nouveaux ([Pierre] Raynal, [Simone] Bouchateau...) un « style » de travail et surtout de jeu qui n'est pas, peut-être, encore le leur. J'ai, dans les mois à venir et à travers d'autres rôles, confiance en [Pierre] Raynal.

— exige de toi, impose-toi, une discipline inévitable en ce qui concerne l'arrivée aux répétitions. Je parle de l'arrivée à l'heure. Et pour les représentations, bien à l'avance. Le TNP a depuis trois ans au moins une bonne et saine tradition : « commencer à l'heure ».

Ceci dit chacun doit faire évidemment ce que ce programme du XII<sup>e</sup> Avignon exige. Mais, je t'en prie, cela ne nuira pas à la qualité de ton exécution (*Lorenzaccio*<sup>1</sup>), si tu exigés « tout » d'eux certes, mais sans oublier que certains ont, entre le 25 août 1957 et le 27 juin 1958, répété ou repris ou créé douze à quinze pièces.

En cette fin de saison, il serait cruel et injuste qu'ils soient malmenés, incompris dans leur dévouement, par celui qui les régit (*Lorenzaccio*) et qui fut d'autre part absent pendant trois ans. (Et qu'ils aiment bien aussi). Tu es suffisamment expérimenté désormais pour comprendre cette équation psychologique.

Un dernier mot. Concernant ton ami et le responsable du TNP. Tu oublies trop que j'ai toujours fait l'effort (et réussi finalement) de mettre de l'ordre dans cette vie à multiples et quotidiennes décisions qu'est la mienne. Mais souvent, au cours de ces derniers mois, à l'heure où j'étais dispos et prêt à prendre avec toi les décisions concernant Lorenzo, tu n'étais pas là. Le programme du TNP peut être prévu six mois, huit mois à l'avance, et cela est bien le résultat de sept années d'attention. Mais la vie de l'être humain que je suis, avec ses charges, sa santé, ses moyens intellectuels et physiques, ses devoirs, cela non, Ô liberté, ne peut être rigoureusement prévu. Car le jour où le directeur d'un théâtre est esclave permanent de son théâtre, la scène de ce théâtre est en ordre, certes, mais elle sent le « rance ». Tu sais cela.

Si tu avais été à Paris depuis le 1<sup>er</sup> mars de cette année, il est en effet certain que tu nous aurais rappelé :

- 1) que le TNP partait par tradition en voiture de Paris à Marseille-Avignon en juillet et,
- 2) que certainement, malgré nos difficultés financières actuelles, nous aurions sérieusement envisagé le départ pour Strasbourg (25/26 juin).

---

<sup>1</sup> *Lorenzaccio* fut repris en 1958 au Festival d'Avignon. Le TNP donna, en tout, 99 représentations de la pièce de Musset.

Je te salue et te remercie de la confiance, une fois de plus, que tu m'accordes en te faisant reprendre *Le Cid*, et de la tâche que tu entreprends pour nous tous en reprenant la régie de *Lorenzaccio*.

Jean

210. *Maria Casarès à Jean Vilar*

12<sup>e</sup> Festival Avignon  
Juillet 1958

Mon cher Jean,

Monique [Chaumette] m'a remis votre horaire de répétition du *Triomphe de l'Amour*<sup>1</sup>. Il me semble qu'il doit y avoir une erreur car il m'est difficile de croire que l'on consacre tant d'heures à une pièce que nous venons à peine de jouer en plein air, quand *Marie Tudor* a eu seulement droit à trois séances. Je sais bien que vous jouez dans les autres spectacles, vous ou Gérard [Philippe] ; mais ce ne serait pas une raison suffisante, il me semble, pour réserver un traitement spécial au spectacle où vous ne figurez pas.

Je n'aime pas manquer à mon travail, vous le savez, mais j'aime encore moins qu'on y manque en ma présence. Vous devriez soigner un peu ceux qui vous soignent.

Enfin, tout cela est vain. Soyez gentil de me dire à quelles séances de travail je dois assister ; je reste à votre disposition.

Je vous embrasse,

Maria

211. *Jean Vilar à Jean-Louis Barrault*

Avignon, 8 juillet 1958

Cher Jean-Louis,

Eh, oui, ta proposition est bonne et provocante et j'aimerais bien travailler cette maîtresse<sup>2</sup> avec ton équipe et Madeleine.

Mais je ne peux pas m'éloigner désormais de ce TNP. Donc, fais ce travail, et avec tout mon monde, je suis sûr que ce sera parfait.

Ton ex-Œdipe et ton ami,  
Jean

212. *Gérard Philippe à Jean Vilar*

---

<sup>1</sup> Monique Chaumette interprétait Corinne, la suivante de Léonide (Maria Casarès) lors de la création et de la reprise. Le TNP donna, en tout, 134 représentations de la pièce. Vilar ne s'y était pas distribué.

<sup>2</sup> La proposition de Jean-Louis Barrault ne figure pas dans les archives.

31 juillet 1958

Mon cher Jean,

Avant ce mois d'août qui va nous séparer, il faut que je revienne encore une fois sur la demande que je t'ai faite d'abord catégoriquement, puis fermement, puis amicalement. C'est peut-être professionnellement que j'aurais dû te parler. Tu as senti comme ta présence aide les interprètes d'une pièce, même lorsque tu te tais en répétition. Eh bien, ta présence sur le plateau de *Lorenzaccio* – c'est un fait – redonne vigueur à une mise en scène qui – par la construction de la pièce – risque de s'étioler.

Je n'ai pas malheureusement su aider Raynal<sup>1</sup> comme tu aurais pu le faire, alors même qu'il aurait bénéficié de cette autorité naturelle qui te caractérise dans le Cardinal. Je serais amené à te prier tout aussi amicalement de ne pas te retirer de la distribution, dès lors que nous arrivons sur le sol des Amériques<sup>2</sup> et que je vais défendre ma carte d'homme de théâtre à Broadway, dès lors que le tournage va lancer à New York la réputation du TNP.

Que tu sois parmi nous le premier soir, voilà un atout important.

Il n'est pas question, n'est-ce pas, d'un raidissement de ma part, mais du moins que tu connaisses bien mon regret si tu ne juges pas bon de partager mon anxiété.

Je te remercie Jean et suis ton

Gérard Philippe.

### 213. Jean Vilar à Maria Casarès

[Lettre non datée]

Chère Maria,

Je comprends très bien ta peine hier<sup>3</sup> et, placé trop souvent dans le même cas au cours de ces dernières années, je crois être un de ceux qui ont le mieux mesuré ce bon sens extraordinaire dont tu as fait preuve dans l'économie de tes forces.

Perdu, à un mauvais rang, dans la cour, j'écoutais tout autant ta respiration entre les phrases que la phrase même. Je pensais te retrouver en colère, dure, effondrée, en arrivant dans ta loge. Tu étais seulement silencieuse, et pas seulement parce que la voix te manquait.

Te dire que tu « fus » cependant Tudor, tu ne le croirais pas. Et je sais trop bien, tous [souligné deux fois] tes moyens revenus, que tu nous donneras toute cette effarante Marie bientôt. Te louer serait un peu vain, mais t'estimer, et avoir une preuve nouvelle d'estimer ton caractère et de le dire, voilà qui est agréable (pour moi, du moins) dans tes malheurs passagers.

Te dirai-je un jour tout ce que tu as apporté aux filles et aux garçons de la troupe ? Cela est considérable, Maria, plus encore que cette merveille de théâtre que tu es. J'en éprouve tous les

---

<sup>1</sup> Pierre Raynal venait d'entrer au TNP Il remplaça Vilar dans le rôle du Cardinal Cibo.

<sup>2</sup> De septembre à novembre 1958, le TNP partit en tournée au Canada puis aux États-Unis.

<sup>3</sup> Lors de la douzième édition, le TNP reprit *Marie Tudor*, créée en 1955. Maria Casarès, qui avait par ailleurs exigé plus de répétitions, dut jouer presque aphone.

jours les bienfaits. Par ta présence au milieu de nous sur ce plateau, tu m'as, et nous a, contraint à approcher de plus près la façon d'interpréter et de répéter.

On t'aime bien. Mais vraiment, il y a quelque chose de plus désormais en moi à ton égard : une estime [*souligné deux fois*] qui, tu le sens bien un peu, est indestructible.

*Tibi,*

Jean Vilar

#### 214. Michel Vinaver à Jean Vilar

Lundi 15 septembre 1958

Cher Vilar,

Je voudrais essayer de résumer ce qui est ressorti de notre conversation d'hier dimanche et de préciser dans quel sens je me prépare à continuer le travail sur *La Fête du Cordonnier*<sup>1</sup>, comme suite à cet entretien.

Le manuscrit que je vous ai envoyé ne répond pas entièrement à votre attente, dans la mesure où vous avez trouvé une adaptation, là où vous désiriez plutôt une création à partir du matériau fourni par la pièce de Dekker. Vous n'avez pas trouvé une « ambition » équivalente à celle des *Coréens*.

De mon côté, le commerce qu'il m'a fallu avoir avec *Le Cordonnier* m'a convaincu qu'il s'agit là d'une pièce grande et importante, complexe, excitante, aussi actuelle que peut l'être une pièce du passé (c'est-à-dire, en définitive, absolument actuelle). Il n'en fallait pas plus pour éteindre en moi toute tentation de me servir de cette pièce comme d'un matériau. J'ai plutôt cherché à la servir, tantôt en observant une fidélité stricte, tantôt en prenant le relais. Le manuscrit que vous avez en main est une ébauche, et je me propose d'y travailler au cours du mois à venir :

1) En éclairant, pour les rendre plus lisibles, les trois grands thèmes de l'argent, de la guerre et de l'amour, ainsi que les rapports qui se nouent entre classes sociales différentes à l'intérieur de chacun de ces trois thèmes.

2) En « libérant » davantage les personnages du modèle Dekker ; en travaillant le dialogue dans le sens d'une spontanéité plus grande et d'un accent plus vrai.

3) En « situant » davantage les répliques, par rapport à l'action du personnage sur le plateau.

Je pense que si je réussis à progresser dans ces directions, vous n'aurez pas à regretter un « manque d'originalité » ou « d'actualité » dans le résultat. La pièce sera celle de Dekker, elle sera aussi devenue la mienne.

---

<sup>1</sup> Vilar avait proposé à Michel Vinaver (1927-2022) d'adapter *The Shoemaker's Holiday* (*Le Jour de fête du cordonnier*) de Thomas Dekker (1599). Le jeune dramaturge et homme d'affaires n'avait alors composé que deux pièces originales (*Les Coréens*, mise en scène par Roger Planchon en 1955, et *Les Huissiers*, publiée en 1957). *La Fête du Cordonnier* fut créée par Georges Wilson le 5 mars 1959 au Palais de Chaillot. À propos de cette pièce, Vilar écrivait : « Michel Vinaver pouvait nous offrir une traduction fidèle de l'œuvre élisabéthaine de Dekker : *The Shoemaker's Holiday*. Je pense avoir obéi à l'une des obligations (ou des devoirs) de mon métier en provoquant l'auteur des *Coréens* à écrire une œuvre qui fût sienne. Cette re-création des sujets, cet emprunt, ce vol – ce viol si l'on veut – n'est-ce pas là une des nécessités auxquelles est heureusement contraint l'art du théâtre ? Quoi qu'il en soit, sous l'aspect des costumes imaginés par Lagrange, notre auteur français recrée « à la moderne » et à sa façon le sujet déjà traité par Dekker (qui l'emprunte à qui ?). C'est donc une œuvre française et contemporaine que Wilson a régie et que nos camarades interprètent. » (*Journal Bref*, n° 24, mars 1959)

Êtes-vous bien d'accord pour que je procède ainsi ?

Bien amicalement,

Michel Vinaver

*215. Jean Vilar à Michel Vinaver*

17 septembre 1958

Cher Vinaver,

Je réponds rapidement à votre lettre. Dernière journée à Paris<sup>1</sup>, vous le savez.

Oui, allez ce sens. Cependant, étoffez beaucoup plus les personnages. Qu'ils s'épanouissent. Qu'ils « jutent » ! Il faut considérablement, en ce sens, élargir Madge. Beaucoup plus. Cherchez. Trouvez. Inventez. Nous corrigerons les scories après, s'il y en a.

Prenez du large avec Dekker. Laissez-vous beaucoup brasser par la tempête, prenez le vent et éloignez-vous du rivage, je veux dire Dekker.

Dans votre actuelle version, ces personnages manquent de vie personnelle, de sang. Dimanche, je vous ai dit : ils sont un peu trop secs.

Attention, d'autre part, au mot « peuple », stéréotypé. Le langage « peuple » n'est pas comme de ci employé. Pourquoi d'ailleurs l'employer à tout coups, s'il vous est inhabituel, à vous, écrivain.

Je vous rappelle que je vous demande d'étoffer tous les personnages, mais en particulier la femme de Simon.

Bon travail ! Bien à vous,

Jean Vilar

*216. Sandy Calder à Jean Vilar*

Rox Bury, 8 novembre 1958

Cher Vilar, Cher Rouvet,

Je me suis permis de vous envoyer ce chèque, parce que je vous croyais tous fauchés, Gérard [Philippe], lui, ayant passé quelques jours en tôle, au Canada, pour pouvoir payer son hôtel à New York (voir Nicole !).

Mais je suis très content de voir que ce n'est pas vrai, et de vous féliciter des très belles spectacles, que je connais très bien depuis dix ans, déjà.

Et je vous remercie pour toutes les places passées, présentes et futures.

À bientôt

Sandy Calder

---

<sup>1</sup> Tournée de deux mois en Amérique du Nord.

217. *Michel Vinaver à Jean Vilar*

Le 12 novembre 1958

Cher Vilar,

*Le Monde* m'apprend votre retour à Paris aujourd'hui. J'y serai du 18 au 22. Sans un mot de vous depuis votre départ pour l'Amérique, je réprime, je réprime, comme je peux, mon anxieuse curiosité.

Amicalement,

Michel Vinaver

218. *Jean Vilar à la troupe*

À Paris, le 12 novembre 1958

Je me permets, comme chaque année, cette note individuelle pour vous rappeler la séance systématique de radiographie du mardi 25 novembre.

Pour vous dire aussi que cette séance permet, chaque année, dans notre Maison, le dépistage de deux ou trois anomalies pulmonaires, qui peuvent ainsi être traitées à temps.

Je vous demande donc, dans votre strict intérêt, de bien vouloir faire l'effort de ces quelques minutes passées à Chaillot, ce matin-là.

Avec mes remerciements,

Jean Vilar

219. *Jean Vilar à Maria Casarès*

21 novembre 1958

Ton bourreau,  
Ton insupportable complice,

JEAN VILAR,

Te souhaite pour ta... sixième année, tous les bonheurs.

220. *Gérard Philipe à Jean Vilar*

8 décembre 1958

Personnel

Jean,

À propos de l'examen radiographique – pour répondre à la demande que tu fais personnellement – j'eusse préféré le bouche-à-oreille.

Je ne me rends pas à ces diverses séances, ne désirant pas faire connaître l'état de ma santé.

Je m'en occupe, cependant.

Tu sauras, j'espère, excuser mes absences.

Amitiés,

Gérard

### 221. Jean-Paul Moulinot à Jean Vilar

Paris, le 12 décembre 1958

Jean, mon Ami,

« Encore de ces lignes ! », vas-tu justement penser. Le revoilà sur sa pente. Hélas, l'événement ne peut que m'y pousser. Cet après-midi, tu ne peux l'ignorer, je fus convoqué par les metteurs en scène du futur spectacle Musset.

Pour moi ce fut un nouveau constat de faillite.

Pense comme tu voudras, orgueil mal placé : juge.

« On vous a fait venir parce qu'on ne vous connaît pas.

– Soit.

– On veut des triples mentons, si nous ne trouvons pas mieux, on vous prendra. »

Le tout dans un sourire, bien sûr. Jean, il y a très longtemps que je sais n'avoir absolument rien à faire au théâtre, je ne dis pas seulement dans ce théâtre.

N'être qu'un pis-aller, ne jouer que par raccrocs, et sans être un comédien.

J'ai donc tort, je le confesse, tort dans mes idées sur mon métier, tort envers tout et tous.

Je te demande, je fais appel à ton intelligence, ne me crois pas jaloux, ni envieux, ni aigri. Crois-moi sincère, loyal, sérieux, comme tu sais gentiment me le reprocher. Ne pas être choisi veut bien dire que l'on ne m'offre pas l'intérêt qu'on recherche, n'est-ce pas ?

On préfère des qualités que je n'ai pas, que je ne peux avoir. Voilà donc qui donne raison à ma pensée.

C'est douloureusement que je m'y résigne. Je partirais sur le champ de ta maison que j'estime, si ma famille ne devait sa vie qu'à mon salaire.

Je n'attendrai rien d'autre, mais ferai tout pour oublier un Art qui me conduirait à la mort si je ne pouvais encore garder l'équilibre qu'il faut.

Ton ami,

Jean-Paul

### 222. Jean Vilar à Maria Casarès

Dimanche 20 décembre 1958

À notre Périchole<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Maria Casarès interprétait Camila Périchole dans *Le Carrosse du Saint-Sacrement* de Prosper Mérimée, mis en scène par Vilar en mai 1958.

à Maria qui toujours  
s'appelle Victoire,  
Affectueusement,

Jean Vilar

PS : Œdipe/Gide dit : « Je raisonne mal. La logique n'est pas mon fort. Je procède par intuitions... ». C'était un rôle à suivre, non ?

— — 1959 — —

### 223. Jean Vilar à Gérard Philipe

Mardi 6 janvier 1959

Cher Gérard,

Que René Clair<sup>1</sup> soit dans ce difficile théâtre, voilà qui est bien. Mais ce théâtre n'est pas seulement difficile par ses mesures ou par ses démesures. Il est difficile aussi d'en comprendre les raisons de conduite, c'est-à-dire la direction.

Tu te trompes, vous vous trompez cruellement sur ce que je suis, en proposant une représentation dite publique le samedi 7, celle-ci avant la presse, la presse venant le 10. Dans notre société actuelle, ou si tu veux, dans la situation actuelle, ce serait délibérément porter atteinte à la gestion d'un théâtre, c'est-à-dire à sa loyauté. En dirigeant un théâtre, j'ai accepté le jeu. Il n'est pas question de le changer. Du moins, pas aujourd'hui.

*Badine* ? tout a été fait pour que Clair soit heureux. Mais Clair, mais René, sait que je ne suis pas un fermier général du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup> ; je n'en ai ni le titre, ni les malhonnêtetés financières à l'égard de l'État, et donc les profits. Je n'en ai même pas le style.

Nous nous comprenons bien.

Ceci dit, résumons. Et concluons :

17 représentations. Coût = X. Te sachant délicat, je ne t'en parle pas.

217 invités le 17.

200 le 18.

Presse le 10.

Pas de représentation publique de *Badine* le samedi 7.

À toi, comme au premier jour de Suresnes.

---

<sup>1</sup> René Clair (1898-1981), écrivain, réalisateur et scénariste était proche de Gérard Philipe. Il l'avait fait tourner dans *La Beauté du Diable* en 1950, *Les Belles de nuit* en 1952 et *Les Grandes manœuvres* en 1959. Il mit en scène *On ne badine pas avec l'amour* de Musset, présenté à Chaillot le 3 février 1959, et distribua Gérard Philipe dans le rôle de Perdican.

<sup>2</sup> La remarque de Vilar s'insère dans un contexte de crispation avec René Clair, qui vexa profondément Vilar, quelques jours plus tard, lui annonçant : « Le public veut du neuf. » Pour les décors, il avait demandé à Édouard Pignon de peindre de grandes toiles, écartant le peintre Léon Gischia, furieux de ce qu'il considérait comme une atteinte au style TNP (Gérard Bonal, *Gérard Philipe, op. cit.*, p. 268).

Vilar

[Page suivante, agrafée à la première]

Monsieur le président<sup>1</sup>,

1/ Puis-je vous demander et vous prier de ne point faire de réunion syndicale dans un théâtre et à l'entracte d'une œuvre dont vous avez la responsabilité scénique par ailleurs (*Lorenzaccio*, le lundi 29 décembre 1958).

2/ Puis-je vous demander et vous prier de ne point faire de réunion, en tant que Président du Syndicat des Acteurs, dans les bureaux du TNP, s'il vous plaît ? J'admire tes projets. Mais sont-ils les nôtres ?

Je pense te parler désormais aussi fermement, jusqu'au moment où que tu comprendras bien quelle sorte de fidélité me lie à toi, mais quel genre d'insolence m'en sépare.

*Tibi*, le Suresnois.

Vilar

## 224. Gérard Philipe à Jean Vilar

Janvier 1959

Jean,

Je vais dire à l'équipe de *Badine* et à René [Clair] les dates que tu m'indiques. Nous n'avions, ni les uns, ni les autres – crois-moi, je t'en prie – été impératifs. Nous ne croyions même pas lors de la dernière conversation avec Jean Rouvet être arrivés à une conclusion.

Par ailleurs, j'ai fait savoir à l'équipe de *Lorenzaccio* ton désir de ne pas la voir procéder à des réunions syndicales dans le TNP. J'étais, en effet, bien placé pour conseiller mes camarades, mais j'ai négligé et je le regrette – crois-moi encore – de t'en parler directement auparavant.

Ce contact, lorsque tu le sentiras, j'aimerais le rétablir entre nous, Jean. Je ne pense pas que ce soit en discutant de points précis mais bien à bâtons rompus. J'aurais là l'occasion de te faire sentir – comme je l'ai téléphoné à Andrée – que je, et que nous serons tous prêts à t'aider dans le cadre et hors du cadre du théâtre.

Je te suis fidèlement,

Gérard

## 225. Jean Vilar à Gérard Philipe

Lundi 11 janvier 1959

Cher Gérard,

---

<sup>1</sup> Le directeur du TNP s'adresse à Gérard Philipe, président du Syndicat Français des Acteurs, né de la fusion du Syndicat National des Acteurs et du Comité National des Acteurs en juin 1958.

Merci de ton affectueux billet et pardonne moi ce que ma note de l'autre jour avait d'un peu vif. C'est à cela que je mesure la nécessité de repos ou, plus exactement, d'un éloignement temporaire.

« Le cœur du sage est à sa droite », dit l'Ecclésiaste, « et le cœur de l'insensé à sa gauche ». Eh bien, ces temps-ci, mon cœur est un peu trop à ma gauche.

Dis à René [Clair] ma fidélité. Elle date depuis longtemps : depuis Sète et mes vingt ans (à nous la liberté *etc...*). Bien. Je vous embrasse tous les deux. Tous les trois.

Ton Jean

PS : Je suis passé l'autre jour à une répétition de BAD[INE]. Mais vous ne vous êtes jamais arrêté. Après une bonne heure, il m'a fallu filer.

## 226. Jean Vilar à André Malraux

Poitiers, 8 avril 1959

Monsieur le Ministre d'État,  
Cher André Malraux,

De mauvaises nouvelles concernant la santé de mon père (88 ans) et un procès de propriété commerciale m'ont contraint, la semaine dernière, à aller à Sète. Au retour, les affaires courantes du TNP m'ont assailli. Vraiment, impossible de vous écrire. Et je joue lundi, mardi et mercredi 8 à Poitiers.

Lors de notre dernière entrevue, vous m'avez marqué votre inquiétude sur l'activité future du « TNP - Chaillot », du fait que mes responsabilités et ma tâche s'étendraient désormais sur une seconde salle (Récamier<sup>1</sup>). Puis-je vous rassurer ?

Chaillot, encore que ce soit un monstrueux instrument, est et restera le lieu des grandes manifestations populaires, le lieu, disons : de célébration des chefs d'œuvres connus, ou oubliés, du répertoire français et étranger. Depuis treize ans, le Festival d'Avignon joue déjà cette fonction. Notre berceau.

Donc, au TNP Chaillot, création d'œuvres du type de : *La Tempête*, *Midsummer Night's Dream*, le cher *Attila* peut-être, *Penthésilée*, Marivaux aussi bien que Goethe ou Schiller, Beaumarchais – *Mariage de Figaro*, aussi bien que ... une pièce que vous m'écrirez un jour.

Je passe, en ce qui concerne Chaillot, sur d'autres événements, dont l'organisation fut délicate et l'entreprise morale ; périodes, nuits et journées, où les sentiments personnels, ceux qui n'abdiquent jamais, souffrent de ce lourd tribut de responsabilité quotidienne que l'homme que je suis assume, sans désespérer, depuis huit ans.

André Malraux, voyons, le bonhomme est solide, non ? C'était un conseil dont je vous priais. Mon théâtre – qui est le vôtre désormais – est resté et reste sûr. Solide.

---

<sup>1</sup> En octobre 1959, le TNP obtint la direction d'une seconde salle, celle du Théâtre Récamier, sans aide supplémentaire de l'État. Vilar entendait y présenter des œuvres inédites d'auteurs contemporains. Cette expérience prit fin en 1961. La première pièce programmée y fut celle d'Armand Gatti, *Le Crapaud-Buffle*.

Cependant, je réponds à votre première inquiétude :

- Oui, majorité de régie Jean Vilar à Chaillot, reprises de notre répertoire incluses évidemment.
- En ce qui concerne ma présence, disons physique de comédien sur scène, je vous en prie, André Malraux, laissez-moi ma liberté d'action. Et ce faisant, laissez-moi, seul, ou grâce à votre extrême compréhension de l'attitude de l'artiste à l'égard de son œuvre personnelle, laissez-moi concilier, après seize ans d'expérience, soit publique, soit obscure, mon emploi du temps de réflexion (celui du « patron ») et mon activité de comédien.

Concluant sur Chaillot, voilà qui répond précisément, je le crois franchement du moins, à vos inquiétudes. Mais en terminant à ce sujet, je ne puis m'empêcher de vous le dire : elles m'ont surpris.

En ce qui concerne Chateaubriand, je veux dire Récamier<sup>1</sup>, le but est simple. Il est aveuglant. Il sera cependant difficile à atteindre. Il s'agit d'y jouer le dramaturge moderne. Il n'y aura pas que de belles œuvres, certes. Bourrées de défauts là, trop audacieuses ici, ce sont les œuvres des dramaturges et des poètes nouveaux, ceux de l'après-Libération, que je compte jouer à Récamier. Bien sûr, là aussi, je conserve et tiens à conserver ma liberté de manœuvre. Si après deux échecs, il y a gérance financière difficile, je passe à un chef-d'œuvre de secours. Il faut toujours, n'est-ce pas, sauver le navire. Et le drapeau.

Peut-être suis-je trop long. Je vais donc conclure. Oui, il serait surprenant que votre TNP continue à vous inquiéter. Du moins, je comprendrai mal votre doute. Ce faisant, vous douteriez d'un service public, d'un service national qui, en huit ans, a d'abord donné l'exemple, a créé des modes d'activité modernes, sur le plan de la Régie scénique, de l'Administration, tous deux au service et d'un style et d'un public. Car il me semble que les autres théâtres – fussent-ils nationaux, fussent-ils privés – usent et abusent désespérément de méthodes périmées. Je vous le dis bien : on nous imite, ici et là, depuis six à sept ans. Mais, me semble-t-il, assez maladroitement. Passons. On ne va pas au peuple le lundi soir et aux snobs le vendredi. On est au peuple depuis toujours. Ou jamais.

Je reste votre fidèle, vous le savez.

Jean Vilar

PS : Non, vraiment, pas de mise en scène dans un théâtre où le Directeur, Producteur *etc...* est et restera ce qu'il fut. J'ai, parfois bêtement, le sens de la reconnaissance et de la fidélité. (C'est pour cela, d'ailleurs, que, défauts compris, mon travail a un style bien à lui.) Et je reste à jamais attaché à Charles Dullin.

## 227. Jean Genet à Jean Vilar

[Lettre non datée]

Cher Jean Vilar,

---

<sup>1</sup> Le théâtre porte le nom de la rue dans laquelle il se trouve : celui de l'écrivaine Juliette Récamier, avec qui Chateaubriand, hôte assidu de son salon mondain et littéraire, entretenait une relation.

Marie Bell<sup>1</sup> me dit que vous seriez plus rassuré si je vous précisais par écrit le point de vue que je vous ai donné l'autre jour chez vous. Bien volontiers. Je vous répète donc qu'il ne peut pas être question pour l'instant – et pendant très longtemps – de laisser jouer mes pièces. Les raisons que je vous ai données sont toujours les mêmes<sup>2</sup>. Mais que cette lettre soit l'occasion de vous redire encore comme j'ai apprécié votre geste. Si, un jour – mais je ne le vois pas venir – je décidais de monter *Le Balcon* ou n'importe quoi d'autre, vous en seriez prévenus les premiers, vous, Marie Bell et Peter Brook. Encore merci. Je vous serre la main.

Jean Genet

### 228. Eugène Ionesco à Jean Vilar

Fresale, 26 avril 1959

Cher Jean Vilar,

Vous devez être un peu surpris de ne pas avoir eu des nouvelles de moi. Je suis parti assez soudainement pour Florence. J'ai appris depuis que le théâtre d'essai que vous désiriez avoir est la Salle Récamier.

Évidemment, dans ce cas, *Rhinocéros* ne peut, dès octobre, succéder au *Tueur*<sup>3</sup>. Commercialement, la chose me semble, en effet, assez dangereuse. D'autre part, le plateau de ce théâtre est un peu étroit pour l'instrumentation technique exigée par ma pièce. Je comprends bien les difficultés et réserves. Je serais profondément désolé de tout ceci si je ne m'étais pas attaqué à mon Proust dont je vous parlais, et que je compte vous présenter très prochainement.

Avec toute mon amitié et mon admiration,

Vôtre,

Eugène Ionesco

### 229. Jean Vilar à Gérard Philipe

Jeudi 30 avril 1959

(après ton coup de téléphone de ce matin)

Cher Gérard,

Il faut donc que tu m'excuses auprès de Madame et Monsieur Palacios. Et enfin, il faut leur souligner qu'il sera difficile au TNP de joindre le Venezuela en mai 1960, pour des raisons de

---

<sup>1</sup> Marie Bell (1900-1985), comédienne, sociétaire de la Comédie-Française où elle était entrée en 1921, interpréta les grands rôles du répertoire classique, dont Phèdre, Hermione, Doña Sol, Roxane... De 1959 à sa mort, elle dirigea le Théâtre du Gymnase. Elle interpréta le rôle de Madame Irma, tenancière d'un bordel de luxe, dans *Le Balcon* de Genet.

<sup>2</sup> Jean Vilar avait demandé à Jean Genet si *Le Balcon* pouvait inaugurer le Théâtre Récamier. La pièce sera finalement mise en scène par Peter Brook au Théâtre du Gymnase en mai 1960.

<sup>3</sup> José Quaglio venait de monter en février *Tueur sans gages*, de Ionesco, au Théâtre Récamier. En octobre, le TNP en récupéra la direction. Vilar comptait donc y présenter la pièce de Ionesco, mais ce fut Jean-Louis Barrault qui créa *Rhinocéros* au Théâtre de l'Odéon quelques mois plus tard.

travail, de reconsidération du travail scénique (comédiens et techniques), lequel ne peut être bien fait qu' « à la maison », c'est-à-dire à Paris. Pour cela, pour que cette reconsidération soit menée à bien, (et disons : fructueuse techniquement), il faut éloigner tout projet de trop grand éloignement.

En ce qui concerne ta rentrée TNP l'an prochain, elle se situe donc pour les fêtes de Noël et avec *Bad[ine]* et *Les Cap[rices de Marianne]*. Ceci est important, car il faut savoir si [Suzanne] Flon et [Geneviève] Page seront libres.

En ce qui concerne [Peter] Brook, je pense qu'il est utile que tu rencontres [Micheline] Rozan. Elle te résumera (ou mieux encore te précisera) les impératifs de son emploi du temps. Quant à moi, il reste, malgré tous les empêchements qui viennent de la non-concordance de nos emplois du temps (le tien, celui de Brook, celui du TNP), que si *Hamlet* pouvait être créé par toi et Brook en fin janvier (notre date : 21 janvier), cela serait parfait<sup>1</sup>. Et je serais soulagé, je n'aurais plus qu'à trouver ma pièce de mars.

– Vois donc Rozan, mais je crains, hélas, que vous ne butiez sur des impossibilités. Ah, avec le Temps, nos vies professionnelles se compliquent.

Cependant, s'il n'y a pas d'*Hamlet* possible au début de l'année 60, reste qu'il nous, qu'il me faut savoir, pour ma sacrée programmation, si tu feras une création fin janvier ou février. Et quelle pièce, s'il n'y a donc plus *Hamlet* ?

Je crois, à ce sujet, qu'il faut que tu prennes garde à ne pas t'enfermer dans des terrains très connus ou très classiques (*Bad[ine]* + *Cap[rices de Marianne]* + *Ham[let]*). Je crois que, là où tu en es au théâtre, tu dois prendre sur ton dos quelque chose d'inconnu et de beau, de peu joué ou de pas joué en France (*like Hombourg*).

Tout ton talent qui a mûri et s'est comme étalé, doit être retrouvé à travers et par un personnage inconnu du public et de tous. Je le trouverai. *Hamlet* viendra un jour. Mais l'an prochain, après ces deux derniers Musset, je pense que tu dois t'agripper et éclairer quelque grand personnage oublié ou totalement inconnu du répertoire international.

Tu sais bien que ces propos sur ta carrière théâtrale sont fraternels. Je souhaite *Hamlet* et il n'y a pas de « cabale contre » dans ma tête. Le projet Brook-toi-TNP était beau.

A défaut, il faut l'inconnu. Et Gérard, il nous faut jouer cette bonne partie, à l'heure même où tous, au TNP, toi, moi compris, nous arrivons à une bonne connaissance de notre métier.

Réfléchis. Il faut sortir des choses trop connues.

À toi,

amitiés à Anne,  
et good Mexico<sup>2</sup>

Jean Vilar

C'est un peu ensommeillé que je t'écris ces lignes. Je souhaite qu'elles te touchent cependant.

---

<sup>1</sup> Les dernières fois que Gérard Philippe monta sur une scène, ce fut au TNP, en février : *On ne badine pas avec l'amour*, *Le Cid*, *Les Caprices de Marianne*. Au même moment, ils évoquaient avec Peter Brook la possibilité de jouer *Hamlet*. Vilar, qui n'avait jamais éprouvé de réel engouement pour la pièce, se montrait enthousiaste. Le projet ne vit pas le jour, la mort surprit le comédien le 29 novembre.

<sup>2</sup> Où Gérard Philippe allait tourner *La Fièvre monte à El Pao* sous la direction de Luis Buñuel.

### 230. Jean Vilar à André Malraux

Paris, le 11 mai 1959

Monsieur le Ministre d'État<sup>1</sup>,

Les hésitations de certains écrivains provoquées par des contrats au moins moraux avec d'autres directeurs, le fait que la salle Récamier est depuis peu à ma disposition, m'ont empêché de vous donner le 15 mai dernier le programme de ma saison 59-60. Enfin, il serait souhaitable que le choix des deux ou trois premières pièces, inédites certes, qui seront inscrites au Répertoire de Récamier, obéisse à quelques règles dont, je l'avoue, je perçois mal encore l'esprit. Je vous prie donc, en ce qui concerne cette nouvelle salle, de me laisser encore le temps nécessaire pour lire et relire de nouveaux manuscrits.

J'ouvre Chaillot dans les premiers jours de novembre avec *Le Songe d'une nuit d'été*. Il est très certain que pour nos Week-end de Noël et du Jour de l'An – principe de trois spectacles en 36 heures mis en application dès Suresnes en 1951 – je ferai une grande reprise de *La Mort de Danton* de Büchner, que vous connaissez bien. Viendra ensuite la création d'un inédit de Tchekhov. Je dis bien : inédit. (Vous savez que nous avons créé *Platonov* avant les Russes. Ils l'ont fait depuis).

En février ou début mars, je compte sur la rentrée de deux interprètes dont Philippe ; lorsque ces rentrées, qui ne dépendent pas entièrement de ma volonté, seront sûres, je pense créer soit *Le Triomphe de la sensibilité* soit *Goetz*, œuvres de Goethe.

Notre abonnement, réservé strictement aux Associations Populaire, et qui la saison écoulée a été pris par plus de 105 000 membres de ces associations, sera lancé avant un mois.

Enfin, à l'intérieur de ce programme de création, je pense reprendre quelques-unes de nos grandes œuvres : *Meurtre dans la Cathédrale* (T.S. Eliot), *Les Caprices de Marianne*, *Le Mariage de Figaro*, *Ubu*, *Le Faiseur*.

Eliot, Musset, Beaumarchais, Jarry, Balzac, Goethe, Shakespeare, Büchner, Tchekhov et j'allais oublier Pirandello : *Henri IV*. Il me semble que c'est là un répertoire et un nouveau programme qui s'inscrit honnêtement dans le sens d'une culture populaire, c'est-à-dire de la culture sans adjectif.

Reste la nouvelle littérature dramatique française, que la salle Récamier doit servir. Ici, nous sommes contraints à d'inévitables et très compréhensibles hésitations de la part des auteurs, aussi bien que de moi-même, et qui retarderont jusqu'au dernier mois de l'année théâtrale (juin-juillet) les choix et décisions.

Croyant avoir répondu, dans la mesure de mes moyens actuels, à votre lettre du mois dernier, je vous prie d'accepter, Monsieur le Ministre, ... [*Brouillon non achevé*]

### 231. Jean Vilar à la troupe TNP

---

<sup>1</sup> Il s'agit d'un brouillon de lettre.

Genève, 10 juin 59  
*Mère Courage*

Je regrette donc de vous quitter et, près de vous et à Genève, ces journées auraient été très agréables. Je sais que vous ferez un bon travail.

Cependant, je ne serais pas celui que vous connaissez bien, désormais, si je ne partais un peu inquiet. Et voilà la raison de mon inquiétude, ce matin, avant de prendre le train.

Je n'oublie pas – et vous n'oubliez pas – que la pièce est en tableaux, que l'action dramatique n'est pas celle d'une pièce à la française. Le danger est donc que l'on prenne plaisir à trop jouer réplique par réplique. Or, c'est une pièce franche, directe, au ton quotidien, sans effets d'acteur.

Hier, (ah ! il me faut bien le dire), la pièce fut jouée trop lentement et comme mollement. Certaines personnes (qui étaient dans la salle et qui avaient vu l'œuvre à Paris) m'en ont fait part.

Je vous en prie – et je m'adresse ici aux nouveaux interprètes – : « Serrez. Donnez du ton. Et ne mettez pas un temps infini à répondre à votre partenaire. »

Vous avez et vous aurez dans la salle, tous les soirs, un public international, et qui a vu déjà joué « Mutter Courage » en allemand (Berliner Ensemble), en italien (le Piccolo de Milan) et en français.

Avec *Mère Courage* à Genève, vous jouez aussi pour le TNP une partie de prestige. Pour la gagner, il suffit de ne pas ajouter à l'auteur. Il est par lui-même suffisamment grand.

Bien à vous et, cette fois-ci, avec confiance.

Jean Vilar

PS : la presse est excellente, ce matin, ici, mais cela n'est pas tout, nous le savons.

### 232. Jean Vilar à André Malraux

Direction

Le 3 juillet 1959

Monsieur le Ministre,

J'ai bien reçu les lettres de vos Services me réclamant le projet de budget pour 1960, ainsi que la correspondance par laquelle M. le Directeur de votre Cabinet me faisait part de vos remarques préalables, touchant la gestion, par le Théâtre National Populaire, de la Salle Récamier.

Pratiquement absent de Paris depuis le 25 mai (et ayant conduit la Compagnie du Théâtre National Populaire à Dijon, Zurich, Genève, Strasbourg, Vienne, Graz et Linz), me voilà maintenant à Marseille pour une semaine, avant de rejoindre Avignon où, du 15 juillet au 2 août, le XIII<sup>e</sup> Festival me retiendra.

Ce n'est toutefois pas cette absence de Paris qui a mis mes services dans l'impossibilité de mettre au point et de présenter à la Direction des Arts et des Lettres – ainsi que cela a été ponctuellement fait pendant huit années – le projet de budget pour l'exercice 1960.

Mais les modifications que va, dans le cours de la saison prochaine, subir l'organisation générale du Théâtre National Populaire, demandent à être pesées très exactement, étudiées avec beaucoup de minutie. C'est un travail que je ne pourrai réellement mener à bien, avec mon collaborateur l'Administrateur général du TNP, qu'à Avignon, lorsque les premières représentations du Festival seront passées.

Je suis certain, Monsieur le Ministre, que vous admettrez, pour cette année, ce retard exceptionnel apporté à fournir à vos services le projet de budget annuel.

Les études préalables, qui ont été effectuées à ce jour, me permettent toutefois de vous indiquer le chiffre approximatif de la subvention de fonctionnement, sans laquelle, me semble-t-il, le Théâtre National Populaire ne pourra continuer d'assumer convenablement la tâche entreprise depuis 1951 : 150 millions de francs.

Je m'empresse de préciser que le fait d'adjoindre à la grande salle de Chaillot le complément indispensable d'un Théâtre de dimensions plus réduites n'entre pour rien dans cette estimation.

L'augmentation du coût des matières premières ; le fait que les traitements n'ont pas, au Théâtre National Populaire, subi de modification notable depuis deux années ; les menaces de démission qui pèsent sur mon équipe, comédiens et techniciens, bien légitimement sollicités par le cinéma et la télévision ; mais, surtout, ce désir que j'ai – après avoir emmené le Théâtre National Populaire de Moscou à New-York, de Sao Paulo à Athènes, d'Oslo à Casablanca – d'axer plus totalement le travail de ce Théâtre National sur Paris, pendant les deux années à venir, – ce qui privera le Théâtre National Populaire, annuellement, des subventions accordées par la Direction des Relations Culturelles du Quai d'Orsay (une trentaine de millions par ans, en moyenne) – ; voilà les facteurs qui déterminent cette augmentation sensible de la subvention annuelle que je sollicite.

Depuis cinq ans, le Théâtre National Populaire n'a acquis et maintenu son bon équilibre financier que grâce à ce que je me permettrai d'appeler un « forcing des recettes ». Ce rythme excessif ne peut être indéfiniment maintenu. Et, pour jeune encore que soit ce troisième Théâtre National français, il faut maintenant lui concéder le droit à une cadence plus raisonnable, à une activité normale de maturité.

Puis-je me permettre d'ajouter quelques mots sur la manière générale dont le Théâtre Récamier sera géré ? Il ne saurait être question, à mes yeux, d'une exploitation théâtrale semblable à celle des théâtres privés. Aussi bien le prix des places a-t-il été raisonnablement fixé, les avantages acquis au public du Théâtre National Populaire maintenus (accueil en musique, suppression des pourboires...), et le choix du répertoire ne fera jamais aucune concession au « succès commercial ».

Mais je suis bien contraint, respectueusement, de marquer mon opposition la plus entière à cette règle de « comptabilité séparée » pour laquelle vous voulez bien me faire dire votre préférence. Comment cela serait-il possible ! Pour ne pas parler des frais qu'entraînerait la mise sur pied de deux organisations totalement distinctes, il est indispensable – si l'on veut que l'affaire demeure saine – que certains personnels : techniciens et administrateur surtout, mais aussi comédiens et personnels de plateau, puissent passer de l'un à l'autre théâtre. Comment ventilerait-on, en effet, le temps passé par l'Administrateur des Galas entre Chaillot et

Récamier ? Même problème pour la Régie des éclairages, la construction des éléments scéniques, etc...

Je regagnerai Paris début septembre. Toutes choses seront alors parfaitement claires dans leur projet et étudiées dans leurs chiffres. Je me permettrai, Monsieur le Ministre, de vous prier de bien vouloir me recevoir pour vous les présenter dans leurs détails.

Je veux croire toutefois que, dès maintenant, vous voudrez bien adopter les conclusions équitables que vous propose cette lettre, en matière de subvention, notamment.

Et je vous prie de bien vouloir accepter, Monsieur le Ministre, l'expression de mes sentiments les plus respectueux.

Jean Vilar

### 233. Léon Gischia à Jean Vilar

*Le Songe*, 1959

Cher Jean,

Plus j'y pense et moins je comprends que tu aies eu le cœur de sacrifier la bergamasque<sup>1</sup> qui est un des moments les plus étonnants de cette putain de pièce et des plus caractéristiques d'une certaine veine du nommé William's\* Shakespeare.

Ce n'est pas tous les jours qu'on a l'occasion de faire danser un mur avec le clair de lune. Pour un metteur en scène et pour un décorateur, quelle aubaine !

S'il y a des longueurs – et Dieu sait qu'il y en a – je crois que c'est ailleurs qu'il faut les trouver. Voilà ce que je me sentais irrésistiblement porté à te dire, en toute humilité.

Je te dis merdre [*sic*], très amicalement,

Léon Gischia

\* L'apostrophe est de moi.

### 234. Jean Vilar à Maria Casarès

*Le Songe* [d'une nuit d'été]

Très chère Maria,

Parviendrai-je à t'écrire ces quelques notes que je t'ai promises ? Le Temps, cet implacable Régisseur du régisseur que je suis, me talonne et se moque de moi. Je t'avais promis cette lettre pour dimanche soir : je t'écris lundi.

Il y a dans le *Songe*, et donc dans le rôle de Titania, un tempo aisé, vif, rapide, sans appuis. Ceci, dans la diction et le jeu des acteurs, aussi bien que dans l'enchaînement des tableaux, que je ne suis pas parvenu à réaliser, que nous n'avons pas encore atteint. Est-ce réalisable, je me

---

<sup>1</sup> La danse bergamasque clôt la pièce avant la dernière adresse de Puck aux spectateurs.

le demande ? De toute façon, c'est un Supervielle père et fils que nous avons à dire, c'est une traduction qui nous guide et nous contraint à la fois<sup>1</sup>.

Cependant il faut contraindre le texte à nous obéir ; être, nous comédiens, le dernier traducteur de l'œuvre originale.

Jean Vilar

### 235. Sandy Calder à Jean Vilar

2 août 1959

Chers Jean et Andrée, ceci est le grand auditorium à Caracas pour lequel j'ai *designé* le plafond sonore (avec des ingénieurs). [Armand] Gatti<sup>2</sup> m'a parlé du *Poisson Noir*<sup>3</sup> et peut-être le prendrez (bravo !) et moi je suis à ta disposition.

Amicalement,

Calder

### 236. Paule Thévenin à Jean Vilar

Le 11 août 1959

Cher Jean Vilar,

Adamov vous avait parlé de la création de cette Association<sup>4</sup> et vous aviez accepté d'être des nôtres. Il me coûte de vous importuner pendant vos vacances, mais il reste une dernière formalité à remplir avant l'enregistrement : la signature des statuts.

Je vous envoie un exemplaire pour signature, et je vous saurais gré de me le retourner assez rapidement.

Le nombre fait la force, dit le proverbe. Si les amis d'Antonin Artaud sont assez nombreux, peut-être pourront-ils vaincre les interdits de toutes sortes qui s'opposent à la publication de certains textes.

J'espère que la saison fut bonne en Avignon, et je vous prie de croire à mes sentiments les meilleurs.

Paule Thévenin

---

<sup>1</sup> Traduction de Jean-Loup et Jules Supervielle.

<sup>2</sup> Armand Gatti (1924-2017), ancien résistant, journaliste, écrivain, réalisateur et scénariste libertaire se tourna à la fin des années 1950 vers l'écriture théâtrale. Vilar l'y encouragea et l'aida à se faire connaître par la mise en scène de sa première pièce, *Le Crapaud-Buffle*, en octobre 1959, à l'ouverture du Théâtre Récamier. Jean Négroni interprétait le personnage de Huacarimac dans cette satire des dictatures sud-américaines.

<sup>3</sup> *Le Poisson Noir* est rédigé par Armand Gatti en 1957 et publié l'année suivante. Il assurera lui-même la mise en scène de sa pièce en 1964 au Théâtre Daniel-Sorano à Toulouse.

<sup>4</sup> L'Association des amis de l'œuvre d'Antonin Artaud, présidée par Michel Leiris, fut créée en 1959 pour défendre la publication de son œuvre face à la volonté des ayants droit d'empêcher la parution de textes tels que *L'Adresse au Pape* ou *L'Adresse au Dalai-Lama*. Paule Thévenin (1918-1993), amie proche d'Antonin Artaud, a consacré une partie de sa carrière à l'édition de ses œuvres complètes chez Gallimard.

PS : J'oubliais. Pouvez-vous joindre aux statuts une petite note portant vos nom, prénoms, lieu et date de naissance, domicile et profession ? Il paraît qu'il faut tout cela. Avec mes excuses.

### 237. Jean Vilar à Jacques Seiler

Sète, le 21 août 1959

Mon cher Seiler<sup>1</sup>,

J'ai été bien content de bavarder avec toi, ici, et grâce à la détente et à la paresse, de mieux te connaître. En t'accordant donc ce congé du mois de septembre, je tiens à te dire par écrit qu'il ne faut pas te laisser aller au découragement. Au bout d'un certain nombre d'années de présence dans une compagnie, dont les membres par ailleurs vivent et passent leur vie dans les mêmes hôtels, les mêmes restaurants, les mêmes avions, les mêmes... *etcetera*..., des liaisons se créent qui repoussent le nouveau venu et des droits, non écrits cependant, sont pris par les anciennes et par les anciens. Tout ce grand, ou petit, monde vit dans des sortes de petits « clubs » à trois, quatre, voire même seulement deux personnes.

Je n'ai jamais rien pu contre cela. Et je ne te cache pas que j'ai participé aussi à un ou deux de ces « clubs », ignorant les autres. Je pensais, peut-être à tort, que le travail sur le plateau réunissait tout le monde et que cette façon de vivre la vie d'une compagnie était la bonne, puisqu'elle était celle de la liberté d'un côté, de l'union par le travail de l'autre.

Aujourd'hui, je n'en sais plus rien.

Tout ce que je peux te dire, mon cher Seiler, qui a de l'importance pour toi, c'est que dès les premiers jours d'*Ubu*<sup>2</sup>, j'ai bien vu le bonhomme affectueux et loyal<sup>3</sup> que tu es. Et même au pire moment, c'est-à-dire, alors que tu étais « indistribuable » dans les deux ou trois pièces que j'avais choisies, je t'ai gardé.

Je ne dis pas qu'un jour, nous ne serons pas contraints de nous séparer. Du moins, je suis certain qu'avec toi cette séparation se fera dans la concorde et le bon regret.

Il en est d'autres, tu le sais bien, dont on se sépare enfin avec soulagement et une sorte de plaisir. C'est bien dur, crois-le, d'être patron ; on n'est pas libre.

À bientôt,

Jean Vilar

### 238. Jean Vilar à Bernard Dort

---

<sup>1</sup> Jacques Seiler (1928-2004) interpréta de nombreux seconds rôles au cinéma parallèlement à sa carrière théâtrale. Il fut notamment dirigé par Michel Saint-Denis à la Comédie de l'Est (aujourd'hui Théâtre national de Strasbourg), Jean Vilar, Patrice Chéreau et Roger Blin avant de se consacrer lui-même à la mise en scène.

<sup>2</sup> Jacques Seiler interprétait trois rôles dans *Ubu*, présenté le 5 mars 1958 au Palais de Chaillot : le deuxième financier, un paysan et l'avocat défenseur.

<sup>3</sup> Souligné trois fois par Vilar.

[La lettre est accompagnée d'un morceau de journal découpé. Il s'agit d'un extrait de l'interview de Sartre dans Théâtre Populaire : « — Pourquoi n'avez-vous pas donné votre pièce au TNP, où les places sont moins chères ? — Je n'aime pas sans réserve le travail du TNP, et puis c'est un théâtre subventionné. S'il existait un théâtre sans ingérence gouvernementale, un théâtre vraiment populaire, alors... Mais je suis très content du Théâtre de la Renaissance, qui est très grand, très beau. »]

Paris, le jeudi 10 septembre 1959

Monsieur le Directeur et cher ami,

Sartre, une fois de plus, remet ça.

Mais cette fois, la loyauté lui fait défaut.

A la très pertinente question de votre collaborateur : « Pourquoi n'avez-vous pas donné votre pièce, les *Séquestrés d'Altona*<sup>1</sup>, au TNP, où les places sont moins chères ? », notre agrégé, déplaçant le sens de la question et de la réponse, dit : « Je n'aime pas sans réserve le travail du TNP » (Bien. Moi aussi, souvent.)

Mais il ajoute :

« et puis c'est un théâtre subventionné. S'il existait un théâtre sans ingérence gouvernementale, un théâtre vraiment populaire, alors... *etc...* »

Dois-je le répéter à ce moraliste entêté : il n'y a jamais eu, il n'y a pas, d'ingérence gouvernementale dans le théâtre que je dirige. Ni dans le choix ou le refus des pièces, ni dans le choix des interprètes, des collaborateurs, directs ou lointains, ni dans l'esprit de ma gestion. Bref, il n'y pas de collusion politique de quelque ordre qu'elle soit.

J'ai même proposé à Sartre de monter à Chaillot une œuvre inédite de lui. Jamais de réponse.

Cependant, Sartre sait très bien pourquoi il ne souhaite pas voir monter dans mon théâtre une de ses œuvres. ~~Pourquoi ne pas la dire ? Ou pourquoi ne se tait-il pas ?~~ La vraie raison, il ne la dira pas.

Votre obligé,

Jean Vilar

### 239. Jean Vilar à Jean-Paul Sartre

Paris, le 12 septembre 1959

Voyons, Sartre, il n'y a pas d'« ingérence gouvernementale » dans le théâtre que je dirige depuis huit ans.

Vous rendez-vous bien compte de la portée de votre jugement, et croyez-vous que j'aie perdu le sens de ce mot : liberté ?

Enfin : pour quoi me prenez-vous ?

Vôtre,

Jean Vilar

---

<sup>1</sup> La pièce de Sartre fut présentée au Théâtre de la Renaissance le 23 septembre 1959 dans une mise en scène de François Darbon.

240. *Jean Vilar à Jean-Louis Barrault*

Paris, Samedi 24 octobre 1959

Non, Barrault, non<sup>1</sup>. « Nous ne travaillons pas dans le même sens », s'il te plaît. Et tu le sais, toi, plus et mieux qu'aucun autre. Enfin, qu'est-ce que cela veut dire, « travailler dans le même sens » ? Et s'il faut parler des moyens, ceux que tu emploies, vraiment, sont-ils les mêmes que les miens ?

Restons-en là, veux-tu. Il me reste à te souhaiter bonne chance.

Jean Vilar

241. *Jean-Louis Barrault à Jean Vilar*

25 octobre 1959

Mon cher Vilar,

Tu comprendras qu'après le mot que tu m'envoies, je ne puis, comme tu dis, « en rester là ».

Tu as l'air de m'accuser d'utiliser certains moyens... que j'ignore et pour lesquels je te demande d'urgence une explication.

Je te prie donc de me donner le plus tôt possible un rendez-vous, où tu voudras, pour que nous nous expliquions tous deux.

Je compte sur toi,

À toi.

J-L Barrault

242. *Jean Vilar à Jean-Louis Barrault*

Paris, le 26 octobre 1959

Est-il exact qu'au cours de cette année, tu aies fait appel à certaines personnes, appartenant au TNP et cela sans m'en prévenir ?

À l'égard de tes collaborateurs, ai-je jamais tenté quoi que ce soit ? Je t'aurais prévenu.

Si le fait est inexact, certes, c'est moi qui te dois des excuses.

À toi,

Jean Vilar

---

<sup>1</sup> Cette lettre répond à un billet précédent que Barrault transmet à Vilar après l'inauguration de l'Odéon-Théâtre de France. Leur échange avait été écarté du fonds Jean Vilar.

243. Jean Vilar à Jean-Louis Barrault

Paris, le 26 octobre 1959

Dans quelle mesure celui qui travaille depuis huit ans au TNP, depuis quinze ans en Avignon pour un public populaire, peut-il être d'accord avec le directeur d'un théâtre qui, tout en s'efforçant par ailleurs de s'adresser à un public populaire, ouvre sa salle sur l'extraordinaire soirée mondaine de mercredi<sup>1</sup> ?

Recevra-t-il sans broncher, au lendemain de cette même première, le billet suivant : « Chez Vilar, reçois les vœux qu'un homme qui travaille peut adresser à un autre homme qui travaille et, tous deux : dans le même sens » ?

Ironie ? Boutade ? Peut-être pas. Geste amical ? Certainement. Mais alors, Barrault, pourquoi écrire que nous travaillons dans le même sens ? Eh, non. Il vaut mieux que l'un des deux le dise : nous n'avons pas le même but. Nous ne travaillons pas dans le même sens, nous n'avons pas les mêmes besoins, les mêmes soucis en ce qui concerne le public et donc le théâtre. Il faut choisir et tu sais bien que j'ai choisi. Et il y a longtemps.

Quant aux moyens que j'emploie, tu les connais. Fût-ce pour toi, vais-je les répéter ?

Résumons : travailler uniquement, et cela est difficile certes, pour les classes défavorisées de la nation. Ne m'adresser qu'à lui. À chaque nouvelle saison, et à chaque nouvelle pièce, ouvrir le théâtre en premier lieu, dès la première heure, pour lui seul.

Je ne vois pas en quoi il y aurait là provocation, je veux dire : insulte à ton égard. Mais qu'il y ait mise au point, n'en doute pas.

À toi,

Jean Vilar

244. Jean-Louis Barrault à Jean Vilar

26 octobre 1959

À plusieurs reprises, depuis juin dernier, j'ai demandé à te voir. La dernière fois, il m'a été répondu que tu ne pourrais me recevoir qu'en septembre (c'était en juillet).

J'ai demandé à voir [Jean] Rouvet (je voulais lui demander des renseignements sur le régime du personnel du TNP avec lequel je désirais, dans l'intérêt commun, accorder le nôtre, puisque notre régime était le même : la concession). [Jean] Rouvet ne m'a pas reçu.

J'aurais aimé te voir pour travailler en accord avec vous tous.

Enfin, fin septembre : [Jean] Ruau<sup>2</sup> m'a dit que Madame Erhman quittait le TNP, je m'en suis assuré, et sur l'assurance que cette personne quittant de toute façon le TNP, je l'ai engagée.

Je reconnais que j'aurais dû avoir la précaution de te l'écrire puisque je n'arrivais pas à être reçu.

---

<sup>1</sup> Jean-Louis Barrault venait de se voir confier la direction du théâtre de l'Odéon-Théâtre de France par André Malraux, nouveau ministre des Affaires culturelles. Le 21 octobre 1959, la Compagnie Renaud-Barrault inaugura la salle avec la création de *Tête d'or* de Claudel en présence de nombreuses personnalités artistiques, médiatiques et politiques, dont le Général de Gaulle lui-même – qui ne se déplaça jamais au TNP.

<sup>2</sup> Jean Ruau, secrétaire du TNP.

Mais, sur l'honneur, j'affirme que c'est sur la garantie que de toute façon cette jeune femme partant du TNP que je l'ai fait.

Rappelle-toi l'année où les organisateurs d'Avignon m'ont proposé le festival : j'ai refusé disant que cela t'appartenait.

Si tu penses à Madame Erhman en la circonstance, 1° je regrette d'autant plus de n'avoir pu te rencontrer sur mes demandes, 2° puisqu'elle parlait de toute façon, en quoi suis-je coupable ? ce n'était pas du débauchage.

Je me suis bien gardé, au contraire, d'insister pour voir [Jean] Rouvet le jour où j'ai su qu'il quittait le TNP Mais [Jean] Rouvet est important. Je n'ai pas pensé qu'une secrétaire le fut.

Est-ce pour cela que tu m'en veux ? Je ne vois rien d'autre. Par ailleurs, maintes fois, je crois que je me suis correctement conduit envers toi, ce qui me semble tout naturel.

Je ne vois rien d'autre.

À toi,

Jean-Louis Barrault

PS : J'aurais aimé aussi te voir quand je discutais avec notre personnel. J'ai dû prendre seul la décision de les porter au tarif privé. La conclusion de tout cela : c'est qu'il serait efficace que nous nous voyions. C'est mon sentiment.

#### 245. Jean Vilar à Maria Casarès

Chaillot, 15 novembre 1959

À Titania<sup>1</sup>, dont les colères sont si douces, à Maria,  
le très têtu, le très jaloux,

Oberon

#### 246. Édouard Glissant à Jean Vilar

[Lettre non datée]

Mon cher Vilar,

Comme tu pourras voir, et comme il était convenu entre nous, je ne me suis pas astreint à l'économie de ce qu'on appelle une pièce de théâtre<sup>2</sup>. Il y a certainement de longs pans du texte qui ne sont pas scéniques. Je pense qu'on peut tailler dedans la matière d'une représentation, surtout en axant sur les rapports avec les Morts. Au fond, c'est une pièce sur la Mort, et le

---

<sup>1</sup> Titania, la reine des fées, était incarnée par Maria Casarès et Oberon, le roi, par Vilar dans *Le Songe d'une nuit d'été*, créé en juillet 1959 et repris trente-sept fois.

<sup>2</sup> La première version de *Monsieur Toussaint*, écrite en 1959 et publiée chez Seuil en 1961, ne fut pas représentée. Édouard Glissant (1928-2011), romancier, poète et philosophe martiniquais, repris la pièce et l'adapta pour la scène en 1977, plaçant au centre de l'intrigue le personnage tragique et le héros charismatique Toussaint Louverture, emprisonné au fort de Joux dans le Jura. On y voit se reconstituer, parallèlement aux scènes de prison, l'atmosphère révolutionnaire à Saint-Domingue de 1788 à 1803.

principal ressort est bien la sortie successive des six morts autour de Toussaint, qui, en s'en allant, accomplissent son agonie. L'autre ressort devra être le déchaînement ou la plainte des tam-tams.

Si tu n'es pas d'accord, dis-le-moi tout de suite. Je t'ai dit que la pièce est aux Éditions du Seuil. À cause de mon retard, elle ne paraîtra qu'au début de septembre. Je voudrais que tu me dises tout de suite, en franche amitié, si tu es intéressé. Car peut-être que j'aurai d'autres propositions. Ce que je regretterais infiniment.

Je te salue amicalement,

Édouard Glissant

— — 1960 — —

247. *Jean Vilar à Maria Casarès*

Noël 59 / Jour de l'an 60

Très chère Madame,

Je me suis toujours abstenu de vous le dire. Mais pourquoi tant tarder ? Oui, c'est une de mes fiertés que d'appartenir à la même compagnie que la vôtre. Il y a là une toute bonne familiarité avec vous, avec votre talent, avec votre gentillesse qui, mon dieu, oui : m'honore.

Cependant vous l'aurais-je jamais avoué si le somptueux cadeau que vous fîtes à tous à Noël n'était venu chauffer ce foyer que vous avez paré ce soir-là ; et cependant, vous étiez absente.

Chère Madame, la vie n'est jamais courte, ou plutôt, on n'y songe guère, quand on a la chance de la partager avec vous, aussi bien dans les bonheurs que dans les lassitudes, dans le travail, aussi bien que dans le repos.

Mais voici le dernier jour de l'année : aussi bien, ce ne seront pas seulement des vœux que nous vous envoyons, mais aussi bien le témoignage de notre fidélité exemplaire à l'égard de votre bonté, de votre générosité, de votre talent.

Jean Vilar

248. *Georges Perros à Jean Vilar*

[*Lettre non datée*]

Cher Jean Vilar,

Je suis sûr que vous ne vous demandez pas trop ce que je deviens. D'autres chats à fouetter. D'ici<sup>1</sup>, votre vie me paraît extraordinairement active, occupée, j'ai parfois tendance à m'en

---

<sup>1</sup> Ami proche de Gérard Philipe, l'écrivain et critique Georges Perros (1923-1978), de son vrai nom Georges Poulot, s'était installé à Douarnenez en 1959. Il avait commencé sa carrière au théâtre mais abonné les planches pour les coulisses, préférant l'écriture. Il rencontra Vilar par l'intermédiaire de Philipe et devint de 1951 à 1963, lecteur pour le TNP : il a pour tâche de lire

vouloir de n'en pas partager – si peu que ce soit – le mouvement. Je me dis aussi que vous devez parfois vous trouver un peu seul, un peu perdu dans ce travail théâtral, qui remue beaucoup d'âmes sans en sécréter autant. Il est vrai que la vie de tout homme m'étonne, dans la mesure de sa fermeture, de ce que je ne pourrai jamais en savoir, cette marge extravagante qui veut que nous ne paraissions jamais ce que nous sommes, parce que ce que nous sommes est pour demain, et que demain, ce peut être la mort.

Mais j'ai été bien content de vous voir il y a maintenant trois mois, ou plus, comme j'étais content de vous voir il y a maintenant des années, quand l'aventure commençait. Qu'elle ait continué relève du miracle, puisque, de toutes manières, vous n'avez pas trahi votre rêve, car se consacrer au rêve des autres, c'est en protéger, ou en entretenir un. Je n'ai pas du tout le sens chronologique, c'est pourquoi hier, pour moi, signifie aussi bien demain. Il est vrai qu'on vieillit. Mais pas comme nous le croyons. Nous sommes plus « poétiques » que nous ne pensions. Sinon, se suicider.

Évidemment, j'ai lu les manuscrits que vous m'avez confiés et pas mal d'autres. Tranquillisez-vous, hélas, sur leur sort futur, leur dualité présente. Le théâtre est en baisse, les meilleurs de nos contemporains s'y sont trempés le doigt de pied – Joyce, Musil, Broch, non, Broch, même pas – mais on peut toujours rêver d'une grande pièce de Michaux, de Breton, ou même, à la rigueur extrême, d'Aragon. Non. C'est Mauriac, c'est Montherlant – Montherlant – c'est Salacrou, Anouilh. De Gaulle n'inspirera jamais personne. Sinon lui-même, et de quelle façon. (Au demeurant, je m'en moque, je ne vote pas).

Mais, d'ici, je pense à vous, je suis avec vous, je cherche avec vous. Dites-moi que c'est mal d'aimer la mer, et le vent. Au point de ... (c'est absurde).

À bientôt, en tout cas, et bonne année à vous et aux vôtres. Bien du courage.

Georges

#### 249. Georges Riquier à Jean Vilar

Paris, le 16 janvier 1960

Cher Jean Vilar,

J'ai lu *Erik XIV*<sup>1</sup>. J'ai relu le rôle du Roi Jean. Je suis déçu.

Sept ans sans un grand rôle, sans un rôle important, ou sans responsabilité équivalente. Je suis découragé.

Je dois vous l'avouer...

Que ma pudeur et ma discrétion ne vous trompent point. Songez à mes goûts, à ma ferveur, à mes besoins.

Pour que moralement, et aussi pécuniairement, je retrouve mon équilibre, il a bien fallu que j'accepte et il faut bien que j'accepte encore des propositions intéressantes, hors du TNP, vous le comprenez.

---

les manuscrits reçus et d'indiquer ceux qui présentaient un intérêt pour la scène. Voir Georges Perros, *Lectures pour Jean Vilar*, Mazères, Le Temps qu'il fait, 1999.

<sup>1</sup> *Erik XIV* d'August Strindberg, dans une traduction de Carl-Gustaf Bjurström et Boris Vian, fut mis en scène par Vilar et présenté en février 1960 au Palais de Chaillot. Georges Riquier interprétait Jean Le Roux.

Ce fut d'abord à regret. Mais maintenant, certaines de ces propositions me passionnent, me tentent. L'affection et l'admiration que je vous porte, et que je porte à l'œuvre du TNP, me retiennent.

Mais je suis troublé.

Je dois vous confier cela...

J'ai un grand besoin de travailler, de m'épanouir, de m'affirmer et de me dévouer : je suis sûre que je le puis.

Je voulais simplement – j'aurais voulu plus simplement encore – mais, absolument, vous dire cela, un peu tristement, amicalement, affectueusement.

Georges Riquier<sup>1</sup>

### 250. Jean Vilar à Geneviève Page

Paris, lundi 4 juillet 1960

Chère Geneviève,

À force d'être père, et c'est mon quotidien destin depuis des lustres à présent, à force d'être père, un homme enfin comprend ce que peut être une future maman. Est-ce que je me trompe : tes journées sont remplies désormais de satisfactions et de gênes, d'inquiétude et de calme bonheur. Andrée et moi pensons souvent à ton sort : si nous sommes restés des êtres jeunes, de toute façon Domi, Stef et Cricket<sup>2</sup> nous rappellent que cette jeune union dure depuis 18 ans.

Je t'envoie ce mot par amitié. Je ne voudrais pas que tu penses que j'ai oublié notre Marianne et notre Comtesse. Et, plus encore, je pense tous les jours à toutes ces femmes qu'un jour prochain tu feras vivre pour nous et, très égoïstement, pour mon plaisir.

Avertis-nous de l'événement ! Et voici nos adresses : en août, villa « Midi le Juste », chemin rural n° 37, Sète, Hérault. A partir du 1<sup>er</sup> septembre, ton serviteur sera à Paris, à Franklin. Jusqu'au 31 Juillet, tu le sais : Jean Vilar Palais des Papes, Avignon. J'ourdis des projets pour toi.

Mais tous dépendent (préparant la saison prochaine depuis le 1<sup>er</sup> mai), tous dépendent de ta délivrance et de ta décision.

Un autoritaire dirait, en bref certes, mais en clair : « A partir de quelle date, grenadier, l'armée peut-elle compter sur votre présence ? »

Dans 48 heures je serais en Avignon. Le temps passe et y a déjà deux ans que tu parais (1) cette belle ville de tous tes dons. Certains soirs, sur la place de la République, je serai de ceux qui diront « Et Geneviève... », et nous sourirons de plaisir, [Jacques] Le Marquet<sup>3</sup> et moi, en songeant au loquet.

---

<sup>1</sup> L'acteur et metteur en scène Georges Riquier (1918-1998) fut l'élève de Jacques Copeau et de Louis Jouvet, dont il intégra la Compagnie en 1945 avant de rejoindre le TNP de Vilar. Un an après cette lettre, il assura la régie de *Roses Rouges pour moi* (Sean O'Casey) et de *L'Alcade de Zalamea* (Calderón) aux côtés de Vilar. Auteur de pièces pour la jeunesse, il créa le Théâtre du Jeune Public en 1960.

<sup>2</sup> Dominique, Stéphane et Christophe sont les enfants de Vilar.

<sup>3</sup> Jacques Le Marquet, adjoint du scénographe Camille Demangeat de 1952 à 1954, lui succéda aux fonctions de régisseur-constructeur.

Geneviève Page, je te salue.

Jean Vilar

(1) Infinitif = parer

*251. Georges Riquier à Jean Vilar*

Paris, le 10 septembre 1960

Cher Jean Vilar,

Je me permets de vous faire parvenir ces quelques échos recueillis après les premières représentations de *Youm*<sup>1</sup>. Il y en a eu d'autres, mais les soucis financiers et administratifs du T.J.P.<sup>2</sup> ne m'ont pas laissé, par la suite, le temps de faire un choix. Il fallait jouer d'abord.

Je suis sûr que le bon théâtre pour enfants est un remarquable moyen – parce que vivant, divertissant et actif – d'instruire, d'éduquer et de former la jeunesse dans bien des domaines. Et c'est un moyen remarquable pour attirer demain – c'est bientôt – un public beaucoup plus nombreux au Théâtre. Au Théâtre Populaire naturellement, car il en aura pris là le goût. Je suis sûr qu'une initiative prise à ce sujet par le TNP serait riche de conséquences, dans l'avenir assurément, mais aussi dans l'immédiat. Et je sais que c'est une excellente école, pour le public, bien sûr, mais aussi pour le comédien, pour le metteur en scène, et pour l'auteur même.

Bref ! je n'y vois que des avantages !...

Mais c'est à vous de juger si tout cela est réalisable dans le cadre du TNP, car il faut apporter autant de moyens et de soins à un spectacle pour enfants qu'à un spectacle pour adultes. Et j'imagine bien les difficultés qui peuvent se dresser.

Pardonnez-moi de rabâcher : cela me tient à cœur !

En toute affection,

Georges Riquier

*252. Jean-Paul Moulinot à Jean Vilar*

8 octobre 1960

Cher Jean,

Il importe que tu le saches.

Il importe de couper court à toute déformation de fait et d'esprit sur nos accords et nos rapports récents. Les choses vont vite. Un concours de circonstances a fait que j'ai dû parler et que cela sera imprimé.

---

<sup>1</sup> *Youm et les longues moustaches*, mis en scène par Georges Riquier au Théâtre Récamier.

<sup>2</sup> Théâtre du Jeune Public.

Journal *Arts* mercredi prochain<sup>1</sup>. Parce que Jean-Loup Dabadie<sup>2</sup>, que tu connais, disait chez nous qu'il tient, à ce journal, une rubrique. C'est sous la signature de Zegel que cela paraîtra.

Je sais ta circonspection justifiée, tu connais la mienne.

J'ai dit :

Nettement et clairement

L'esprit de notre décision. Avec quelle noblesse tu avais répondu à mes raisons.

J'ai dit :

Que ce qui m'avait poussé à demander un congé au TNP, à son Directeur, à mon Ami, était sans autre interprétation possible, une question morale.

1) Que chez nous, aucun favoritisme ne pouvait avoir place ; que le poids budgétaire d'un comédien est chose logique même dans une grande Maison comme la tienne et que, si le travail demandé à ce comédien est disproportionné à la charge qu'il représente, il y avait un état malsain qui ne devait pas subsister.

2) Que, conscient de cela, il était juste que je prenne l'initiative d'un congé temporaire puisque l'ami que tu es commandait en Directeur et que jamais celui-ci ne l'aurait prise à mon égard par scrupule de m'enlever ce coussin commode qu'est la sécurité d'un revenu assuré.

3) Que prendre mon congé n'est pas prendre congé, et que dès qu'il te conviendrait de le justifier, je reprendrais entièrement la tâche, en cœur et en esprit.

4) Qu'il était hautement regrettable qu'un chef de troupe ne puisse, sans préoccupations pressantes, avoir une équipe étoffée, à sa convenance, et entier service, et qu'il faille sans cesse penser « équilibre financier » avant « équilibre de travail ».

Toutes ces choses sont dites plus pour servir une cause qui m'est chère – notre Théâtre, ton TNP – que pour faire « savoir », à tous ceux que cela concerne, qu'un comédien de plus attendait à Paris l'offre d'une belle cause à défendre.

Si notre langue n'est pas tombée en confusion, il ne peut y avoir autre interprétation.

À toi,

Jean-Paul

### 253. Jean Cocteau à Jean Vilar

Milly, 29 novembre 1960

Mon très cher Vilar,

À peine revenu du *[illisible]* où j'ai failli être étouffé par la jeunesse étudiante (ce « malaise » n'était qu'un prétexte pour me réfugier dans le cabinet de Rouart) – je veux vous dire ma gratitude, vous remercier de m'avoir fait prendre contact avec votre public et de m'avoir

---

<sup>1</sup> *Arts*, 12-18 octobre 1960, article « TNP – Moulinot s'en va » : « Que se passe-t-il donc à Chaillot pour que l'un des plus proches collaborateurs de Vilar (ils travaillent ensemble, douze heures par jour, depuis quatorze ans), songe à abandonner, même temporairement, la compagnie ? Après le départ de Casarès, de Jean Deschamps, de Daniel Sorano, y a-t-il un malaise au TNP ? [...] »

<sup>2</sup> Jean-Loup Dabadie (1938-2020), homme de lettres, journaliste et parolier, collaborait à la revue *Tel Quel* et publiait des critiques dans *Arts*.

accompagné sur la scène<sup>1</sup>. Je n'en éprouve que plus de tristesse, en songeant avec cœur que nous aurions dû remuer ensemble. Seulement, je n'oublierai jamais cette bonne chaleur sans fièvre, ces charmantes figures grandes ouvertes dont aucune ne reflétait la crainte des fables qu'on colporte sur mon compte avec une scrupuleuse inexactitude. Et, ensuite, l'échange affectueux et simple qui nous unissait, et l'échange du Palais Royal, devant lequel je n'aurais jamais voulu vous quitter.

Et voilà. Je vous embrasse et j'use de la signature des lettres que vous m'envoyiez jadis et qui m'avait donné tant d'espoir de travailler ensemble :

Jean Cocteau, le fidèle

### 254. Joan Miró à Jean Vilar

Le 12 décembre 1960

Cher Monsieur Vilar,

C'est avec un grand regret que je me sens incapable en ce moment de monter cette pièce de Raymond Queneau<sup>2</sup>. Ceci m'aurait passionné et m'aurait mené très, très loin.

Hélas, je suis débordé de travail en préparant pour ce printemps une grande exposition à Paris.

Si, pour une raison ou une autre, ces projets fussent retardés, on pourrait étudier à fond cette collaboration.

Je vous prie de croire, cher Monsieur Vilar, à mon admiration et ma sympathie,

Miró<sup>3</sup>

### 255. Lettre d'une jeune spectatrice à Jean Vilar

[Lettre non datée]

Monsieur Jean Vilar<sup>4</sup>,

---

<sup>1</sup> Jean Cocteau avait adapté la pièce *Cher menteur* de Jérôme Kilty en octobre 1960, au Théâtre de l'Athénée, avec Maria Casarès et Pierre Brasseur. Le TNP avait alors fait la promotion de son actrice, notamment auprès des associations étudiantes.

<sup>2</sup> Il s'agit de l'adaptation scénique et musicale du roman *Loin de Rueil* de Raymond Queneau. Jean Vilar et Maurice Jarre en assuraient la régie, Jacques Noël, le dispositif scénique et les costumes.

<sup>3</sup> Le peintre et sculpteur catalan Joan Miró (1893-1983), l'un des principaux représentants du surréalisme, avait exposé au Pavillon de Paris en 1937 aux côtés de Calder, qu'il retrouva en 1939 lors d'un séjour à Varengeville (Normandie) avec Raymond Queneau et Georges Braque. Au début des années 1960, après une période céramiste de plusieurs années et inspiré par la jeune peinture américaine qu'il avait découvert lors de son deuxième séjour aux États-Unis, il se consacre de nouveau à la peinture avec *Femme et oiseau*, *Le Disque rouge*, *Femme assise* et plusieurs triptyques dont *Bleu I*, *Bleu III* et *Bleu III*. Celui-ci fut exposé pour la première fois, le 23 juin 1961, à la Galerie Maeght de Paris.

<sup>4</sup> Lettre non datée, sans nom observable, classée par Vilar dans un dossier de correspondances variées, sûrement conservée pour son originalité, par défi ou attendrissement. Nous avons décidé de la placer à cet endroit de façon arbitraire, suivant l'indice chronologique de la mort de Gérard Philipe (1959) puisqu'elle écrit le « pleurer tous les soirs ». La lettre ne présente pas de fautes d'orthographe, mais nous avons exceptionnellement conservé les chiffres et la syntaxe tels qu'ils apparaissaient, car l'absence de ponctuation semble ici révélatrice de la voix et du caractère de la jeune fille.

J'ai quinze ans, je veux faire du théâtre, je veux devenir comme Gérard Philipe, mais j'ai des parents qui s'y opposent complètement. Je suis tombée folle amoureuse de lui. Je pleure tous les soirs, je prie le bon dieu pour qu'il nous revienne. Je vous en supplie, n'oubliez pas ce que je vais vous dire.

Depuis très longtemps je rêve de devenir comédienne et je voudrais jouer le Cid au TNP comme Gérard Philipe l'a fait. En ce moment, j'apprends le rôle de Chimène et j'essaie de mettre le ton. Dans trois ou quatre ans je viendrai vous voir, je vous réciterai mon rôle, vous jugerez. Mais je vous en supplie, vous me donnerez ma chance n'est-ce pas. L'autre jour, j'ai vu un homme qui ressemblait tellement à Gérard Philipe. Nous pourrions peut-être demander à son fils de jouer le Cid (Rodrigue) tel père tel fils. Je voudrais tellement que son fils lui ressemble. J'ai aussi pensé qu'il pourrait reprendre les rôles de son père. J'aimerais bien incarner Musset : *On ne badine pas avec l'amour*. Je l'ai vu joué, c'était fascinant et beau.

J'espère que vous allez réfléchir à ce que je viens de vous dire et que vous me donnerez une petite chance. Je voulais vous dire ça n'a peut-être pas de rapport mais je suis première en récitations. J'ai toujours 15 et mon professeur m'a dit « Je vous mets 15 ça le mérite bien parce que je n'ai jamais eu des élèves qui récitent aussi bien que vous je mets toujours 13 la meilleure note. » Je mets le ton, je fais les gestes.

Je vous aime beaucoup et j'adore Gérard Philipe. Je vous en supplie, attendez quatre ans j'aurai 19 ou 20 ans et je viendrai vous voir en train car je ne le paie pas. Nous sommes pas très riches mais dans 2 ans je travaille, avec ma paie je me paierai des cours d'art dramatique.

Grosses bises à vous, si je dis grosses bises c'est que je suis très intime et j'adopte vite les gens.

— — 1961 — —

256. *Jean Vilar à Jean Paulhan*

Mardi 3 janvier 1961

Cher Monsieur Paulhan,

Vous aurez donc six places, et les unes à côté des autres, pour *Turcaret*. Eh, bien sûr, il n'est pas question que ce petit surplus soit à votre charge (les répétitions générales sont d'ailleurs entièrement gratuites). Je ne suis donc pas généreux. De toute façon, je reste encore et toujours votre débiteur : entre autres choses, je n'ai pas oublié ce matin d'un dimanche de 43 où nous avons « fait » des enveloppes (avec adresse) pour la Compagnie des Sept.

Bonne année, aussi, cher Monsieur Paulhan.

Bien vôtre,

Jean Vilar

257. *Jean Vilar à Duke Ellington*

Paris, 11 janvier 1961

Cher Duke Ellington,

Le travail et la vie vont nous séparer, encore que je souhaite que nous nous rencontrions en Mars lors de votre retour à Paris. (Cependant, j'aurais alors, aussi, beaucoup de travail jusqu'au 20 mars.)

Laissez-moi vous écrire, en attendant, tout le plaisir et aussi l'enseignement que j'ai personnellement retiré de votre, de notre, collaboration. La pureté et le charme de votre inspiration tout d'abord, alliées au respect du sujet de la pièce de Lesage. Voilà huit fois à présent que je vois la pièce à Chaillot et entends aussi votre musique<sup>1</sup>.

Et enfin, depuis hier, j'écoute chez moi, sur mon appareil personnel, l'enregistrement sur bande, depuis « votre » indicatif des trois coups jusqu'à cette improvisation finale au piano à quatre mains avec Strayhorn, improvisée vers les sept heures du matin, le vendredi 30 Décembre 60 – improvisation faite pour notre plaisir, et que nous appelons ici désormais l'adieu amical de Duke au TNP, ou mieux encore, si vous le voulez bien, « Long life to TNP »

Le public est très content de ce que vous avez écrit. Et les comédiens et les comédiennes ne regrettent qu'une chose : que je ne leur permette pas de danser les thèmes devant le public ! Je les retiens difficilement, très difficilement.

Il est vrai – ce que vous pensez, je crois – qu'un des plus beaux thèmes est celui de Frontin. Avec un pareil thème, il y a de quoi éprouver du plaisir à se faire « rouler » par un pareil bonhomme. – Mais quoi, le thème de la « Baronne » est aussi significatif, charmeur, pervers, nonchalant... et très parisien.

Ah, si j'avais le temps, nous ferions une adaptation américaine de *Turcaret*, nous créerions cela en Louisiane, à New-Orléans, joué par des acteurs noirs-américains. La Baronne serait une délicieuse fille à la belle voix, « glamour and beautiful lady ». Elle aurait subi l'influence de l'Occident. Elle serait entretenue par « Monsieur » (en français dans la version américaine) Turc-Caret (ou *Carey...*), à qui la loi américaine aurait permis votre producteur de films, impresario, etc...

Ceci, en plein XVIII<sup>e</sup> siècle, oui, quand même.

... Bref, une comédie musicale, dont l'action et l'intrigue seules, seraient fidèles à l'œuvre de Lesage. Car cette intrigue est bonne. Et très solide. Tout cela restera rêves, peut-être, et c'est dommage.

Bien sûr, tout cela se jouerait en costumes XVIII<sup>e</sup> siècle, et je dis bien, par des comédiens, des chanteurs noirs et ce serait merveilleux et New-Orléans serait en fête ! (Et puis Broadway... et puis Paris...)

*Well*, tout ceci est « rêves », je le répète. Mais la bonne réalité, c'est cette musique que vous avez fait pour nous. Merci, vraiment.

---

<sup>1</sup> Présenté pour la première fois par la TNP en juin 1960 au Grand Théâtre de Bordeaux, *Turcaret*, de Lesage, fut repris en janvier 1961 au Palais de Chaillot avec un motif musical de Duke Ellington. Vilar, mélomane, connaissait les compositions du musicien et lui avait déjà écrit – sans succès – pour lui proposer de collaborer à la mise en scène du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, en 1959. Deux ans plus tard, apprenant que Duke Ellington était en France pour le tournage du film *Paris Blues* de Martin Ritt, il envoya Maurice Jarre lui demander s'il voulait bien composer pour *Turcaret* – ce qu'il fit. Voir l'entretien de Duke Ellington et Jean Vilar dans *Le Monde* du 9 janvier 1961.

Duke, je vous renouvelle ici les sentiments affectueux de nous tous et notre admiration. Long life to Duke !

Jean Vilar

PS : Si, pour le disque, vous écrivez plus longuement ce thème de la Baronne, je me permets de vous suggérer ce qu'est, à mon sens, dans les coulisses, cette parisienne de bonne petite race :

1/ A peu près certainement, et sans en être dégoûtée, elle « couche de temps en temps » (= couchetter) avec le gros et suant et odorant Turcaret, qui certainement ne se lave pas les pieds. J'en suis sûr. De plus, il a un dentier en « zinc » (XVIII<sup>e</sup> siècle), placé par le dentiste du temps qu'il était valet et que, on ne sait pourquoi, il n'a pas voulu faire refaire en or, étant devenu riche. Peut-être parce qu'il n'a pas le temps et qu'après tout il a l'habitude de « mordre » avec ce dentier, et pas avec un autre. Il pue donc de la bouche. Ça ne gêne pas la baronne. Elle en a vu d'autres, et senti d'autres, cette fleur d'amour, cette petite chérie. Comme beaucoup de femmes entretenues et qui couchent avec un épouvantable bonhomme, cette petite baronne est très sentimentale. Un cœur de midinette, *you know* ? Voilà-t-il pas – à la fin du IV<sup>e</sup> acte –, je crois que, étant amoureuse du chevalier, elle est tout à coup jalouse de Turcaret, dont elle vient d'apprendre les frasques, les aventures avec d'autres femmes. (Votre motif au piano solo exprime bien cela, d'ailleurs).

Frontin, ce n'est pas moi qui vous dirais ce qu'il est. Vous m'avez dit, un jour de travail : « Frontin, c'est moi. »

Bref, tout cela fait un bon petit gang très moderne, très New-Orléans, très Las Vegas, très Broadway, très « Paris » *also*. Lesage qui écrivit plus de cent pièces pour les théâtres de la Foire en plein air vous cligne de l'œil quelque part dans les cieux. Depuis deux siècles, il a dû apprendre le Washingtonien langage.

Jean Vilar

### 258. Jean Paulhan à Jean Vilar

Lundi 16

Cher Jean Vilar

Grand merci ! Eh bien, *Turcaret* était excellent. Il me semble que vous avez trouvé le rythme juste : ni guignolade, ni tragi-comédie. (Le *Turcaret* de Barsacq, il me semble, accentuait un peu trop le côté farce.)

La salle m'a paru sincèrement enthousiaste. (Mes amis, dont Guillaume de Tarde, enthousiastes aussi). Le Duke Ellington, excellent. Pourquoi la pièce est-elle si mal faite ? Pourquoi apprend-on en cinq minutes tout ce qui va se passer ?

Qu'est devenue la pièce de vous, que vous m'aviez prêtée, il y a quelque trente ans ? Je ne l'ai pas oubliée. Ah, et pourquoi n'avez-vous pas une pièce espagnole dans votre répertoire (sauf erreur) ? Pas une pièce élisabéthaine ? Voilà trop de questions. Je vous serre affectueusement les mains.

Jean Paulhan

259. Sean O'Casey à Jean Vilar

St Mary Church – Torquay

18 janvier 1961

Cher Jean Vilar,

C'est pour moi une très grande joie et une grande fierté de savoir que ma pièce *Roses Rouges pour moi* va être jouée en langue française ; j'espère que l'œuvre ne s'en révélera pas indigne<sup>1</sup>.

Il m'est toujours difficile de parler ou d'écrire sur mes œuvres : aujourd'hui encore... J'aime beaucoup mieux écouter que parler ; entendre les autres que m'entendre moi-même ; voir plutôt qu'être vu ; car c'est de cette manière que j'ai beaucoup appris, que j'ai trouvé la matière première des pièces que j'essaye d'écrire.

En outre, je suis profondément intéressé par les expériences scéniques qui permettent aux idées nouvelles d'exploiter toutes les formes de la dramaturgie. Pour un écrivain de théâtre, il vaut toujours mieux être plus intéressé par les autres que par lui-même ; et peut-être ceci est-il en toute chose une saine philosophie ; dans certaines limites, bien entendu, car assurer sa propre vocation reste la première loi de la nature.

Dans *Roses Rouges pour moi*, j'ai laissé sa part au rêve, comme je l'ai fait dans *La Coupe d'argent*, car je suis un peu las du réalisme nu et sec. J'ai essayé de tisser des émotions variées sur des trames diverses, afin que l'œuvre puisse refléter tous les aspects curieux de la vie ; car tous les états d'âme se mêlent à l'intérieur du corps unique que nous habitons. J'aime un brin de chanson dans une pièce, comme dans celle de Shakespeare, et j'aime la fantaisie qu'on trouve souvent, et avec tant de finesse, dans les œuvres de votre grand dramaturge Giraudoux. Je n'aime pas les petites pièces qui foisonnent actuellement, où l'homme est présenté comme un être insignifiant, misérable et futile. Pour moi, il n'y a rien d'insignifiant dans la vie, sur la mer, sur la terre, et sous la terre. Chaque chose est admirable et tout est admirable. Que les puissances si longtemps cachées dans l'atome se soient révélées est extraordinaire et, sans un contrôle raisonnable, terriblement dangereux ; mais c'est merveilleux ! De même qu'il y a dans l'atome une force de choc, il doit y avoir une certaine force de choc dans une pièce ; le théâtre doit prendre le monde entier dans ses bras, avec ses sanglots et ses chansons, ses danses et ses funérailles, avec la naissance et la mort. Tout cela nous appartient, et tout cela a un sens ; et chaque élément, par sa voie propre, concourt à changer la vie. Car même la mort peut être une victoire, ainsi que j'ai tenté de le montrer dans ma pièce, par le symbole de la rose rouge sur le cercueil d'Ayamonn.

---

<sup>1</sup> Mise en scène par Jean Vilar et Georges Riquier, dans une traduction de Michel Habart, avec la musique de Georges Delerue, *Roses Rouges pour moi* fut créée le 7 février 1961 à Chaillot et reprise vingt-trois fois. Le dramaturge irlandais Sean O'Casey (1880-1964) était issu du milieu ouvrier de Dublin. Ses pièces, parmi lesquelles la trilogie composée de *L'Ombre d'un franc-tireur*, *Junon et le Paon* et *La Charrue et les étoiles* (1923-1926), se déroulaient dans les quartiers pauvres de Dublin, lors de moments importants de l'Histoire irlandaise en représentant les grands conflits sociaux et religieux. Avec *Roses Rouges pour moi* (1942), Vilar inscrit au répertoire du TNP la seule œuvre traitant du monde ouvrier : Ayamonn Breydon, jeune ouvrier autodidacte, militant syndical, désire s'adonner à l'art tandis que Sheila Morneen, sa fiancée, catholique, lui demande d'assurer leur avenir en passant contre-maître. Soudain, la grève éclate, celle de 1913.

J'espère que ce spectacle sera un succès et je remercie du fond du cœur tous ceux qui travaillent à lui donner une vie nouvelle dans un théâtre vivant.

Sean O'Casey

260. *Jean Vilar à Sean O'Casey*

Paris, 22 janvier 1961

Cher Monsieur O'Casey,

Voici l'importun. Mais, quoi, il me faut bien vous écrire, afin que nous puissions voir plus clair, ici, dans quelques problèmes posés par la mise en scène de votre *Red Roses*. Cependant, permettez-moi de vous remercier tout d'abord pour votre lettre. Je l'ai lue, bien sûr, à tous les interprètes et collaborateurs du TNP. Elle nous a beaucoup touchés. Et beaucoup de nos jeunes artistes, qui connaissaient mal ou assez peu votre œuvre théâtrale, s'en vont dans les couloirs du Palais de Chaillot, dans le métro, dans les rues de Paris, ou au restaurant, en murmurant « Le théâtre doit prendre le monde entier dans ses bras, avec ses sanglots et ses chansons, ses danses et ses funérailles, etc... » Si bien que je vais être contraint, un de ces jours, de faire inscrire en lettres d'airains, sur les murs de notre TNP, votre déclaration :

« Le théâtre doit prendre le monde entier dans ses bras. »

Voici enfin mes questions :

1/ Nous comprenons bien ce que sont Eeade, Dympna, Finoola<sup>1</sup>. Mais c'est une question de costumes. Elles n'appartiennent ni aux clochardes, ni tout à fait au lumpenprolétariat. Croyantes, certes, catholiques fétichistes, et un petit peu spécialistes de « la *Guinness is good for you* » du samedi soir, emplies de contradictions, en quelques sortes, et de bien d'autres que celles que je viens d'énumérer, ces trois femmes sont importantes dans l'œuvre. Elles sont le « contrepoint », comme on dit en musique symphonique, du sujet que jouent les ouvriers Ayamonn, Roory, Mulcanny etc... Elles sont enfin, n'est-ce pas, « out of joint » comme le dit Hamlet de lui-même. Mais le costume, les souliers, etc... Nous comptons bien que vous nous diriez un mot à ce sujet.

2/ La danse de Finoola et Ayamonn<sup>2</sup>. Nous avons décidé, le compositeur et moi, une gigue plutôt qu'une gavotte. La gigue, d'origine italienne, était connue en Irlande dès le XVI<sup>e</sup> siècle : the *jig*. Vous voyez que ce III<sup>e</sup> acte, très délicat, surtout sur une très grande scène comme celle du Palais de Chaillot, nous « tarabuste » beaucoup.

---

<sup>1</sup> Ces trois personnages féminins sont des voisines de la famille Breydon. Au début de la pièce, elles demandent du savon à Ayamonn pour nettoyer leur statue de la Vierge. Entre-temps, l'ouvrier Mulcanny, contempteur du sacré, la leur a dérobée pour se moquer d'elles. Alors qu'elles reviennent affolées chez Ayamonn, il en profite pour la remettre à sa place, après l'avoir lustrée. Elles croient alors à un miracle.

<sup>2</sup> L'acte III se déroule devant un pont, dans une rue de Dublin, où se croisent les trois voisines, qui tentent de vendre des fruits et des gâteaux, des ouvriers ainsi que des miséreux. L'acte IV a lieu dans le jardin d'une église protestante.

Et enfin, ces hommes affalés sur le pont au III<sup>e</sup> acte, doivent être habillés très, très misérablement, n'est-ce pas ?

3/ Je viens de vous parler musique. Et il est vrai que j'ai été contraint de faire appel à un jeune compositeur français<sup>1</sup> (celui de *Hiroshima mon amour*, et celui de notre *Mort de Danton* de Georg Büchner) afin d'harmoniser, vu l'ampleur, le volume de notre scène et de notre salle, les motifs irlandais que votre traducteur m'a soumis. Enfin, pour des raisons techniques astreignantes, nous devons entre le III<sup>e</sup> et le IV<sup>e</sup> acte, pendant le changement de décors, avoir un interlude musical. Idem entre le I et le II. Ce sont là des contraintes de la scène dont je dispose, que je n'ai pu résoudre, depuis dix ans et quarante-deux pièces, que par des interludes musicaux, interludes dans le ton et l'esprit de la pièce, bien sûr. J'ose espérer que vous admettez, de loin, ces jeux fraternels de la musique et du théâtre dramatique. Nous n'en abusons pas, bien sûr. Nous sommes même, à ce sujet comme en bien d'autres, un peu « jansénistes ».

Nous réglons la question matérielle. Et les droits du musicien sont pris hors de vos droits légitimes d'auteur.

Enfin, il y a peut-être deux façons d'interpréter le Recteur<sup>2</sup>. Ou bien digne et humain et seulement cela. Ou bien : digne, humain et un peu peuple. Le Pasteur des quartiers ouvriers, en quelque sorte. En ce qui concerne la religion, vous savez que les Français sont, (fussent-ils protestants) un peu « Romains ». Et encore que marié (et ayant des enfants) à une épouse protestante, j'ai peur de passer à côté de « l'âme » et du « ton » de ce cher Recteur. D'autant plus que je suis personnellement très « Don Juan » de Molière, en ce qui concerne Dieu. Bien, soyons modeste.

Monsieur O'Casey, un mot de vous, sur ces quelques problèmes, nous aiderait beaucoup, ici. Et cependant, nous ne voudrions pas déranger votre emploi du temps et votre vie.

Je suis, et nous sommes tous ici, fidèlement vôtre.

Jean Vilar

Vous savez que le TNP touche et joue ses pièces devant plus de trente-mille membres des Associations Populaires de Paris et de la banlieue parisienne. Le théâtre, chez nous au TNP, est d'abord pour les classes laborieuses. Et ensuite, pour les autres. Et c'est pourquoi nous avons tenu à inscrire une de vos œuvres, et *Red Roses* en particulier, à notre Répertoire.

*261. Jean Schlumberger à Jean Vilar*

1<sup>er</sup> février 1961

---

<sup>1</sup> Georges Delerue.

<sup>2</sup> Le Recteur de l'église protestante de Saint-Burnupus vient prévenir les ouvriers, à la fin de l'acte II, du danger de faire grève, les autorités ayant envoyé un ultimatum contre celle-ci. À l'acte III, le Recteur tente de convaincre l'Inspecteur de ne pas attaquer les grévistes. À l'acte IV, c'est Ayamonn qu'il essaie de persuader, en vain, de ne rejoindre les grévistes. L'ouvrier y mourra, tué par une balle en pleine poitrine.

Mon cher Vilar,

J'ai enfin pu voir *Antigone*<sup>1</sup>. De l'élément presque toujours si ingrat qu'est le chœur, vous avez tiré la plus grande beauté de cette tragédie. La diction qui monte jusqu'au chant, les amples évolutions que permet votre plateau, l'heureux soutien d'une musique très expressive, vous ont permis d'atteindre à une majesté peu commune. Félicitation à tous les membres du chœur !

Amicalement vôtre,

Jean Schlumberger

### 262. Jean Schlumberger à Jean Vilar

19 février 1961

Mon cher Vilar,

Maintenant que vous avez vu Cléomène, vous devriez relire *La Mort de Sparte*<sup>2</sup>. Vous y trouveriez de bons prétextes à faire mouvoir des foules sur votre grand plateau. Vous nous l'avez encore fait sentir avec *Roses rouges pour moi...* (Mais comment permettez-vous à de pauvres ouvrières de Dublin de porter des jupes à la mode de 1961, sorties de chez un bon tailleur, et des chaussures à talons aiguilles ?)

Amicalement vôtre,

Jean Schlumberger

### 263. Jean Vilar à André Malraux

Le 13 mars 1961

Monsieur le Ministre,

J'ai tenu à vous aviser que le contrat qui m'avait été consenti en 1959 par la Ligue de l'Enseignement pour l'exploitation du Théâtre Récamier, pendant une durée de deux ans, ne sera pas renouvelé.

J'aimerais pouvoir vous exposer les raisons de cette situation au cours d'une prochaine audience, que je vous prierais de bien vouloir m'accorder. La déterminante est d'ordre financier : les nouvelles conditions qui me sont faites par la Ligue de l'Enseignement<sup>3</sup> me contraignent à abandonner le théâtre Récamier.

Afin de stopper certaines rumeurs, dont la Presse a fait écho ces temps derniers, nous nous sommes résolus à publier un communiqué commun à la Ligue de l'Enseignement et au Théâtre National Populaire.

---

<sup>1</sup> *Antigone* de Sophocle, traduite par André Bonnard, mise en scène par Jean Vilar sur une musique d'André Jolivet. Créée le 15 juillet 1960 dans la Cour d'honneur, elle fut reprise au cours de la saison 1960-1961.

<sup>2</sup> Drame de Jean Schlumberger publié en 1921.

<sup>3</sup> La Ligue de l'Enseignement, propriétaire du Théâtre Récamier, consistait en une confédération d'associations œuvrant dans le domaine de l'éducation populaire et de l'enseignement. Elle organisait, avec le TNP, des stages et gérait les abonnements.

Le texte en est le suivant :

« En raison des nouvelles conditions financières de location qui lui sont demandées et de l'orientation que la Ligue de l'Enseignement désire donner à l'exploitation du Théâtre Récamier, le Théâtre National Populaire doit se résoudre à ne pas renouveler le contrat qu'il avait signé en 1959 pour la location de ce Théâtre pendant une durée de deux ans.

Il reste bien entendu que le Théâtre National Populaire ne renonce pas pour autant à l'expérience qu'il a entreprise en faveur du jeune théâtre, qu'il s'agisse de ses auteurs ou de ses réalisateurs.

De son côté, la Ligue de l'Enseignement entend désormais axer son action culturelle vers une collaboration très étroite avec l'Université. »

Je n'ai toutefois pas voulu donner mon accord formel sans vous en référer et je vous serais reconnaissant, Monsieur le Ministre, de bien vouloir me faire savoir votre décision le plus rapidement qu'il vous sera possible.

En cette attente, je vous prie de bien vouloir accepter, Monsieur le Ministre, l'expression de mes sentiments respectueux.

Jean Vilar

#### 264. Jean Vilar à Pablo Picasso

Paris, le 6 juin 1961

Cher Pablo Picasso,

Le festival d'Avignon fête son XV<sup>ème</sup> anniversaire en juillet prochain, et nous voudrions pavoiser (oriflammes sur mats de sept mètres) certaines artères de la ville. J'ai reçu le concours des peintres qui ont déjà travaillé soit avec le TNP, soit avec le festival, soit avec les deux : Pignon, Gischia, Singier, Calder.

Je regretterai toujours que vous ne soyez pas de cette bonne fête. Je n'oublie pas, en effet, que le premier Festival de 1947 était fait parallèlement à une Exposition de Peinture dans la Grande Chapelle, où six ou huit de vos très grands tableaux vous représentaient. Zervos avait fait magnifiquement les choses.

Auriez-vous la gentillesse, Pablo Picasso, de dessiner un ou deux maquettes d'oriflamme, à la marque du TNP, que nous ferions, par ailleurs, exécuter à Paris.

Pignon vous parlera de ce projet.

Nous n'avons pu faire *Ubu* ensemble. Mais ce que je vous propose est possible, n'est-ce pas ? Ce serait un geste d'affection auquel le TNP, dont vous savez les buts, et moi-même, serions très sensibles.

Bien sûr, si vous le souhaitez, votre maquette, après exécution, vous serait retournée.

Vôtre,

Jean Vilar

#### 265. Jean Négroni et Armand Gatti à Jean Vilar

*[Billet écrit sur une serviette en papier du restaurant « L'Enclos ». Non daté.]*

Cher Jean.  
On est saoul.  
On dort pas.  
Mais on t'aime.  
C'est difficile parfois de t'aimer.  
Mais on t'aime.  
Alors nous t'aimons.  
Jean et Gatti

*266. Roger Mollien à Jean Vilar*

Le 10 octobre 1961  
Cracovie

Monsieur,

Je reconnais volontiers le manque d'à-propos de ma remarque d'hier au soir. Je venais de voir le programme, et tenais à vous en parler aussitôt pour ne pas me laisser aller à la tendresse naturelle que j'ai de considérer avec indifférence ces choses qui ont leur importance dans notre métier.

La violence de votre réaction m'a surpris et peiné. Elle a, je l'espère, dépassé votre pensée. Si elle était l'expression d'un mécontentement profond, et non d'une irritation passagère à mon égard, je vous demande d'en connaître les raisons.

Je vous suis très attaché, malgré la vivacité de mes réactions d'orgueil. D'abord, par goût pour le travail que nous faisons et que nous pouvons faire ensemble, et aussi parce que j'ai toujours espéré mériter un jour votre amitié.

Je suis navré de cet incident et vous prie de me croire votre dévoué.

R. Mollien<sup>1</sup>

*267. Jacques Lemarchand à François Mauriac à propos de Jean Vilar*

31 décembre 1961

Cher François Mauriac<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> Roger Mollien (1931-2009), metteur en scène et comédien, entra au TNP en 1952. Il y demeura jusqu'en 1963 et entra comme pensionnaire à la Comédie-Française en 1997.

<sup>2</sup> Après son départ du TNP, Vilar demanda ces deux lettres à Jacques Lemarchand. Le 17 novembre 1964, celui-ci écrivit : « Cher Jean Vilar, comme je vous l'avais promis à Vicence, je vous envoie le dossier de "l'affaire Mauriac contre le Prébendier". Ça peut vous amuser. (Et si vous y pensez, vous serez gentil en me renvoyant la lettre autographe de Mauriac). »

Je n'aurais pas la conscience tranquille si je ne vous disais, au titre de lecteur du *Figaro Littéraire* et d'ancien élève de Grand Lebrun, combien me choque le passage de votre *Bloc-Notes*<sup>1</sup> consacré à Jean Vilar. Qu'un spectacle que vous n'avez pas vu, que vous avez deviné au travers d'un compte-rendu de presse, vous inspire à la fois tant de mépris, et cet appel à Malraux, et cette injure très personnelle à l'adresse de Vilar « prébendier », – c'est un terme purement ecclésiastique et que nous sommes peu nombreux à apprécier, – me peine, et me fait douter de l'importance que j'attachais à vos fureurs et à vos rages.

Ainsi, parce que Jean Vilar a la direction d'un théâtre subventionné, il lui faudrait solliciter des permis ? Il lui faudrait se mettre en condition ? Il lui faudrait craindre, avant toute entreprise, une dénonciation à la police et au pouvoir ? Il faut donc transformer en procès politique les réserves que l'on peut faire sur la qualité d'un spectacle ? Cela me fait horreur, mais c'est ce que vous semblez désirer. Se plaindre à la fois de l'interdiction d'une manifestation contre l'O.A.S. et de la représentation de *La Paix* dans un théâtre subventionné, me semble relever d'un dirigisme pointilleux, méticuleux, duquel, – je ne suis pas si jeune ! – j'ai de pénibles souvenirs. Le soir où j'ai vu *La Paix* était ce même soir, – 10 décembre, – où la police d'état cognait sur ceux qui la demandaient. Il est de ces bonheurs, à Chaillot, et le « militant de gauche » que vous dénoncez en Jean Vilar n'y est vraiment pour rien.

Je ne suis Père Jésuite ni haut Dominicain, mais simple ancien élève de l'abbé Lacaze. C'est vous dire ce que ma lettre a de personnel et de privé.

Je vous prie de croire, mon cher Maître, à mes sentiments respectueusement dévoués.

Jacques Lemarchand

[Réponse de François Mauriac]

5 janvier 1962

Cher Jacques Lemarchand, cher enfant de Grand Lebrun, cher élève du cher et détestable Lacaze qui n'a pas su vous faire croire au Seigneur et vous le faire aimer, cher fils de votre père, cher petit-fils de votre grand-mère (que je me rappelle, que je revois encore). Je consens volontiers à trouver mieux que « prébendier » pour désigner un comédien pourvu du plus beau et du plus vaste théâtre de Paris et de subvention considérables grâce auxquelles il est le seul à pouvoir accueillir la jeunesse.

Mais ce que je pense de cette affaire, vraiment, je ne l'ai pas exprimé. Je trouve que le courage eut été de s'attaquer à l'O.A.S., et il y a de grandes chances pour qu'ils soient des lâches.

---

<sup>1</sup> Prix Nobel de littérature en 1952, François Mauriac fut éditorialiste au *Figaro*, journaliste à *L'Express* avant de revenir au *Figaro* et de livrer, chaque semaine, son « Bloc-notes ». Écrivain-journaliste, il bénéficiait d'une influence importante sur l'opinion. À partir de 1960, Vilar gauchit sa programmation avec *La Résistible ascension d'Arturo Ui*, *L'Opéra de Quat'sous* et *La Bonne Âme du Se-Tchouan* de Brecht. Dans le contexte de la guerre d'Algérie, il choisit également de convoquer et d'actualiser des pièces du répertoire plus classique : *Ubu Roi* dénonçait l'exercice personnel du pouvoir du Général de Gaulle et *Antigone* de Sophocle devint un plaidoyer pour l'insoumission – ce fut sa manière de s'engager, lui qui n'avait pas signé le *Manifeste des 121* du fait de son devoir de réserve. Son adaptation de *La Paix* d'Aristophane provoqua la controverse. Mauriac s'en indigna et fit appel à Malraux, qui ne désavoua ni ne soutint publiquement Vilar. Voir François Mauriac, *Bloc-notes 1961-1964*, tome II, Paris, Le Seuil, coll. Points, 1993, p. 102.

Vilar s'est ravalé au rang des chansonniers des Deux Ânes, avec cette différence que les chansonniers doivent être de droite et vont dans le sens de leurs convictions – alors que Vilar...

Je ne suis pas un adorateur de de Gaulle. Vous avez constaté dans le *Bloc-Notes* qui vous a choqué que j'y condamne en termes durs l'interdiction de la manifestation, et hier encore je montrais assez le mal que je pense du dernier discours présidentiel. Il reste que dans ces heures « tragiques » - oui, c'est la tragédie d'un Homme que vous admireriez au théâtre et dont la grandeur vous échappe dans l'Histoire – je dénoncerai les ricaneries au service de l'O.A.S., fussent-ils Vilar et eussent-ils pour eux toute la jeunesse, et toute l'avant-garde, et toute la gauche et toute la droite.

Voilà mon sentiment. J'y ajoute ceux que je vous garde, sans vous connaître directement – mais vous faites partie de ma famille, vous êtes des miens à jamais.

De tout cœur,  
François Mauriac

— — 1962 — —

### 268. Jean Vilar à André Malraux

[Lettre rédigée sur la carte de vœux du TNP de l'année 1962, avec une illustration de *La Paix*<sup>1</sup> d'Aristophane par Moisan.]

Une très bonne année...

... légers, très élevés, les nuages passaient au-dessus des pins sombres et se résorbaient peu à peu dans le ciel ; et il lui sembla qu'un de leurs groupes, celui-là précisément, exprimait les hommes qu'il avait connus ou aimés, et qui étaient morts.

L'humanité était épaisse et lourde, lourde de chair, de sang, de souffrance, éternellement collée à elle-même comme tout ce qui meurt ; mais même le sang, même la chair, même la souffrance, la douleur, même la mort se résorbaient là-haut dans la lumière, comme la musique dans la nuit silencieuse<sup>2</sup>.

Votre Jean Vilar

### 269. Jean Paulhan à Jean Vilar

---

<sup>1</sup> *La Paix*, mise en scène par Jean Vilar, fut présentée le 14 décembre 1961 au Palais de Chaillot et reprise vingt-huit fois.

<sup>2</sup> Le texte de cette lettre est un extrait de la fin de *La Condition Humaine*. Après la mort de Kyo, May, sa femme, rencontre une dernière fois Gisors, le père de celui-ci. Leur échange, méditation sur la mort et la vie après l'horreur, clôt le roman. L'attitude de Vilar envers Malraux est ici ambivalente, dans la mesure où les trois dernières années de direction du TNP furent marquées par une politisation franche du répertoire et l'instauration d'un rapport polémique avec le régime gaulliste, engagé dans la guerre d'Algérie.

Le 2 février 1962

Cher Jean Vilar,

Je songeais, en vous écoutant dimanche (*L'Alcade de Zalaméa*<sup>1</sup>), aux vieux paysans languedociens que j'ai connus, à l'étrange maîtrise de soi et des choses qui vient d'une longue vie patiente ; à la grandeur que vous avez-vous-même, Jean Vilar, patiemment acquise, sans jamais tricher, sans jamais composer avec les tricheries qui nous entourent. Merci de tout cela. Je vous embrasse,

Jean Paulhan

270. *Jean Vilar à Georges Wilson*

Début avril 1962

Mon cher Georges<sup>2</sup>,

Nos deux dernières conversations ont confirmé que notre accord était total sur deux faits essentiels :

1/ Comme quoi toute pièce choisie et inscrite au répertoire du TNP doit, dans la mesure du possible, correspondre à une préoccupation contemporaine ; mieux encore : à l'événement politique ou social (ou les deux) de l'année ou des années à venir (d'où le sens nécessaire de la prévision).

2/ D'autre part, que ce théâtre est le seul en France et dans l'Europe occidentale à avoir groupé un public populaire aussi considérable, aussi fidèle et de qualité par rapport à la société actuelle.

Mis à part notre compagnonnage depuis dix ans (depuis Scoroncocolo<sup>3</sup> jusqu'à Créon<sup>4</sup>), ce sont deux faits, au moins, qui font, n'est-ce pas, que toi et moi pouvons envisager une activité nouvelle de ta part au sein du TNP dans la saison 1962-1963.

Or cette saison 1962-1963 est la dernière de mon contrat qui me lie à l'État, ou si l'on veut aux « Arts et Lettres » depuis douze ans, à la suite de deux renouvellements (septembre 1954 et septembre 1957).

---

<sup>1</sup> Présentée en juillet 1961 puis reprise à Chaillot et en tournée pour soixante-cinq représentations.

<sup>2</sup> Georges Wilson (1921-2010), né à Champigny-sur-Marne, a partagé sa carrière entre le théâtre et le cinéma. Il était entré au TNP en 1952, dans *Lorenzaccio*. Jouant dans les grandes pièces du répertoire, il se vit également confier par Vilar plusieurs mises en scène, à Chaillot et Avignon, dont *La Fête du cordonnier* de Vinaver, *Ubu Roi* de Jarry, *L'École des femmes* de Molière, *La Résistible ascension d'Arturo Ui* et *La Vie de Galilée* de Brecht. Dans le numéro 67 de *Bref* (01/05/1963), Vilar expliquait ainsi les raisons de son choix pour sa succession : « Ainsi donc, à partir du 1<sup>er</sup> septembre prochain, Georges Wilson aura la responsabilité de ce Théâtre National Populaire auquel il s'est voué et dévoué pendant plus de dix ans. Le Théâtre National Populaire continue donc. Il est confié à un homme dont les attaches avec la cause de la culture populaire sont fermes. Enfant du peuple, né banlieusard, adolescent pauvre, Georges a peu à peu fait son chemin sans qu'aucune sottise ou banalité ne vienne entacher sa carrière. Le voici aujourd'hui, à 40 ans, directeur d'un théâtre national. C'est le bel âge. » Il resta dix ans à la tête du TNP, sa direction reposant sur la découverte et la mise en valeur du répertoire contemporain de Brecht, Beckett, O'Casey, Dürrenmatt ou Bond.

<sup>3</sup> Personnage de spadassin dans *Lorenzaccio* de Musset, création du TNP en juillet 1952.

<sup>4</sup> Personnage d'*Antigone* de Sophocle, création du TNP en juillet 1960.

Cela doit t'indiquer, en admettant que tu n'y aies pas songé, l'importance que j'attribue, et sans restriction, à tes responsabilités, à ton savoir-faire, à ta compréhension des problèmes TNP.

Doublé du fait que la création du seizième Avignon serait régie par toi dans cette cour d'honneur où, jusqu'ici, par affection peut-être, j'avais toujours assumé cette tâche, fût-ce en collaboration, doit, je le pense, bien t'indiquer que cette proposition n'est pas faite à la légère.

Réfléchie, tournée en tous ces coins, perceptibles au moins, prise après deux ans d'exploitation qui, de toute évidence, a uni qualité et afflux du public, cette décision de confier à un autre, c'est-à-dire toi, le choix des pièces, la constitution d'une troupe nouvelle, quelle peut être l'obligation morale où se trouve le responsable de la maison au moment où lui-même est en excellente condition physique et autres ? Continuer, poursuivre dans le même moule la même œuvre ?

Onze ans de direction + régie + interprétation m'ont peu à peu enseigné l'inverse. Paradoxe, peut-être. Quoi qu'il en soit, je sais qu'une maison se perpétue par un renouvellement des responsabilités. Et si cette maison est un lieu de créations artistiques par la scène, c'est par la scène et sur son champ que doit se renouveler le programme, l'œuvre à faire, l'enseignement et le divertissement du public populaire.

En prenant en charge jadis la responsabilité d'une salle de 2800 places, j'ai eu peur. En prenant la décision de créer un week-end, idem. Et en banlieue qui plus est, *idem* ! En créant, il y a plusieurs années, avec les Associations et en fermant la salle pour tout autre spectateur, et ceci deux mois au moins avant que la saison débute, j'ai craint le pire. En écrivant *La Paix*<sup>1</sup>, j'ai pensé que cela provoquerait (et inutilement si ma rédaction était banale), bien des gens dont dépend le sort administratif et public du TNP. En décidant la prise en charge de Récamier, en décidant que le TNP ne partirait plus en longues tournées à l'étranger, j'ai craint que les frais de Récamier d'un côté, et l'absence de subvention de ces tournées à l'étranger ne provoquent un gros trou financier.

Mais enfin les choses ont été faites. Et assez rapidement la salle de 2800 places a été emplie ; un public d'associations populaires y est venu ; les week-ends ont été une heureuse invitation à tout point de vue et jusqu'à être une assurance financière de l'exploitation ; nos sept ans de banlieue ont fait naître ce public des Amicales de banlieue, des Associations populaires banlieusardes qui remplissent nos salles de Paris ; Récamier a rappelé malgré l'échec financier que le public populaire ne pouvait être séparé de la littérature nouvelle ; et si le fait d'avoir abandonné les tournées à l'étranger ont fait un trou important, et de plusieurs millions dans notre budget, elle nous a permis, enfin, après des mois et des mois, de répéter dans le calme à Paris cet *Arturo Ui*<sup>2</sup> que tu connais si bien et de reconsidérer patiemment *Antigone*. Cette longue digression (qui d'ailleurs oublie ou passe sous silence bien d'autres événements, tristes, de ces onze ans), je l'ai faite pour en venir à ce point qui, pardonne-moi, est personnel : c'est au moment où il semblerait que je doive assurer les régies, toutes les régies scéniques de cette dernière année de contrat – ou presque toutes comme par le passé – que le TNP, dont je n'ai jamais voulu qu'il soit « la Compagnie Jean Vilar », confie la responsabilité du programme dramatique à un autre.

---

<sup>1</sup> Adaptation moderne de Jean Vilar d'après la pièce d'Aristophane, créée le 14 décembre 1961 à Chaillot.

<sup>2</sup> *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* de Bertolt Brecht, pièce créée à Chaillot le 8 novembre 1960.

Ceci, tout simplement, parce qu'un vrai Théâtre national ne doit pas seulement grouper un public marié à des œuvres (ceci est toujours possible) mais envisager l'avenir, et l'immédiat, et doit offrir, proposer des responsabilités totales, considérables à certains.

Cela a été déjà fait, comme tu sais, du fait que certains comme Gérard [Philipe] ou toi ont régi des pièces – et tout seuls. Et de *Lorenzaccio* à *L'Étourdi* et à *L'École des femmes*, le public du TNP et la critique et l'administration centrale n'ont eu qu'à nous louer de cette décision.

Mais cette proposition que te fait le TNP par mon intermédiaire est de toute évidence plus importante pour ce théâtre même. (Et pour toi, aussi, comme tu me l'as dit.)

En acceptant la responsabilité de deux spectacles dramatiques dans la saison 1962-1963, dans la dernière année du contrat, tu crées le lien entre le passé collectif de ce théâtre et son avenir.

C'est sur toi que repose cette tâche. Quant à moi, c'est d'un cœur serein, que je te la confie. C'est l'agréable avantage de l'âge que de pouvoir confier au cadet en pleine forme et au moment où il faut, ce plancher de sapin où tant de garçons et de filles, en onze ans, ont partagé avec nous tant de choses. Voilà que je te la confirme calmement, sereinement.

Après onze ans de responsabilité constante et unique, à ce sujet, pourquoi cette attitude nouvelle ? pourquoi cette décision à l'égard du TNP d'abord ? pourquoi cette proposition envers toi ensuite ?

Cela est très clair pour moi, et plus explicable par lettre que de vive voix.

Plus encore que d'être attaché à ce que j'ai fait physiquement, moralement, au sein du TNP (ou, bien sûr, à sa tête), je suis soucieux, dans cette entreprise qui n'est pas ma propriété mais celle de la collectivité (c'est un théâtre national, n'est-ce pas ? dans ses biens meubles et immeubles – salle Chaillot) de ce qui en est sorti en onze ans. De ce qui en naît, de son avenir immédiat.

Le passé, tu le connais. Et tu le connais, sinon dans ses fréquentes angoisses financières, inextricables, désespérantes souvent (mais cela forme le caractère du patient), du moins dans ses quotidiennes performances, dans ses quotidiennes obligations.

Ce passé étant ce que tu sais, donc, tu admettras bien, je pense, que c'est mon rôle de penser, plus que vous tous peut-être, au passé pour solliciter et provoquer l'avenir. Je m'aperçois que j'ai été un peu « ogre », ici et là, au cours de ces onze ans. J'ai pris, contraint je t'assure, des décisions ou valsé des hésitations qui m'ont, certainement, contraint là aussi à un blindage du cœur. Je ne te dis rien là que tu n'aies éprouvé toi-même, certes. Ou tout autre garçon ou fille.

Mais il reste ce petit, ce tout petit destin individuel, très original en quelque sorte, qui fait que je suis responsable sur l'honneur et mes biens devant l'État ou devant le ministère de tutelle de ce Théâtre Populaire. Et... [*Ici s'arrête cette lettre non achevée.*]

271. *Joan Miró et Jacques Dupin à Jean Vilar*

Paris, le 10 avril 1962

Monsieur,

Monsieur Miró, à Paris pour quelques jours, m'a prié de vous dire qu'il avait été très heureux de faire une affiche pour votre théâtre et qu'il ne voulait aucun droit.

Il serait très heureux de vous rencontrer, par exemple au cours d'une prochaine soirée au TNP, si vous aviez la gentillesse de lui faire parvenir des places pour l'*Avare*. Il est encore à Paris jusqu'à dimanche, et vous pouvez les lui envoyer à son nom à la Galerie Maeght.

Je vous prie de croire, Monsieur, à l'expression de mes sentiments dévoués.

J. Dupin<sup>1</sup>

### 272. *Jeanne Laurent à Jean Vilar*

Rome, le 13 octobre 1962

Cher Jean Vilar, c'est à Rome que je viens de recevoir votre documentation. Merci de votre attention ! Je vous téléphonerai dès mon retour pour que nous parlions de ce qui nous touche le plus. Quand vous aurez quelques jours de libres, venez à la Villa Médicis. Vous y serez accueilli à bras ouverts, et vous y trouverez, dans la bibliothèque, tout le théâtre français jusqu'à Corneille.

À bientôt, bien cordialement à vous,

Jeanne Laurent

### 273. *Jean Vilar à Pablo Picasso*

Paris, le 20 novembre 1962

Cher Pablo Picasso,

Je ne crois pas vous avoir jamais importuné de demandes et cependant, vu la tâche populaire que nous tentons de mener et de maintenir depuis douze ans, nul plus que vous parmi les grands aînés n'était mieux désigné pour être sollicité par nous.

Je ne l'ai jamais fait. Avoir de l'affection pour vous, c'était, me semblait-il tout d'abord, respecter votre isolement. Et pourtant que de fois n'aurais-je pas eu le besoin de vous questionner sur ces choses géniales, disons sur ces persévérances nécessaires à tout artiste, celle du programme quotidien comme de l'œuvre de l'année, sur l'emploi du temps, la patience, les ruptures de style, bref, sur tout ce qui intrigue le cadet et le rend insupportable à l'aîné.

Si bien que me voilà arrivé à cinquante ans, ayant plus ou moins timidement interrogé beaucoup d'aînés, sauf vous. Du moins, je sais beaucoup de choses de vous, je veux dire de cette leçon et (si le dernier mot vous gêne) de cet exemple que vous nous donnez.

Je pense que ces quelques lignes vous surprendront. Moins peut-être que celles-ci : le TNP va entrer dans sa douzième année d'existence et, en principe, c'est la dernière année de mon

---

<sup>1</sup> Le poète Jacques Dupin (1927-2012) était l'ami, le collaborateur et le biographe officiel de Miró. Il travaillait également pour la galerie Maeght avant de fonder la galerie Lelong avec Jean Frémon et Daniel Lelong.

contrat avec le Théâtre National, ou, comme on dit, avec l'État. (En fait avec Malraux – moi, j'en suis resté à *L'Espoir*. Pas lui, hélas !)

Le TNP ne vous a jamais sollicité pour quoi que ce soit, et j'ai regretté *Ubu* (costumes et décors), quand j'ai appris votre fidélité à Jarry. À présent, donc, le TNP et votre obligé ne vous demandent rien d'autre que la carte de vœux que le Théâtre National Populaire envoie à tous ses amis en France et dans le monde, de Leningrad à Santiago au Chili, de Katowice à Avignon, de Helsinki ou Moscou et Boston à Clichy, Usines Renault, Hispano-Suva et à toutes les Associations Populaires (345 associations populaires groupant des millions de spectateurs de la banlieue et Paris).

Que ce soit sous la signature de Picasso que le salut fraternel soit donné à toutes et tous par le TNP, voilà mon vœu. Je vous assure que finir ces douze ans sans vous me paraît avoir fait une tâche incomplète<sup>1</sup>.

Je vous salue respectueusement.

Jean Vilar

#### 274. Jeanne Laurent à Jean Vilar

Brignoud, le 30 novembre 1962

Cher Jean Vilar, venue en mission à Grenoble, je me suis échappée pour aller à Saint-Jean-de-Maurienne voir le *Dom Juan* de la Comédie de Saint-Étienne<sup>2</sup>. Dans la voiture au retour, Jean Dasté et moi avons parlé de ceux, et de ce, que nous aimons, de ce que nous redoutons, aussi. Nous nous sommes arrêtés pour travailler un peu, en pensant à vous.

Amicalement,

Jeanne Laurent

— — 1963 — —

#### 275. Jeanne Laurent à Jean Vilar

21 février 1963

Je suis atterrée ! J'apprends à l'instant que la radio annonce votre départ. Je n'arrive pas à y croire ! J'enrage d'être obligée de quitter Paris tout à l'heure pour ne rentrer que dans la nuit de dimanche à lundi. J'irai vous voir lundi après le récital Evtouchenko<sup>3</sup>... avec l'espoir que ce cauchemar aura pris fin. Quel que soit l'avenir, je voudrais vous redire que je suis

---

<sup>1</sup> Picasso accéda à la demande de Vilar et créa la dernière carte de vœux TNP de sa direction.

<sup>2</sup> La Comédie de Saint-Étienne, deuxième Centre Dramatique National, avait été fondée en juillet 1947 sous l'impulsion de Jeanne Laurent et de Jean Dasté (1904-1994).

<sup>3</sup> « Récital du poète soviétique Evtouchenko dans le cadre des échanges culturels entre la France et l'Union Soviétique » annonçait l'affiche. Evgueni Evtouchenko (1932-2017), poète, réalisateur et photographe, fut une figure emblématique du « dégel » intellectuel après la mort de Staline.

personnellement reconnaissante d'avoir accepté de sacrifier douze ans de votre vie pour révéler la « fête du théâtre » à ceux qui en étaient frustrés. À lundi. Bien tristement.

Jeanne Laurent

276. *Renée Saurel à Jean Vilar*

Jeudi 21 février 1963

Père Courage,

J'espère encore que vous ne partirez pas. Nous en serions trop tristes. Mais je ne veux pas attendre pour vous redire toute mon estime et mon amitié.

Renée Saurel<sup>1</sup>

277. *Jean Schlumberger à Jean Vilar*

Paris, le 4 mars 1963

Mon cher Vilar,

Je ne prends pas mon parti de l'idée que qui que ce soit puisse se substituer à vous. Ce que vous avez créé à Chaillot, tant esthétiquement que socialement, porte si fortement votre marque, que je ne vois pas qui aurait les épaules assez solides pour assumer ce fardeau.

Amicalement vôtre,

Jean Schlumberger

278. *Jean Vilar à Christiane Minazzoli*

[*Sans date, brouillon inachevé*]

Ainsi donc voilà près de dix ans que nous travaillons ensemble et cependant, ma charmante, tu as l'éclat de la jeunesse, sa vivacité, sa bonne santé et cette résistance qui nous sont nécessaires à la pratique de notre métier. Avantage, n'est-ce pas, d'entrer jeune dans une troupe et d'y tenir impatiemment au début des petits rôles, voire ceux pour qui l'auteur n'a pas eu la courtoisie d'écrire un mot.

---

<sup>1</sup> Journaliste et traductrice, Renée Saurel (1910-1988) écrivit pour la revue *Combat*, tint une chronique dramatique aux *Temps modernes* et fut nommée, par Louis Aragon, responsable de la critique des émissions de radio et télévision aux *Lettres françaises*. Soutenant un théâtre d'avant-garde et la décentralisation théâtrale, elle fut membre pendant vingt ans de la Commission d'aide aux animateurs avant de démissionner, en 1973, pour marquer son désaccord avec la politique du Ministre de la culture, Maurice Druon. Ses chroniques sur les relations entre le théâtre et l'État furent rassemblées et annotées par Robert Abirached dans *Le théâtre face au pouvoir - Chroniques d'une relation orageuse, Les Temps Modernes 1965-1984*, Paris, L'Harmattan, 2008. Dans cette lettre, Renée Saurel reprend et détourne le titre de la première pièce entrée au répertoire du TNP – *Mère Courage* de Brecht – pour saluer le départ de Vilar ; à moins qu'elle ne se souvienne du titre d'une chronique d'Elsa Triolet : « Jean Vilar ou "le père courage" » (22 novembre 1951), *Chroniques théâtrales*, Paris, Gallimard, 1981, p. 271

Tu es, pour moi sinon pour d'autres, le bon exemple. Oh, je ne l'oublie pas, aux heures difficiles, quand l'acteur n'est pas distribué, survient la tentation d'ouvrir la porte, de s'en aller, d'aller jouer non pas ailleurs, mais de trouver ailleurs un emploi plus équitable et l'utilisation de ses talents. Ah ! Ce goût de bien jouer certes mais aussi de beaucoup jouer<sup>1</sup>, et des rôles longs, des rôles qui nous écraseront peut-être, mais enfin ces rôles importants qui donnent un sens à notre vie ! Si j'ai fait grise mine souvent en apprenant ces fuites, crois bien que nul mieux que moi n'en comprenait la raison. Tu sais bien, du moins je le crois, que je ne souhaite qu'une chose à ces « buissonniers », c'est de jouer ailleurs mieux et plus que ce qu'ils ont pu faire avec nous, parmi nous. Par respect pour leur personne, encore qu'il y ait eu ici et là en quinze ans quelques conflits douloureux, je me suis abstenu de leur reprocher certains sentiments, qui sont au fond ceux de la filiation. Mais à toi, qui es toujours une provocation à la franchise et à l'aveu, pourquoi ne pas les dire, ces sentiments ?

Un patron est une chose bien étrange, du moins au théâtre. Il requiert de chacun, et à tous coups, l'affection et cependant, autocrate de formation sinon de naissance, il joue (mais s'en aperçoit-il ?) avec les heurs et malheurs de tous, chavire leur emploi du temps donc leurs occupations familières, entre et sort dans le champ clos de leurs pensées et, sans avertissement, se met à table, cause, bavarde, le plus souvent monologue et puis, hop, file. File sans saluer. Bien souvent.

Face à cet être qu'en bonne société on appellerait au moins braque ou hurluberlu, au regard de cet être, se trouvent comme on sait des administrateurs, des techniciens, des comédiens. Il y a aussi des comédiennes. Des femmes, n'est-ce pas ? De toutes les qualités, comme on sait ou comme on l'imagine. Bref, voilà notre bonhomme en présence d'un monde qui – sauf exception – n'est pas le sien.

Que va-t-il faire ? Que fait-il ? Qu'a-t-il fait ? Désarçonné ? Non. Timide ? Pas du tout. Coquin ? Peut-être et parfois, mais est-ce la bonne méthode ? Galant ? Courtois ? Amène ? Intelligent ? Convaincant ? Disert ? Clair ? Féminin puisqu'il s'adresse à une femme ? Hélas, non. Alors, *quid* ? C'est ici que le patron remercie le destin d'avoir associé à sa tâche des êtres comme toi. Comme beaucoup d'entre nous, comme celui qui t'écrit, tes origines sont modestes. Très tôt, extrêmement tôt, il t'a fallu apprendre un métier et tu choisis le plus brillant mais aussi le plus impitoyable et le plus absorbant : celui de la danse. Et ce dont il faut te louer, c'est, après dix à quinze ans de théâtre dramatique, d'avoir conservé de la danse les bonnes disciplines : régularité quotidienne des heures de travail ; oubli des lassitudes, fussent-elles intimes ; oubli des échecs, oubli des amours-propres blessés ; et, en définitive, tu sais, mieux que bien d'autres, expliquer ce qui te gêne, ce qui te blesse, ce qui t'offusque avec ce sourire qui indique, semble-t-il, qu'au milieu des plus insupportables complications tu ne désespères pas que toi, le TNP et moi-même, ne retrouvions et la clarté et la bonne humeur et les bonheurs de l'invention.

Cela est important. Et nécessaire, au sein d'une équipe qui, depuis plus de dix ans, est fidèle à une mission particulière, pour laquelle tu le sais, bien, ma chère, nous nous battons.

Particulière, mais pourquoi ? Oh, tout simplement parce que le théâtre en son entier, esclaves ou exploités, grands ou petits, avait tout au long des années et des générations, oublié qu'il

---

<sup>1</sup> En 1963, Christiane Minazzoli tourna pour Pierre Granier-Deferre dans *Les Aventures de Salavin*, pour Raoul André, *Les Femmes d'abord*, et pour Bernard Borderie, *À toi de faire... mignonne*. Au cours de la même année, elle jouait dans *Arturo Ui*, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Lumières de Bohème* et *Thomas More*, à Chaillot et Avignon.

est, qu'il doit, qu'il ne peut être qu'un service. Un service à l'égard de la société, donc du public. Un service public.

Que cette lettre que j'écris à toi, comédienne, à toi, femme, rappelle l'exigence du grand théâtre, cela ne te surprendra pas. Obscurément puis sciemment nous l'avons appris. Et c'est précisément à une comédienne, jouerait-elle les coquettes, qu'il faut rappeler ce mot de « service ». Car on ne se sacrifie pas pour un auteur, pour un directeur ; on ne fait pas « une carrière pour une carrière » (cela paraît assez vain dès les premiers succès personnels). Je crois plutôt qu'il est préférable pour la santé morale d'un artiste de la scène (et tout au long d'une vie) de dire, de penser, de savoir que ce métier, tout comme un autre, est « un service au service des autres ».

Quand la quarantaine approche et enfin s'éloigne à jamais, alors cette usure nerveuse qui nous menace toutes et tous n'a qu'une prise infime sur notre caractère. Après vingt à vingt-cinq ans de pratique (cela tu le verras un jour) et le métier, et notre journée, et notre saison, alors s'éclairent de cette vue généreuse, de cet objectif « au service de tous » que l'artiste s'est imposé jeune, très jeune. Et ceci au sein d'une équipe, d'un théâtre qui en a fait sa première loi.

Ma chère, je crois que je viens d'être éloquent. Mille pardons. J'aurais voulu être convaincant, uniquement. Ou précis.

Mais il m'aurait fallu commencer par le commencement et affirmer, par axiome, que la société est bel et bien mal faite qui ne protège pas les artistes, ses serviteurs, qu'ils soient ou très obéissants ou anarchos. Bien mal faite oui, cette société, qui ne leur laisse que cette liberté illusoire d'exécution. Bien mal faite, cette société, qui les contraint, à l'intérieur même de leur art ou de leur métier, à la hantise de la carrière pour la carrière. D'où les télévisions (pour avoir et gagner un « nom » tout autant que pour bien gagner sa vie, comme tu sais, comme je sais, comme on sait). D'où un film ici, une radio par-là, une pièce, n'importe laquelle, ailleurs, puis un autre film, puis des dîners, des générales, parfois des protecteurs, voire des protectrices, des rendez-vous clandestins « mais on n'en peut plus ». Certes, depuis plus de trente ans environ la société des comédiens a mis d'elle-même un frein, du moins il me semble, à cet esclavage : « arriver à tout prix » mais nous n'en restons pas moins démunis, sans armes, contre les incertitudes de la carrière, contre les folies publicitaires des autres, contre... Que de choses ne faudrait-il pas rappeler.

Que faire ?

Ici et là, en souriant, plusieurs fois certaines d'entre vous avez posé la question : je me suis tu souvent. Et, disons-le : je me suis tu par crainte. Crainte d'entrer dans mes dédales personnels, crainte d'exprimer un point de vue ridicule et qui, cependant, m'est cher. Crainte d'exprimer un point de vue qui « fasse moral ». Crainte de paraître fourbe enfin au moment où je crois être franc, au moment où je sais que j'exprime ce qui me tient le plus à cœur.

Je te le dirai donc à toi.

Et d'abord : il n'y a pas de carrière à faire. « Arriver », « être quelque chose », « devenir quelqu'un », c'est le pire des chemins empoisonnés. Le bonheur, fût-il le plus simple, n'est pas au bout de cette route damnée. Ni ici et là, sur ses bords. C'est là le pire des esclavages, celui qui nous enchaîne à nous-mêmes. Qu'une ambition soutienne tout au long d'une vie une artiste de la scène, certes. Mais enfin il faut la choisir. Elle ne peut être : « Je serai le premier. » Elle ne peut être : « Je serai la gloire de mon art. » Oh, la la ! Elle ne peut être : « Moi d'abord, dussé-je marcher sur les autres. » Elle ne peut être : « Grand rôle, d'abord et n'importe où et

par n'importe quel moyen. Fric, tout de suite après. » De cela et du reste qu'il serait trop long de rappeler quel est l'aboutissement ? Cette façon de faire dresse des pantins, brise les caractères, fait de la comédienne ou du comédien un être au bout du temps très riche peut-être, très « publicitaire » évidemment, très très connu, mais un bonhomme « appauvri » ; un bonhomme ou une bonne femme très « employé », très « courtois », très « admiré », mais vide, sans consistance, et à la cinquantaine défait ; un bonhomme, une bonne femme qui, la maturité venant, a admirablement manqué sa vie.

L'ambition mal placée, mal choisie, ronge depuis le premier jour notre vie, nos nerfs, nos organes. Il faut apprendre à se libérer de cela. C'est la première démarche du métier. C'est aussi celle du bonheur. Or, nous aussi, comédiens, ce que nous cherchons, ce que nous voulons, c'est le bonheur, un « morceau » au moins de bonheur (et non pas de gloire). Comme tous les autres hommes. Et comme toutes les autres femmes.

### 279. Jean Vilar à Maurice Béjart

Samedi 26 octobre 1963

Cher Béjart,

J'ai beaucoup aimé votre spectacle et j'ignore si, hier soir, j'ai été un bon interprète de mes sentiments<sup>1</sup>.

Peut-être ai-je un peu trop insisté sur l'exécution scénique proprement dite, c'est-à-dire sur votre travail de metteur en scène, sur le style de vos interprètes : de Maria [Casarès<sup>2</sup>] et [Jean] Babilée<sup>3</sup> au onzième de vos camarades. Mais comment ne pas témoigner de son étonnement, en présence de ce très précis et très pur réglage des choses de la scène. (Jusqu'à cette manie de machiniste, qui passe le « fil » à Babilée dans la baignoire et qui le passe dans le style).

Ceci dit, je sais bien que ce qui vous intéresse profondément, c'est l'œuvre elle-même, celle que vous avez conçue avant les répétitions, celle que vous souhaitiez. Parlons d'« Eux », d'abord : s'ils ont tiqué, s'ils ont haussé les épaules en assistant à votre spectacle, c'est qu'ils aiment courageusement les choses qui ne les dérangent pas trop.

Moi, eh bien, je vous avoue tout bonnement, ce matin, que votre spectacle m'a dérangé. Du moins au cours du premier acte. Je ne savais comment faire le chemin avec vous, avec vos interprètes, extraordinairement sûrs d'eux-mêmes, pourtant, et de leur jeu. Et, cependant, j'étais très disponible, très gentil dans la salle. Ceci, jusqu'au moment où j'ai pensé un peu

---

<sup>1</sup> *La Reine verte*, ballet de Maurice Béjart, musique de Pierre Henry, est présentée au Théâtre Hébertot en octobre 1963. Deux ans plus tard, Vilar proposait à Béjart de participer au Festival d'Avignon et ouvrait avec grand succès, en 1966, la scène de la Cour d'Honneur au chorégraphe – initiant l'entrée de la danse au Festival d'Avignon.

<sup>2</sup> Casarès, qui ne connaissait pas personnellement Béjart, avait accepté de participer à son spectacle fondé sur des textes de saint Jean de la Croix, *À la recherche de Dom Juan*. Vilar était venu assister au spectacle, puis à celui de *La Reine Verte* auquel Casarès participait également. À propos de cette lettre, Béjart raconte : « C'est alors qu'il m'a écrit une lettre bouleversante. Nous nous étions vus deux fois. Je trouvais inimaginable qu'un monsieur comme Vilar, étant ce qu'il était, prît le temps d'écrire à un débutant au théâtre, une lettre de quatre pages, manuscrite, raturée, où il décrivait le spectacle avec une minutie, une acuité, une compréhension étonnantes. » Propos issu de J. Téphany (dir.), *Les Cahiers de l'Herne – Jean Vilar*, Paris, Edition de l'Herne, 1995, p. 169.

<sup>3</sup> Danseur, chorégraphe et acteur, Jean Babilée (1923-2014) avait collaboré avec Roland Petit et Jean Cocteau dans *Le Jeune Homme et la mort* (1946) et Maurice Béjart, pour lequel il reprit le ballet.

primairement sans doute que j'étais en présence de nouveaux signes, d'un nouvel alphabet aussi bien. (C'est très beau à voir, l'alphabet cyrillique, l'alphabet hébreu, l'alphabet chinois ; et le grec, donc ! Encore faut-il savoir les lire.)

Mais, bon dieu, pourquoi vous reprocherait-on cela ? Il me semble que, pour la bonne santé et la vie de notre métier, il faut vous en louer. Et vous en louer aussi, et tout simplement, parce que c'est neuf fois sur dix très beau.

Si l'on est, donc, un peu dérouté, au début du spectacle du moins, par cette façon que vous avez de dessiner autrement que nous tous (auteurs ou metteurs en scène) le « A », le « B », le « C » etc., on l'est aussi par le mariage incessant et sans préavis (j'allais écrire : polygamie ou cocuage, pourquoi pas ?) des différentes disciplines entre elles (l'art de la parole, du mime, de la danse, de la musique, de la concrète – pardon, de l'électronique, et de celle qui vous séduit trop aisément : le cygne, par exemple.)

Vous nous brusquez, en un mot.

Enfin, je suis de ces gens (je crois qu'ils sont très nombreux) qui résistent au viol. Je veux dire que nous aimons donner un sens à ces personnages symboliques, que vous avez faits vos deux principaux personnages, n'est-ce pas : la Mort et l'Homme. Et donner un sens aussi à tous ces personnages charmants que vous appelez « servantes » ou « madame bleue, madame rose, madame mauve » ou encore « gens dans le café ». Et à tous ces objets que vous savez si bien placer en scène ou éclairer : la rose, les annuaires téléphoniques, etc.

Cette réserve, que je me suis permis de vous faire, joue à plein sur le premier acte, et je me suis laissé dorloter de plaisir (et caresser) au troisième. Voilà.

Ce qui est étrange, c'est que, très souvent (mais pas toujours), c'est au moment où l'on est dérouté, et comme chaviré, que l'on éprouve le plus grand plaisir.

Il va de soi qu'il vous faut donc continuer dans cette polygamie et dans ce style. Mais, la prochaine fois, nous ménageriez-vous ? « Éclaircirez-vous » un tout petit peu les symboles, les signes, qu'ils soient personnages, objets ou situations ?

Je me le demande et j'avoue que je suis perplexe, ce qui est une bonne raison pour ne pas manquer votre seconde œuvre de ce genre et que j'espère, pour nous tous, prochaine.

Vôtre,

Jean Vilar

## 280. Mario Prassinis à Jean Vilar

Eygalières, le 22 novembre 1963

Mon cher Jean,

Il y a dans *Arts* du 20 novembre un article de Michel Polac<sup>1</sup> où il est dit que « à la Scala, la volonté du chef d'orchestre prime sur celle du metteur en scène ». Cet article a été publié à la

---

<sup>1</sup> Journaliste, producteur et écrivain, Michel Polac (1930-2012) fut le créateur de l'émission *Le Masque et la Plume* en 1955 qu'il anima plusieurs années. Il anima *Post-scriptum*, puis *Droit de réponse*, il produisit des émissions littéraires et un documentaire sur Louis-Ferdinand Céline tout en rédigeant des chroniques culturelles pour divers journaux, dont *Charlie Hebdo*.

suite d'une interview de moi, mais je suis sûr que tu voudras me croire : je n'ai jamais dit ça, bien entendu.

En revoyant ici la première maquette du décor de *Macbeth*<sup>1</sup>, je m'aperçois que le fond gris, dont je t'ai laissé la maquette pour partir à la Scala, est nettement trop clair. Je t'en fais donc un autre. C'est toi qui avais raison. Je te l'envoie ces jours-ci.

Nous avons ici un automne merveilleux et, avant-hier à Marseille, devant la mer et la bouillabaisse, l'illusion d'un interminable été.

Bien à toi, à Andrée et aux petits,

Mario

— — 1964 — —

281. *Jean Vilar à Maria Casarès*

Mes meilleurs vœux pour l'année 1964.

Jean Vilar.

Je te salue, ô Reine, ô Lady,  
Au seuil de cette année nouvelle.  
Et en souvenir de 1954, *Macbeth*, il y a dix ans. J.

282. *Sean O'Casey à Jean Vilar*

20 January 1964

My dear Mr. Vilar<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> Après avoir quitté la direction du TNP, Vilar se consacra à la mise en scène lyrique : *Gerusalemme* (Verdi) à Pérouse puis Venise, en septembre 1963, *Macbeth* (Verdi) en février et *Les Noces de Figaro* (Mozart) en mai 1964 à la Scala de Milan. Mario Prassinis réalisa les costumes et choisit pour décor une immense fresque noire et grise : « Le *Macbeth* que nous avons fait, le peintre Mario Prassinis et moi, est plus près d'un *Macbeth* écrit par Hugo que par Shakespeare. Il faut en respecter les élans, les mouvements mélodramatiques. Il y a moins de différences qu'on ne le croit entre l'œuvre dramatique et l'œuvre lyrique. Dans les deux cas, nous ne comprenons pas littéralement les mots. Je pars d'un manuscrit, pas seulement d'une vie d'Andromaque ou d'Auguste, mais de la musique que m'envoient Racine ou Corneille. Quant à la question de la primauté de la musique sur la mise en scène, je pense que Verdi a d'abord « pioché » son Shakespeare commun un autodidacte qui découvre Shakespeare à l'âge de trente ans, c'est-à-dire avec passion. Et il a monté une « pièce », pas une symphonie. C'est pour cela que j'ai autant de droits que le chef d'orchestre. » (extrait de « Vilar à la Scala », *L'Express*, n° 662, 20/02/1964)

<sup>2</sup> « Mon cher Vilar, un bouquet de remerciements pour vous de ma part en retour de votre aimable carte de vœux de nouvel an et de tous les vœux chaleureux qui y sont gravés. J'ai été très désolé d'apprendre que vous aviez quitté le Théâtre National Populaire, ce qui sera une grande perte pour le théâtre français et pour le théâtre partout dans le monde. J'espère, cependant, que ce n'est qu'un transfert d'activités d'un lieu actif à un autre. Avec de véritables bons vœux et mes salutations chaleureuses. »

A bouquet of thanks to you from me in return for your kind New Year's Card and all the kind wishes engraved on it.

I was very sorry to hear that you had gone from the THEATER NATIONALE POPULAIRE, which will be a great loss to the French Theater and to the Theater everywhere. I hope, however, that this is but a transference of activities from one active place to another.

With true good wishes and warm regards,

Sean O'Casey

### 283. Jean Vilar a Sonia et Michel Debeauvais

[Lettre non datée]

[...] Je relis ma rédaction du manifeste<sup>1</sup> et – est-ce fatigue ? – je trouve cela un peu grave. Or, [Michel] Debeauvais<sup>2</sup> souhaitait, dites-vous, que ce soit « attrayant ». Méfiez-vous des clowns, ils sont graves chez eux. Et pas drôles du tout. Quoi qu'il en soit, j'ai assez soigné cela et, après tout, cela peut aller.

Et puis il faut ce ton de l'innocent qui, de toute façon, prend les choses toujours au sérieux. Non ?

À 52 ans, hélas, je n'ai pas changé.

Ah ! « Du tutoiement ».

Le tragédien que je reste n'accorde le « tu » qu'à Dasté et Barrault. Prérrogative professionnelle et paierie. De temps en temps, je l'adresse à Biasini<sup>3</sup> ; par exemple : « Tu es malin Biasini, tu es malin... » Mais ceci, uniquement au cours de monologues. Intérieurs. Donc *sotto voce*. Je finirai par dire « tu » à Laurence Ollivier mais nous nous voyons rarement. Et il est anglais, qui plus est.

Bref, *only* Barrault *and* Dasté.

Il faut marquer la liste des invités Georges Wilson !

Ceci dit, il est impossible de compter sur moi en ce moment en ce qui concerne des rédactions de lettres. Sonia Debeauvais connaît assez bien mes fautes et elle a la gentillesse de savoir rehausser mes quelques qualités. Alors ?

*Avanti ! Avanti ! Andiamo !*

Bien à vous,  
JV

### 284. Jean Vilar a Robert Oppenheimer

[Copie d'une lettre non envoyée]

---

<sup>1</sup> Le manifeste de présentation des Rencontres d'Avignon, qui allaient avoir lieu dans la chambre des Notaires du palais des Papes.

<sup>2</sup> Michel Debeauvais (1922-2012) : haut fonctionnaire et consul, proche de Jean Vilar, mari de Sonia Debeauvais et organisateur des Rencontres d'Avignon.

<sup>3</sup> Émile Biasini (1922-2011) : homme politique français qui participa à l'élaboration du ministère des Affaires culturelles où il fut notamment directeur du Théâtre, de la Musique et de l'Action culturelle.

Sète, le 2 septembre 1964

Cher Monsieur Oppenheimer,

Dès mon arrivée ici, je m'étais proposé de vous écrire afin de vous remercier de cette rencontre de Paris mais, un peu égoïstement, la famille m'a aussitôt repris dans son sein. Bref, je n'ai fait que rêvasser à ce travail qui m'attend – travail tout nouveau, du moins pour moi, régisseur et responsable du spectacle proprement dit.

Car si j'éloigne, de parti pris bien sûr et pour un temps, l'importance historique contemporaine du sujet, voilà que je me trouve en présence, non pas de personnages imaginaires (« *characters* »), mais d'hommes vivants, réels. Si j'excepte mon cas d'interprète, il reste qu'il me faut trouver puis conduire sagement des interprètes (« *players* ») aptes à comprendre et à traduire ce petit fait capital : l'union nécessaire entre l'invention de leur propre personnage et le respect qu'ils doivent éprouver, me semble-t-il, à l'égard de la réalité, c'est-à-dire de vous, de Rabi, de Bethe, *etc.* Invention et réalité, ce n'est pas à vous, cher Monsieur Oppenheimer, que je vais parler de cela. Vous vous apercevriez trop rapidement que je me perds très facilement et aussitôt dans les forêts.

Je souhaite – et suppose – que le travail patient-impatient des répétitions estompera mes craintes et nous permettra en définitive et sans que la représentation pue – pardonnez-moi – le théâtre, nous permettra d'amener les gens à réfléchir sur ce qui nous menace tous. Et il y a aussi, me semble-t-il, le problème de la liberté civique, en filigrane, derrière tout l'interrogatoire. La liberté a changé de sens depuis... depuis ce que vous savez<sup>1</sup>.

Ceci dit, je me permets d'ajouter que les racines de mon travail scénique ne seront pas alimentées par tel ou tel souhait idéologique et politique. Les vulgarités de ce dialogue étant ôtées, le but est de laisser « ouvert » le sens, la portée, l'écho de cet interrogatoire. C'est ici que, sans complaisance vous l'imaginez bien, je voudrais vous assurer de mon respect à l'égard de votre personne et de vos inquiétudes. Et cependant, ne faut-il pas que je chemine à travers une histoire complexe en commettant le moins d'erreurs possibles ? Dans mon métier comme dans beaucoup d'autres, fût-ce avec la clairvoyance la plus aiguë, on commet de graves erreurs si l'on décide du chemin à prendre sans être au préalable assez bien informé.

C'est la raison de ma, de cette lettre. Je ne souhaite pas qu'elle soit trop longue. Et cependant...

J'ai deux tâches à accomplir, vous le savez. L'une concerne la réalisation, la mise en scène, la conduite de toute l'œuvre depuis le premier jusqu'au dernier mot. (Et même : avant le premier mot.) Ici, je voudrais bien respecter l'Histoire.

Ensuite, il me faut – je vous en demande pardon – il me faut être vous-même. Du moins en donner l'illusion. Et convaincante.

J'avoue qu'à ce sujet, des milliers de petites questions – très mêlées et confuses, à la vérité, comme un vol d'étourneaux, virevoltent dans ma pauvre tête. Que faire ?

Dans cette recherche très délicate et, je le répète, toute nouvelle pour moi, m'aidez-vous un peu ? Soyez assuré que je ne solliciterai de vous que le strict nécessaire. Je laisserai à l'imagination, sinon à la raison des spectateurs, la découverte du reste. Encore faut-il ne pas les

---

<sup>1</sup> Est-ce depuis l'assassinat du président Kennedy, le 23 novembre 1963 ? Ou les luttes pour les droits civiques et leur répression ? Les années de maccarthysme aux États-Unis ?

aiguiller malencontreusement. Quoi qu'il en soit, je ne voudrais pas être à vos yeux un des petits bourreaux qui vous ont assailli pendant des années, d'autant plus que celui-ci est de toute façon illusoire, n'est-ce pas ? Dangereux ? Peut-être. Mais lassant ? C'est à craindre.

Et c'est pour vous assurer tout de suite mes meilleures pensées que j'arrête là mes propos.

Vôtre,

Jean Vilar

### 285. Jean Vilar à Robert Oppenheimer

Paris, le 14 novembre 1964

Cher Monsieur Oppenheimer,

Pressé de vous envoyer un manuscrit<sup>1</sup> qui me parvenait enfin de la frappe dactylographique, j'ai corrigé trop hâtivement le texte que je vous ai fait parvenir le 7 novembre dernier. Il contient des erreurs dactylographiques. Certaines étant évidentes. Je souhaite et suppose que vous les avez notées. Dans la mesure, évidemment, où mon travail suit la vérité, ce qui est mon but. Je vous ai déjà écrit cela.

Cette fois, voici le manuscrit in extenso. J'ai tenté de concilier exactitude et obéissance à ces lois de la scène qui, au long des siècles et des écoles, sont contradictoires et non formulées – comme ces lois dont parle Antigone, et plus masquées, plus difficiles encore à découvrir que – pardonnez-moi – les lois qui régissent le monde. Corneille dit un très joli mot là-dessus.

Bref, ai-je méjugé de Teller ? Trahi l'attitude de Bethe ? Ai-je un peu été cavalier à l'égard du Dr Rabi ? Mon dieu, je ne crois pas.

Quant à la « summation » de votre Conseil, Mr Garrison, je me trouvais dans l'obligation de contracter sans appauvrir l'équivalent de quarante pages de notre frappe dactylographique. Cette « summation » traduite littéralement est restée un bon mois sur ma table ; je la lisais et la relisais parmi d'autres travaux ; et puis, un matin, j'ai rédigé les cinq pages. Le manuscrit vous indique le résultat.

J'ai tenté de mettre au moins un peu d'adresse dans ma construction, quelque rigueur stricte dans la rédaction du texte proprement dit. Ce faisant, ai-je oublié ce devoir de loyauté à l'égard des débats et des propos « réels » ? Jamais. Ai-je été loyal, en un mot ? Ce sera un jour aux témoins concernés de répondre. Théâtre ne signifie pas obligatoirement irrespect. Chez nous aussi, l'exactitude, le souci de la réalité est un devoir. Mais il est vrai aussi que la position que j'ai cru devoir prendre est toujours contournable.

Pour terminer, je me permets d'ajouter, chez Monsieur Oppenheimer, que je comprends – mieux encore qu'au premier jour – votre silence à mes lettres, aux questions que je m'excuse, et profondément, de vous avoir posées. Je me dis seulement : un jour, quand cette pièce aura terminé son cours et son destin, si je vous écris alors, alors vous me répondrez. Mes lettres ne concerneront plus le « Washington Hearing<sup>2</sup> ». Elles concerneront tout, sauf cela.

---

<sup>1</sup> Le manuscrit de la pièce de Vilar, *Le Dossier Oppenheimer*, d'après le montage scénique d'Heinar Kipphardt et les minutes de la Commission de Sécurité de l'Énergie Atomique qui ont été publiées par le Département d'État des États-Unis d'Amérique. La pièce est créée au Théâtre de l'Athénée et Vilar incarne Oppenheimer.

<sup>2</sup> Les auditions transcrites du docteur Robert Oppenheimer.

Mais peut-être seront-elles, à vos yeux, terriblement ennuyeuses et vous regretterez ce temps d'aujourd'hui, où je vous écris immodérément.

Jean Vilar

— — 1965 — —

286. *François Truffaut à Jean Vilar*

Paris, le 2 avril 1965

Cher Monsieur Vilar,

Je n'ai pas eu le loisir de vous être présenté, mais nous avons, de Jeanne Moreau à Georges Géret, en passant par Micheline Rozan, tant d'amis communs, et j'admire tellement votre travail, que j'ai l'impression de vous connaître personnellement.

Il s'agit d'une affaire de théâtre, plus précisément, d'un manuscrit à lire : *Sang* par Helen Hessel.

Helen Hessel est une vieille dame, probablement septuagénaire, que je n'ai jamais vue, mais avec qui je correspond depuis trois ans car elle est la véritable héroïne (Kathe) du roman d'Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim*, dont j'ai tiré un film.

Elle est de nationalité allemande et c'est une femme de lettres. Elle a traduit *Lolita* en allemand.

Tout récemment, elle m'a envoyé le manuscrit de cette pièce et je l'ai beaucoup aimée.

Mais pour moi, s'il n'est pas commode de « visualiser » un scénario, pour le théâtre c'est pire encore, et je serais bien incapable de dire quel pourrait être le succès critique et public de cette pièce, dont le thème est l'avènement du nazisme vu et ressenti au sein d'une famille juive allemande.

Voilà l'affaire...

Je connais bien l'affolement qui s'empare de nous lorsqu'en plein travail, des lectures urgentes nous sont demandées. Je connais la peur d'être envahi, la peur d'être submergé, et c'est pourquoi j'avais pensé tout d'abord vous demander si vous aviez le temps actuellement de lire ce manuscrit, mais finalement je préfère gagner du temps, et vous l'envoyer en même temps que cette première lecture.

Si vous êtes débordé et que vous ne pensez pas le lire en ce moment, je vous demande seulement de me le faire savoir et je ferai reprendre le manuscrit au Théâtre de l'Athénée.

En espérant ne pas vous avoir été importun, croyez-moi, cher Monsieur Vilar, admirativement vôtre,

F. Truffaut<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> La pièce ne fut pas portée à la scène. Helen Hessel (1886-1982), née à Berlin, mère de Stéphane Hessel, était correspondante à Paris de la *Frankfurter Zeitung* (rubrique mode), vécut dans la clandestinité pendant la seconde guerre mondiale avant de

287. *Pierre Fresnay à Jean Vilar*

Le 16 avril 65

Cher Jean Vilar,

Le dialogue que m'a fait parvenir Roger Pillaudin est d'une bien agréable saveur et d'une valeur documentaire évidente<sup>1</sup>.

Mais quel malicieux esprit de contradiction vous pousse l'un et l'autre à me proposer de débiter, à mon âge, dans l'emploi – si recherché et que j'ai toujours fui – des libertins ?

Bonne occasion, me direz-vous, de renouvellement ! C'est, en effet, un de mes buts avoués, mais jusqu'au paradoxe exclusivement : la désinvolture n'est pas mon fort, hélas, ni le cynisme superficiel.

Nous avons dans ce style d'excellents spécialistes dont le tempérament ne risquera pas de dénaturer ce gracieux libertinage – ce qui ne viendrait manquer, avec moi, de se produire.

Voulez-vous donner connaissance de cette lettre à Roger Pillaudin et croire, cher Jean Vilar, à mes sentiments bien cordiaux.

Pierre Fresnay

[Ajouté au crayon gris, écriture de Vilar, en bas de la lettre : « C'est intelligemment dire des conneries »]

288. *Jean Vilar à Jean Ruaud*

Paris, samedi 26 juin 1965

Depuis plus d'un an, certaines décisions prises par vous ou bien certains états de faits devant lesquels vous me placiez me surprenaient<sup>2</sup>. L'événement de ce jour me contraint cette fois à vous exprimer par écrit ce que je vous ai dit tout à l'heure de vive voix. Cette protestation selon les règles est, de ma part, la première, n'est-ce pas ? Il va de soi qu'elle sera la dernière.

Mais venons-en au fait de ce jour.

---

partir aux États-Unis. Son histoire fut portée à l'écran par François Truffaut et incarnée par Jeanne Moreau dans *Jules et Jim*, en 1962. Elle traduisit le roman de Vladimir Nabokov, *Lolita*, en allemand au début des années 1960.

<sup>1</sup> D'après la date de la lettre et la mention du « dialogue » et du rôle de « libertin », il semblerait que Vilar ait proposé à Pierre Fresnay de jouer dans *Le Hasard du coin du feu*, adaptation d'un dialogue moral de Crébillon fils, créée en novembre 1965 au Théâtre de l'Athénée.

<sup>2</sup> Jean Ruaud occupait le poste d'administrateur du TNP sous la direction de Georges Wilson. Vilar, toujours directeur du Festival d'Avignon, avait obtenu que le TNP présentât chaque année deux reprises et une création. Or, cette année, par manque de temps, le TNP n'avait proposé que des reprises. Jean Ruaud s'était entretenu avec le maire d'Avignon avant d'avertir Vilar, ce qui provoqua la colère de celui-ci, en plus de l'incident dont il est question dans cette lettre. Antoine de Baecque, Emmanuelle Loyer, *Histoire du Festival d'Avignon*, Paris, Gallimard, 2007, p. 197-204.

Il est surprenant que vous ayez décidé de présenter au cours du prochain festival d'Avignon une exposition concernant le « TNP de 1951 à 1965 » sans que j'en sois averti. Je l'ai appris tout à fait incidemment.

Cette négligence prend des proportions assez insupportables – et qu'il est difficile d'admettre si l'on veut bien ne pas oublier que je suis le directeur du Festival. Placer à Avignon l'ex-responsable du TNP et le directeur du festival 1965 devant le fait accompli eût peut-être provoqué de sa part des propos voire des décisions désagréables. Était-ce souhaitable ? Le souhaitiez-vous ?

L'oubli, en cette occasion, ne joue pas. Outre qu'il serait désobligeant, comment y croire ? En effet, j'ai trop souvent rappelé à vous-même d'abord et, par précaution, à plusieurs de mes anciens collaborateurs désormais sous vos ordres, cette évidence : « que toute chose qui témoigne de l'activité du théâtre National Populaire de septembre 1951 à août 1963 ne peut être utilisée et moins encore exposée publiquement sans mon accord. » Comment expliquer donc votre silence ?

« Votre » exposition, heureusement mort-née à la suite de mon intervention de ce jour était faite, n'est-ce pas, de graphiques, de pics et crevasses, en un mot : de tableaux statistiques. Permettez-moi de vous dire ou plutôt de vous rappeler que si les chiffres ne peuvent pas toujours exprimer ce que souhaiteraient les organisateurs d'une exposition de ce type, par contre la présentation proprement plastique, proprement spectaculaire le peut. Pour cela, il suffit de choisir dans l'activité générale d'une entreprise de 14 ans, celle qui, partielle, est en chiffres favorable aux organisateurs. Le rendement Chaillot, par exemple. Suis-je clair ?

L'activité du TNP, sous ma direction, n'a pas été limitée à l'espace-Chaillot. Il n'a pas été un théâtre d'exploitation strictement parisienne. Il me faut bien le rappeler, puisque l'oubli semble régner dans bien des mémoires.

Bref, et pour terminer, me voici donc contraint de vous exprimer ici mon désaccord. Par ailleurs, je crois bon d'informer de cet état de fait certains de mes anciens collaborateurs. Je ne pense pas qu'ils y verront autre chose que le souci de préserver et de faire respecter par qui que ce soit un certain travail qui nous fut commun. Ce passé n'a d'autres moyens de défense que ceux de la mémoire. À l'égard des sentiments, la mienne est excellente.

Jean Vilar

*289. François Mitterrand à Jean Vilar*

Paris, le 13 novembre 1965

Monsieur le Président<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> François Mitterrand s'adresse à Vilar, « Président » du Comité Jean Vilar pour une candidature unique de la gauche.

Comme vous le savez, j'ai décidé d'organiser, dans le cadre de la campagne présidentielle<sup>1</sup>, une réunion publique au quartier latin, le lundi 12 novembre à 21 heures, salle de la Mutualité. Je compte m'adresser à la jeunesse et traiter en particulier des problèmes de l'Éducation et des Sports. Eu égard à votre très grande audience parmi les jeunes, j'ai égoïstement pensé que si vous pouviez accepter de présider cette réunion, ma tâche serait facilitée et un courant de sympathie serait déjà créé du seul fait de votre présence. Bref, vous m'aideriez beaucoup en acceptant.

Quoi que vous puissiez faire, je vous adresse par avance mes plus vifs remerciements et vous prie de bien vouloir agréer, Monsieur le Président, l'assurance de mes sentiments les meilleurs.

François Mitterrand

### *290. René Glachant à Jean Vilar*

31 décembre 1965

Cher Monsieur,

J'ai décrit la situation de vos archives à M. Dousset<sup>2</sup>, dont je vous ai parlé. Il est (ainsi que M. André Chamson<sup>3</sup>) ravi.

Je me suis permis de lui donner vos coordonnées, de façon qu'il puisse vous appeler le 1<sup>er</sup> janvier pour les modalités pratiques de l'opération. Il se mettra d'accord avec vous sur les termes d'un échange de lettres avec M. Georges Wilson et aussi peut-être avec le Directeur des spectacles, M. Biasini. Formalité, vraiment, de pure forme, puisqu'il s'agit d'un dépôt et non d'un don. Mais je crois qu'il est bon tout de même de s'en acquitter.

J'ai été très heureux de vous rencontrer en personne, alors que je ne connaissais que vos personnages ! En espérant que d'autres occasions se présenteront, je vous prie de trouver ici les assurances de mes sentiments les meilleurs et les plus sympathiques.

Le sous-directeur,  
René Glachant

— — 1966 — —

### *291. François Mitterrand à Jean Vilar*

---

<sup>1</sup> Député et président du Conseil général de la Nièvre, François Mitterrand prit la tête de la Convention des institutions républicaines (CIR), un parti politique qu'il créa en 1964, issu de la réunion de divers clubs politiques de gauche. Publiant dans le même temps un essai à charge contre la pratique du pouvoir par le général de Gaulle, *Le Coup d'État permanent*, il renforça sa position d'opposant de gauche au Président. Aux élections présidentielles de 1965, la gauche s'unit autour de sa candidature.

<sup>2</sup> « Secrétaire général des archives nationales » (annotation manuscrite de Jean Vilar).

<sup>3</sup> André Chamson (1900-1983) : historien, romancier, conservateur de musée et directeur général des Archives de France.

Paris, le 5 janvier 1966

Cher ami,

Je vous remercie de vos vœux et des maquettes qui les ont accompagnés. Votre pensée m'est très précieuse et je me suis réjoui de vous savoir si proche dans le combat que je viens de mener. Recevez, je vous prie, mes vœux pour l'an nouveau, parmi lesquels celui de vous revoir bientôt.

François Mitterrand

*292. Jean Vilar à René Char*

5 janvier 1966

Cher René Char,

Je devrais avoir honte. Honte de ne pas avoir répondu à votre lettre, à vos envois de livres, et à ce grand et bon geste amical que vous avez eu en me faisant parvenir votre déclaration écrite lors de l'émission radiophonique concernant mon travail.

Vous savez à quel point je suis, je reste, attaché à vous, à votre œuvre, et j'ai rarement omis de mentionner notre rencontre de 1946-1947, quand il est question de rappeler les origines des représentations avignonnaises. « Cela est né d'une rencontre avec le Poète », c'est ma première phrase. Oh, je suis fier de cet événement, de cet événement de jadis.

Cher René Char, je vous envoie mes vœux au seuil de cette année et je sais bien qu'en juillet-août prochains vous me permettrez de vous rendre visite.

Votre fidèle,

Jean Vilar

*293. Jean Vilar à Jacques le Marquet*

Samedi 29 janvier 1966

Je vous en prie, cher Le Marquet, ayez le bon courage de laisser tel quel les dossiers de chacune de nos pièces. Et même : jusqu'à vos propres notes, où la colère et la lassitude, l'amertume et bien d'autres choses encore que mon expérience, cependant assez multiple, ne parvient pas à imaginer.

Laissez cela tel quel. Quel que soit le désordre des documents sur tel ou tel sujet (pièce, théâtre, banlieue, province, étranger, Paris) que je croyais en ordre, je puis vous assurer que je ne vous témoignerai jamais, à mon tour, ni colère, ni amertume, moins encore de la lassitude.

Quand vous êtes entré – en 1952, n'est-ce pas ? – au TNP, vous étiez jeune. Et quand Camille [Demangeat], comme tant d'autres ensuite, est parti, vous étiez très jeune pour ce poste, qui est pourtant une mine d'inquiétudes quotidiennes pour un directeur-régisseur. Cependant, à aucun

moment, il ne me souvient pas que je vous ai dit ou suggéré mes craintes. N'oubliez jamais cela, je vous prie. Je vous ai toujours fait confiance.

Donc, à votre tour, n'ayez aucun regret des choses – matériel, archives, et d'autres – telles qu'elles furent. Et telles que vos archives les ont laissées. Et telles que je les ai revues encore hier.

Bien à vous,

Jean Vilar

P.S. : Réfléchissez à cela, je vous prie : que vos archives, telles qu'elles sont, sont vraies et vivantes, selon le mot qui fait fureur au TNP en ce moment en ce qui concerne les archives 1951-1963, mot que vous avez employé hier. N'y touchez pas. Ne brûlez pas. Ne « cassez » pas. Et livrez !

Toujours vôtre,

JV

#### *294. Jean Vilar à Georges Wilson*

Mardi 8 février 1966

Cher Georges,

Comme je t'en ai fait part l'an dernier, c'est donc aux Archives de France<sup>1</sup> que j'ai décidé de déposer tout document concernant le TNP sous ma direction, c'est-à-dire tout document, fût-il d'apparence dérisoire appartenant à cette période qui va du 1<sup>er</sup> septembre 1951 au 1<sup>er</sup> septembre 1963.

Je ne doute pas que tous tes collaborateurs, dont beaucoup furent aussi les miens et pour lesquels je garde une reconnaissance profonde, ne rendent aisé le transfert complet du lot, ici et là encore dispersé dans les services. Madame Huart, conservateur aux Archives de France, a été chargée de cette tâche par André Chamson, Directeur général.

De ce retrait, cher Georges, ne gardons les uns et les autres aucune tristesse ; c'est pourquoi je te prie d'être une fois encore le bon interprète de cette décision sage et inévitable à toutes et tous. Trois ans après l'annonce de mon départ – 22 février 1963 – n'est-ce pas là le seul moyen professionnel et en quelque sorte technique de dresser l'ensemble, le catalogue général de notre histoire ? Si j'ai déjà prié Jean Ruaud et beaucoup des chefs de service de rassembler tous ces documents pour le 1<sup>er</sup> mars, il est certain qu'un mot de toi adressé à tous, faciliterait ma tâche et celle de madame Huart. Je n'oublie pas, oh non, que le TNP est très occupé, mais enfin, je sais aussi qu'il sait être très rapide, fort industriel et enfin c'est là le dernier grand concours que, a posteriori, je demande à toutes et à tous.

---

<sup>1</sup> Le choix des Archives nationales s'explique notamment par le fait que leurs missions (création et diffusion d'un réseau national d'archives) rejoignaient celles du TNP. Par ailleurs, cette institution fondée en 1790 et dépendant, depuis, du Ministère des Affaires Culturelles, conférait une épaisseur temporelle et une reconnaissance symbolique aux documents d'une institution plus jeune.

Cher Georges, cette lettre est aussi une décharge à l'égard de tes responsabilités concernant la préservation de ces choses et pour la bonne forme, sur le conseil des Archives de France, il est nécessaire que tu répondes à cette lettre (formalité, me dit-on, vraiment de pure forme).

Enfin, il nous restera – ou il me restera – à trouver une solution en ce qui concerne le stock d'affiches, la collection du Répertoire, les numéros de Bref, les décors inutilisables, les accessoires, etc... les films, les enregistrements... etc.

Je te remercie d'avance de ta réponse aux différentes propositions que contient cette lettre et t'adresse mes sentiments d'affection et de reconnaissance.

Jean Vilar

*295. Georges Wilson à Jean Vilar*

Direction, le 11 février 1966

Cher Jean Vilar,

Je n'ai pas oublié nos conversations et je tenais à vous informer que, dès la visite de Mme Huart, Conservateur aux Archives de France, j'ai fait réunir tous les Chefs de service, pour leur préciser qu'ils devaient rassembler tous les documents concernant le TNP sous votre direction, c'est-à-dire appartenant à la période du 1<sup>er</sup> septembre 1951 au 1<sup>er</sup> septembre 1963, afin qu'ils vous soient rendus.

J'ai fait, depuis, apposer aux tableaux de service, une note appelant que tous ces documents devaient être réunis dans la « salle d'archives », avant le 1<sup>er</sup> mars prochain, date à laquelle ils seront à votre disposition, pour être transférés aux Archives de France.

Resteront seulement les stocks d'affiches, de livrets-programmes, de journaux Bref, de décors et accessoires inutilisables, de film et enregistrements, pour lesquels nous attendrons votre décision.

Croyez bien que nous sommes tous déjà à la tâche et que je reste  
Bien à vous,

Georges Wilson

*296. André Chamson à Jean Vilar*

17 février 1966

Monsieur,

Je vous remercie de votre lettre et suis très heureux de l'intention que vous y exprimez de déposer aux Archives nationales les archives restant de votre gestion du Théâtre national populaire de 1951 à 1958.

Les Archives nationales, qui possèdent déjà de très intéressantes séries sur les théâtres parisiens, seront enrichies de ce nouvel apport qui permettra aux chercheurs de l'avenir de retracer l'histoire de cette institution dont vous avez fait un des grands théâtres de notre capitale.

Vous voudrez bien avertir mes services dès qu'il pourra être procédé à l'enlèvement de ces dossiers. Il sera ensuite rédigé un bordereau de ce versement et nous pourrons procéder à la signature d'un contrat de dépôt, dont je vous envoie ci-joint un modèle type.

Veillez croire, Monsieur, à l'assurance de mes sentiments distingués.

Le directeur général des Archives de France,  
André Chamson

### 297. René Char à Jean Vilar

[*Brouillon envoyé à Vilar, texte de l'émission de Roger Pillaudin, à la RTF :  
« Jean Vilar : un homme, une œuvre ».*]

Pour Jean Vilar :

C'est une chance, une de ces double-fleurs qui se produisent quelquefois dans l'Histoire : un haut lieu admiré, visité, glorifié pour un événement et des fastes anciens, redevient disponible pour un second destin, tout aussi fameux que le premier. Ainsi Avignon, grâce à Jean Vilar, la vieille cité des Papes, a fait place sans changer à une jeune ville inspirée, centre pilote d'un théâtre européen indiscuté.

Félicitons, remercions Jean Vilar, le théâtre du Palais des Papes à Avignon et le théâtre National populaire à Paris. Nul n'a fait mieux que lui et si durablement.

Parmi toutes les faims insatisfaites de la jeunesse, en voilà au moins une, la faim du théâtre, qui a reçu de Jean Vilar son aliment complet.

René Char

### 298. René Char à Jean Vilar

[*Pétition envoyée par René Char à Jean Vilar pour signature. Annotée par Jean Vilar :  
« Signé le 21 avril 66 ».*]

#### Fusées en Provence<sup>1</sup>

Il est encore temps de faire échec raisonnablement au projet d'implantation de missiles en terre de Provence. Selon les premières estimations et après sondages :

---

<sup>1</sup> En 1965, René Char organisa une vaste campagne de manifestations contre l'installation de fusées atomiques sur le plateau d'Albion, en Haute-Provence. Jean Vilar fit partie des signataires de la pétition mais ne s'engagea pas au sein du « comité de patronage », comme le lui proposait le poète dans cette lettre.

- Le sol du plateau d'Albion, de par sa nature particulière, se révèle impropre aux travaux tels qu'ils ont été décidés.
- Le problème de l'adduction d'eau s'est de jour en jour compliqué. Il en coûterait d'énormes sommes pour l'amener sur l'objectif et aux environs en qualité suffisante.

Or, les géologues et les géographes signalent :

- En 1810, la rivière proche de Murs, qui, à Véroncle, alimentait une douzaine de moulins, tarit en une nuit à la suite d'un imperceptible séisme ; ce fut la ruine définitive pour les meuniers de la région.
- Il y a quelques années, l'étang de Saint-Christol, au lendemain d'un curage, disparut sans retour dans le sous-sol du plateau aux innombrables avens et cheminées. On pourrait multiplier les exemples. D'autres part, il y a deux ans, des expériences de coloration des eaux, effectuées dans le torrent de la Nesque, près de Sault, pour déterminer les relations éventuelles entre les eaux de ce secteur et celles de la Sorgue, furent concluantes : à trente kilomètres en aval, à Fontaine-de-Vaucluse précisément, les traces des matières colorantes réapparurent dans la Sorgue.

Nous nous trouvons donc en présence d'un système hydrographique fort complexe, presque exclusivement souterrain, qui risque d'être dangereusement perturbé par une révolution de son sol. Il est permis de penser, qu'en cas d'accident sur les lieux des silos à fusées, les eaux de la Sorgue et celles d'autres cours d'eau de la région deviendraient radioactives.

Aucune stratégie globale, si subtile ou impérative soit-elle, ne peut justifier le choix d'un tel emplacement.

Et qu'en serait-il pour la vie des êtres ? Les aménagements souterrains, la percée de plusieurs routes et chemins, l'importante infrastructure militaire, les expropriations prévues dont la première tranche atteint déjà 36000 hectares, montrent l'ampleur des bouleversements que subirait la région.

Concentrer sur un espace si réduit trois usines atomiques d'orientation militaire (l'usine de Pierrelatte représente à elle seule près de 10% du coût total de la force de frappe), plus une base de fusées, c'est, pour le moins, exposer une population nombreuse, dans une admirable région agricole et touristique, à l'angoisse et à la terreur en cas de tensions internationales. Et s'il y avait guerre ? Destruction immédiate et sans doute totale, sans chance de salut. Le 27 mars dernier, les élus des départements concernés ont réaffirmé une fois de plus leur conscience du péril.

Nous envisagions pour cette région un autre destin, à audace égale et à moindre : favoriser sa vocation paysanne (développement, rénovation de son agriculture et de son élevage), son essor touristique, culturel, mettre en valeur sa situation climatique, enfin implanter dans ses villes des industries nouvelles, alimentées – pourquoi pas ? – par l'énergie atomique, qui ne seraient pas des industries de guerre.

Ajoutons qu'il est des sites – Albion, Monsalier, Lure, Le Ventoux, le Lubéron, la Fontaine du Vaucluse – qu'on se doit de conserver tels qu'ils nous ont été transmis. Et tous ces sites tiennent ici en un seul miroir !

Avril 1966  
René Char

*[Lettre de René Char accompagnant la pétition :]*

13 mai

Cher Jean Vilar,

Merci pour votre approbation. Le mouvement de la Paix, le P.C., la F.E.N., le P.S.V., la S.F.I.O., la C.G.T., organisent un grand rassemblement à Fontaine-de-Vaucluse le 5 juin prochain, à caractère populaire et intellectuel, pour protester contre les fusées atomiques en Haute Provence. Je suis chargé de constituer un « comité de patronage » choisi parmi les plus importantes personnalités. Nous serions très heureux que vous acceptiez d'en faire partie. Qui, sinon vous, un des premiers ?

Excusez-moi, je vous prie. J'espère une réponse rapide, les affiches annonçant la manifestation devant être imprimées la semaine prochaine, à Avignon.

Bien fidèlement à vous,  
René Char

*299. Alain Cuny à Jean Vilar*

28 mai 1966

Mon cher révérend Père,

Tu sais que je n'ai, dans notre milieu professionnel, d'amitié que pour toi.

Ton télégramme m'a soulagé de mille contrariétés habituelles. Mes seuls bons souvenirs au théâtre sont ceux auxquels tu es mêlé.

Ne m'oublie auprès d'aucun des tiens.

Alain Cuny

*300. André Chamson à Jean Vilar*

8 juin 1966

Monsieur,

Les archives de votre gestion du Théâtre national populaire sont maintenant aux Archives nationales et je tiens à vous exprimer tous mes remerciements pour avoir bien voulu faire ce dépôt.

Suivant votre désir, et en raison de vos multiples occupations en cette saison, nous remettrons au mois de septembre ou d'octobre la signature du contrat qui sera alors établi et les décisions à prendre sur les deux problèmes en suspens : la réserve d'affiches et les archives sonores.

Mes services étudieront avec vous les possibilités éventuelles d'élimination de certaines séries de ce volumineux ensemble.

J'ai été heureux d'apprendre que les manifestations artistiques qui viennent de débiter dans les jardins de l'hôtel de Rohan<sup>1</sup> vont bénéficier de votre brillante participation.

En vous remerciant encore, je vous prie de croire, Monsieur, à l'expression de mes sentiments distingués.

Le directeur général des Archives de France,  
André Chamson

### *301. Jeanne Laurent à Jean Vilar*

Paris, 7 quai aux Fleurs,  
Le 12 juin 1966

Cher Jean Vilar,

Vous le savez certainement, que je continue à vous suivre fidèlement par la pensée et par le cœur. Assez souvent, j'ai eu l'intention de vous écrire une longue lettre... que je remets au lendemain, faute de temps.

Ce soir, je m'aperçois que nous voilà l'avant-veille de l'ouverture du XX<sup>e</sup> festival d'Avignon. Pour que vous soyez assuré de ma présence par l'esprit auprès de vous, je griffonne vite ce petit mot.

Je n'aurai garde d'oublier notre amie Chrystel<sup>2</sup>. Voudriez-vous le lui dire ?

J'adresse un billet à [Georges] Wilson, car j'imagine son émotion.

Je n'espérais pas, en ce printemps 1947, où vous cherchiez « un mur pour jouer devant<sup>3</sup> », que vous réussiriez une entreprise qui semblait irréalisable au départ.

Merci d'avoir tenu bon tout au long de ces dix-neuf ans, d'avoir été le rassembleur de gens en quête de fêtes de l'esprit, le nourricier d'affamés de poésie.

Je vous prie de trouver ici, pour vous et pour Madame Vilar, l'expression de ma profonde amitié.

Jeanne Laurent

### *302. Jean Vilar à Jean Paulhan*

---

<sup>1</sup> En juin, la troupe reprend *L'Avare* au festival du Marais à l'hôtel de Rohan.

<sup>2</sup> Chrystel d'Ornhjelm.

<sup>3</sup> Dans les archives de Jeanne Laurent (BnF Arts du Spectacle - collection Jeanne Laurent) se trouvent des notes intitulées « Contribution à l'histoire du festival d'Avignon ». Parmi celles-ci, nous pouvons lire : « "Je viens vous demander un mur." C'est avec cette déclaration de Jean Vilar que commencent mes souvenirs sur le festival d'Avignon. Sa visite à mon bureau devait avoir pour but, croyais-je, d'obtenir une aide pour réaliser un spectacle dans un de ces petits théâtres parisiens où il avait gagné d'être au premier rang de ceux qui ouvraient alors une ère nouvelle au théâtre de langue française. Sensible à ma réaction de surprise, Vilar précisa que le mur devant lequel il désirait présenter des spectacles pourrait être n'importe lequel, celui d'une usine ou d'un terrain de pelote basque, par exemple. Réticente devant la perspective d'encourager à tenter une aventure de plein air à un animateur qui en était alors, selon son expression, « aux tout petits théâtres de confiance », je lui demandais où se trouvait le mur auquel il pensait particulièrement. Quand il me répondit : "En Avignon, au Palais des Papes", ce ne fut pas de nature à me rassurer... »

5 juillet 1966

Cher Monsieur Paulhan,

Je vous ai appelé rue des Arènes, puis à Boissise, mais je n'ai pas eu de chance. Bien sûr, je lirai avec plaisir l'œuvre nouvelle de [Roland] Purnal. Pouvez-vous lui faire savoir qu'il m'envoie le manuscrit à Avignon, où je suis jusqu'au 13 août ; ou bien à Sète, où je serai jusqu'au 12 septembre environ. Voici les adresses :

Avignon, Auberge de France

Sète, Villa Midi le Juste<sup>1</sup> (eh, oui !).

Je n'ai pas oublié, entre autres choses, le dimanche de 43, où, Rue des Arènes, un matin, je vous ai vu prendre la plume et écrire des adresses sur des enveloppes après avoir consulté votre carnet. Vous m'aidiez à constituer cette société d'abonnés qui, alors, me fut si précurseur. Je vous en garde une vraie affection et une très grande reconnaissance.

Jean Vilar

### 303. Jean Paulhan à Jean Vilar

21 juillet 1966

Cher Jean Vilar,

Il n'y a qu'un homme au monde capable d'élaguer le *Goyarzabal* de [Roland] Purnal<sup>2</sup>, tout en lui laissant sa fièvre et sa folie, de l'animer (il est un peu figé), tout en lui laissant son allure de catastrophe. Et vous savez bien qui c'est. Et moi, je n'ai pas oublié la pièce de vous, que vous m'avez fait lire, si cohérente et pourtant si rapide, il y a très longtemps. Je suis vôtre, avec ma grande et vive admiration, et ma confiance.

Jean Paulhan

### 304. Mario Prassinis à Jean Vilar

Paris, 24 octobre 1966

Mon cher Jean,

Il me semble qu'il y a un siècle que je t'ai parlé au téléphone et j'ai honte d'avoir tant tardé à t'envoyer la copie du « compliment » de Queneau.

J'espère que tu vas très bien et que vous vous amuserez avec le poème (et que je n'ai pas fait de fautes de copie).

---

<sup>1</sup> Vilar avait nommé sa demeure d'après la première strophe du « Cimetière Marin » de Paul Valéry, qu'il affectionnait tant : « Ce toit tranquille, où marchent des colombes, / Entre les pins palpites, entre les tombes ; / Midi le juste y compose de feux / La mer, la mer, toujours recommencée ! / Ô récompense après une pensée / Qu'un long regard sur le calme des dieux ! »

<sup>2</sup> L'œuvre ne fut pas montée, Vilar ne donna pas suite à la demande de son ami Jean Paulhan.

Je te rappelle ta promesse, de faire photographier par ta belle-sœur<sup>1</sup> quelques pages de tes albums relatifs à *Macbeth* (1954) et *Éric XIV*. Ne parlons plus de *Tobie [et Sara]*<sup>2</sup> puisque tu m'as dit que les maquettes ont disparu. Choisis toi-même ce qui te paraîtra le plus décoratif. Quelques dispositifs en couleurs seraient souhaitables.

Je compte sur toi. À bientôt j'espère. Essaie de voir mon exposition à la galerie de France si tu es à Paris avant le 8 novembre. Moi, je pars après-demain et serai de retour le 15 ou 16 novembre.

Bien amicalement à toi et à Andrée,

Mario

*[Note jointe : copie du poème de Queneau]*

Quand on sort de la Gare du Luxembourg, on aperçoit de l'autre côté de la chaussée dans la rue Gay Lussac une plaque commémorative qui nous apprend que le 1<sup>er</sup> mars, ici, est mort Mounet Sully. Ce siècle avait 16 ans. On peut dire que ce fut une année triste pour un adolescent. La Bataille de Verdun venait juste de commencer. Oui, vraiment, on peut dire que ce fut une sinistre année et l'on devait se demander si ça allait continuer longtemps comme ça.

Heureusement que le 12 août à deux mille kilomètres de là eut la bonne idée d'apparaître un bébé grec.

A Stamboul qu'on nommait alors Constantinople, naît Mario Prassinos – « prassinos », c'est sinople.

Le bébé s'agitait dans son petit berceau réclamant, l'enfant grec, ses couleurs, des pinceaux.

Traversant d'un seul coup la Méditerranée, il devient à la fois peintre illustre et français. Il devient même aussi – rien de déshonorant – il devient même aussi âgé de cinquante ans.

Et c'est pour cela qu'en ce jour anniversaire  
Se souvenant de ses guerriers terribles, de ses belles passantes,  
De ses chats sournois et poivrés,  
De ses monts de Provence, de ses rivages de la Mer Égée,  
De ses Conquêts, de ses Bessie Smith et de ses grands pères,  
Se souvenant de toute cette belle et bonne peinture en ce jour anniversaire  
Tous ses amis qui l'admirent et qui l'aiment  
Se réjouissent en leur cœur et lui disent merci  
et de continuer  
à entasser ainsi les fécondes années.

Raymond Queneau

---

<sup>1</sup> Suzanne Schlegel-Fournier.

<sup>2</sup> Mario Prassinos avait créé les costumes et les décors de ces trois pièces.

305. *Roland Purnal à Jean Vilar*

Paris, le 10 novembre 1966

Pour en finir avec l'affaire *Goyarzabal*, j'entends la tragédie que je vous ai fait parvenir par l'entremise de Jean Paulhan, à votre festival d'Avignon, vous trouverez bon que je vous demande, puisqu'il vous plaît de faire le mort depuis quatre mois tout entiers, que je vous demande, ou plutôt que je vous ordonne, de m'en renvoyer le manuscrit

Soit chez moi-même (18 rue Pierre Leroux, Paris VIIe)

Soit aux Éditions Gallimard (5, rue Sébastien Bottin, VIIe)

Soyez assuré qu'à l'avenir je ne commettrai plus l'erreur de soumettre à votre examen la moindre de mes créations : l'expérience que je viens de faire ne m'ayant que trop démontré que nous ne sommes pas de la même race, et que, de ce fait, nous n'avons plus rien à nous dire.

Bien à vous,

Purnal

306. *Jean Vilar à Roland Purnal*

(Brouillon de ma réponse à lettre de Purnal du 10 nov. 66)

11 novembre 1966

Vous vous emportez, ~~mais êtes-vous certain, à ce point, de ne pas avoir tort?~~ Êtes-vous à ce point certain d'avoir raison ?

Pour ma part, je n'emprunterai pas le ton que vous avez cru devoir donner à votre billet : à quoi bon, votre race n'admet guère les maladies, cela est clair.

Reste que j'obéis, comme il se doit, aux usages, ~~au droit coutumier~~ de ma profession : je vous retourne votre manuscrit, me voilà libre, vous aussi. Cela est bien.

Jean Vilar

— — 1967 — —

307. *André Bazaine et Alexander Calder à Jean Vilar*

4 février 1967

Cher Jean Vilar,

J'essaie d'organiser – en groupant des efforts trop dispersés – un grand mouvement international des artistes, hommes de théâtre, musiciens, écrivains etc. – en faveur du Vietnam. Je t'envoie la lettre que nous adressons, Calder et moi, personnellement, à soixante-dix peintres et sculpteurs. Il y aura une vente – très spectaculaire, j'espère – fin mai (avec présence des marchands américains !).

J'ai pensé à cette date lointaine, voulant que, tous les jours, dans toutes les capitales d'Europe – et aussi à New-York – ce mois de mai soit marqué par des manifestations de toutes sortes en faveur du Vietnam.

Sur le plan peinture, cela s'annonce très bien. Accepterais-tu de patronner – ou même un peu plus – un mouvement analogue sur le plan du théâtre ? Ils ont, au Mouvement du Milliard et au Collectif intersyndical du secrétariat, mis un point qui centralisera toutes les activités.

Je te téléphonerai, et serai, de toute façon, heureux de te voir.

Bien à toi,

Bazaine

Calder fait une affiche – « Pour le Vietnam » – qui sera tirée à 30 ou 40000 exemplaires, et servira à toutes les manifestations.

*[Agrafé à la lettre : le manifeste]*

Mouvement du Milliard pour le Vietnam  
Et Collectif Intersyndical Universitaire

Paris, le 4 février 1967

Le Mouvement du Milliard pour le Vietnam et le Collectif Intersyndical Universitaire ont envisagé en commun la possibilité d'une grande manifestation des artistes en faveur de la paix au Vietnam.

Nous avons personnellement proposé l'organisation d'un « Mois des Artistes » pour le Vietnam. Le même mois, aussi bien en France que dans le plus grand nombre possible de pays étrangers et éventuellement en Amérique, une exposition et une vente seront faites au profit de la Croix Rouge Vietnamienne.

Nous demandons, en même temps aux directeurs de théâtre, comédiens, cinéastes, musiciens, chanteurs etc... de prendre ce même mois, l'initiative de représentations ou de manifestations en faveur du Vietnam.

Ces diverses manifestations auront lieu au mois de mai. La concordance des dates est importante. Elle sera le témoignage d'une unanimité spirituelle, d'une prise de position d'hommes libres en face d'une guerre monstrueuse.

Maître Reims et Maître Laurin ont bien voulu accepter la mise aux enchères des œuvres. L'artiste recevra un tiers du produit de la vente, soit 33%. Ceci pour lui permettre de donner, si possible, une œuvre plus importante. S'il désire renoncer à ce pourcentage, il devra le spécifier dans sa réponse. Son choix sera de toutes manières tenu secret.

Les fonds récoltés seront versés, en majeure partie, nous l'avons dit, à la Croix Rouge Nord-Vietnamienne. Une part sera consacrée à la réalisation d'une pièce de théâtre, écrite par Armand

Gatti, sur la guerre du Vietnam<sup>1</sup>, pièce qui sera jouée dans les principales villes de France et dans un certain nombre de capitales étrangères. Selon le vœu des Vietnamiens, les recettes de cette pièce serviront à la constitution d'une bibliothèque scientifique qui sera envoyée à Hanoï.

Nous vous prions, si ce projet a votre accord, de bien vouloir nous adresser aussi rapidement que possible votre acceptation de principe. Nous vous adresserons ultérieurement les détails d'organisation de cette vente, qui sera précédée d'une exposition de deux semaines. À la demande des commissaires-priseurs et dans l'intérêt de la vente, la liste des peintres et sculpteurs invités ne doit comporter qu'une soixantaine de noms.

Cordialement,

Jean Bazaine, Alexander Calder

### 308. Jean Vilar à Maria Casarès

15 mars 1967

On se souvient toujours de toi ici<sup>2</sup> et ils disent « Toudor » ou « Amour Triomphe » comme s'ils parlaient du Paradis. Ils n'avaient et ils n'ont pas du tout oublié 1956<sup>3</sup>. J'en ai été évidemment très touché.

Les gens sont toujours aussi chaleureux. Admirable Russie. Je te salue, *Gospodina*, toi qui hantes la mémoire des descendants de Pouchkine.

Ton serviteur,

Jean

L'équipe 67 est très agréable et excellente.

### 309. Jean Vilar à André Malraux (brouillon)

[Lettre non datée ni envoyée]

Monsieur le Ministre,  
Cher André Malraux,

---

<sup>1</sup> *V comme Vietnam*, écrite à la demande du Collectif Intersyndical Universitaire d'Action pour la Paix au Vietnam, créée le 4 avril 1967 au Théâtre Sorano (Toulouse). Elle fut jouée au Théâtre de l'Est parisien, à la Maison de la Culture d'Amiens et au Festival de Chalon-sur-Saône.

<sup>2</sup> Vilar se trouvait en U.R.S.S. pour une tournée de vingt-trois représentations de *L'Avare* de Molière et de *L'Heureux Stratagème* de Marivaux, à Moscou, Leningrad et Tbilissi.

<sup>3</sup> En 1956, le TNP fit une tournée à Londres, une en Hollande et une en U.R.S.S. où il donna vingt-deux représentations de *Dom Juan* de Molière, du *Triomphe de l'amour* de Marivaux et de *Marie Tudor* de Hugo.

C'est Pierre Moinot<sup>1</sup> qui m'a présenté le problème, c'est Francis Raison<sup>2</sup> qui m'a confirmé l'offre, c'est à vous que j'écris. Car c'est de vous que dépend en définitive la solution, ou de plus haut, s'il est possible<sup>3</sup>.

Tâchons de voir clair, sans amertume ; car le pessimisme est la première attitude lorsqu'il est question de considérer la situation d'une institution séculaire concernant les arts. Et cela est assez compréhensible : chaque génération ne crée-t-elle pas son propre instrument ? Que faire donc de l'Opéra d'aujourd'hui et de toujours ? Comment asservir aux nécessités d'aujourd'hui et de demain, ce Conservatoire d'hier et d'avant-hier ? Lully eut moins de peine à créer, si astucieusement pourtant, son académie domestique que ses successeurs n'en ont éprouvé à rendre permanente une activité qui, par nature et besoin, est contrainte au renouvellement par génération et doit lutter contre celle qui la précède.

L'Opéra de Paris, - car il n'est pas national, car il n'est pas celui de la France -, lorsqu'il s'est renouvelé, ça n'a jamais été que par greffe : quelques Verdi dans beaucoup de Rossini et auparavant quelque Rossini dans beaucoup de Grétry. Je continue : quelques Wagner dans beaucoup de Massenet ou de Gounod ; un Alban Berg tardif – trente ans après la création berlinoise, Ô Rouché – au milieu de *Faust*, de *Rigoletto*, de *Bohème*, etc... Et comment désormais rattraper au sein de la programmation le temps perdu ? La très traditionnelle Scala, quinze ans avant notre opéra, pour l'Italie du moins, a créé *Woyzeck*<sup>4</sup>. Nous serons bons derniers à présenter *Moïse et Aaron*<sup>5</sup>. J'imagine que vous jugez cette situation extrêmement triste. Le goût de l'institution séculaire est indestructible, l'autosatisfaction qui en résulte n'est pas ce qui cause à nos arts le grand tort.

### 310. Michel Leiris à Jean Vilar

Paris, le 7 novembre 1967

---

<sup>1</sup> Ancien résistant, haut fonctionnaire, écrivain et académicien, Pierre Moinot (1920-2007) était entré en 1959 comme conseiller au cabinet du ministère des Affaires Culturelles d'André Malraux. Il s'attacha particulièrement à la question du théâtre et du cinéma et participa à la mise en place de la première Maison de la Culture en 1961 avant de démissionner, déplorant l'« acharnement à exister » du ministère naissant. Encore peu structurée et pauvre en ressources financières, l'administration souffrait de la concurrence avec le Ministère de l'Éducation Nationale, précédemment chargé de la Direction Générale des Arts et des Lettres. Voir Robert Abirached (dir.), *La Décentralisation théâtrales 2. Les années Malraux*, Arles, Actes Sud, (1993) 2005. Rappelé par Malraux en 1966, Pierre Moinot prend en charge la Direction des Arts et des Lettres.

<sup>2</sup> Haut fonctionnaire et administrateur, Francis Raison (1920-2013) fut conseiller à la Cour des Comptes et occupa, de 1966 à 1969, le poste de Directeur des Théâtres et des Maisons de la Culture. À la mort de Vilar, il deviendra président de l'Association Jean Vilar en 1972.

<sup>3</sup> En septembre 1967, à la demande d'André Malraux, Jean Vilar fut missionné pour proposer un projet de réforme de l'Opéra, dite « Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux » (R.T.L.N.). Il s'entoura de Maurice Béjart pour la danse et de Pierre Boulez pour la musique. Le groupe de travail fut complété par Yves Galmot, conseiller d'État, Jacques février, chef de bureau au ministère des Affaires Culturelles, et Camille Demangeat, scénographe. L'étude devait se terminer en juin 1968 pour préparer une période de transition à partir d'octobre, mais le mouvement de mai 1968 modifia le projet.

<sup>4</sup> L'opéra *Wozzeck*, inspiré de la pièce de Büchner, fut écrit et composé par le compositeur Alban Berg. Créé le 14 décembre 1925 à Berlin, sous la direction d'Erich Kleiber, la première française fut jouée sur la scène du Théâtre des Champs-Élysées, le 2 mai 1952, par l'Opéra de Vienne. Ce n'est qu'en 1963 que l'opéra fut monté sur la scène de l'Opéra de Paris, par Pierre Boulez et Jean-Louis Barrault.

<sup>5</sup> Opéra inachevé d'Arnold Schönberg, sur un livret en allemand du compositeur, inspiré du livre biblique de l'Exode et créé le 12 mars 1954 à Hambourg sous la direction d'Hans Rosbaud.

Cher Jean Vilar,

Peut-être êtes-vous déjà au courant ? Un grand congrès international, qui aura pour thème central les problèmes culturels du Tiers Monde, mais dans lequel il sera nécessairement traité de la culture en général sous ses divers aspects, doit se tenir à la Havane, du 4 au 11 janvier prochain.

Cuba compte nous y inviter. Un voyage récent m'a très fortement attaché à ce pays, étonnamment ouvert et vivant. C'est pourquoi je me permets de vous dire combien je serais heureux que vous puissiez assister à ce congrès, auquel je dois participer moi-même. La question du théâtre, vous le savez mieux que moi, est une question capitale, non seulement pour notre Occident, mais pour toutes les parties du monde. Il est donc évident que, dans ces débats, vous pourriez dire des choses extrêmement utiles.

Je souhaite vivement que vous soyez d'accord, et qu'il n'y ait rien à votre calendrier qui vous empêche de vous rendre là-bas.

Croyez à mes sentiments bien cordiaux,

Michel Leiris<sup>1</sup>

— — 1968 — —

*311. Jean Vilar à Maurice Béjart*

Paris, le 4 mars 1968

Cher Béjart,

Vous trouverez à titre d'information dans cette même lettre trois documents importants. La longue note du 5 février est allée jusqu'à l'Élysée et j'ai rendez-vous avec le Général le 12 mars sur sa demande.

Depuis plusieurs mois cependant, il faut bien dire que j'évite de trop réfléchir sur les pertes de temps : voilà plus de six mois, déjà, que je vous entretenais pour la première fois de cette affaire. J'essaie de ne pas céder trop souvent aux mauvais sentiments parmi lesquels je range la colère et l'énervement. Cela est difficile, certains jours.

Votre fidèle,  
Jean Vilar

PS : et votre *Traviata*, quand nous envoyez-vous votre topo ?

---

<sup>1</sup> Michel Leiris (1901-1990) était écrivain, poète et ethnologue. Vilar, engagé dans le projet de réforme de l'Opéra et la préparation du Festival d'Avignon 1968 ne donna pas suite à l'invitation.

« Note du 5 février : envoyée à [Bernard] Lefort<sup>1</sup>, [Francis] Raison, [Pierre] Moinot le 5 février 1958 – à [Howard] Hartog<sup>2</sup> le 1<sup>er</sup> mars 1968 – à [Maurice] Béjart, [Pierre] Boulez<sup>3</sup>, [Ernest] Fleischmann<sup>4</sup> le 4 mars. Cette note est allée à l'Élysée. »

Pour justifier la prise en charge par l'État des théâtres lyriques nationaux, l'exposé des motifs de la loi du 14 janvier 1939 rappelle opportunément que le Théâtre est « aussi nécessaire que le musée ou l'école pour permettre à une démocratie de défendre la culture et d'en faire bénéficier le plus grand nombre possible de citoyens ».

Cette mission que l'État s'est assigné lui donne certainement le droit et lui impose probablement le devoir d'exiger du nouvel organisme qui remplacera la R.T.L.N. :

- a) Qu'il soit capable de mettre à profit toutes les réformes artistiques qui ont transformé le corps théâtral français et étranger depuis le début du siècle ;
- b) Qu'il soit à même de répondre à l'expression culturelle qui se manifeste dans la société française contemporaine. Ceci suppose une complète intégration du nouvel organisme dans la réalité sociale de notre temps et sa parfaite adaptation aux mesures contemporaines.

I- Il est aisé de définir, dans cette perspective, ce que le public est en droit d'attendre d'une réforme de la R.T.L.N.

Très schématiquement résumées, les orientations souhaitables sont les suivantes :

A/ Un élargissement du champ d'action de la R.T.L.N., aujourd'hui exclusivement parisien. Le nouvel organisme doit toucher un public véritablement national et étendre ses activités au-delà de nos frontières.

À cette fin, des tournées seront régulièrement organisées en banlieue, en province et à l'étranger – une liaison permanente sera notamment assurée avec les théâtres lyriques municipaux, les Maisons de la Culture, et toutes les troupes permanentes de France.

B/ Une gamme de spectacles plus différenciée. Il va de soi que l'activité du nouvel organisme sera consacrée essentiellement à la représentation des grandes œuvres lyriques et chorégraphiques du passé et du présent.

Mais il faudra renoncer à l'actuelle programmation annuelle de 15 à 30 œuvres du répertoire. Ce chiffre excessif nuit à la qualité des spectacles présentés et conduit à la distinction que nous connaissons entre les représentations de prestige (créations ou reprises) confiées presque

---

<sup>1</sup> Bernard Lefort (1922-1999) avait entamé une carrière de baryton dans l'opéra et l'opérette avant de devenir, contraint par la maladie, agent artistique et directeur de l'Opéra de Marseille, de 1965 à 1968 et de diriger, de 1973 à 1980, le Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence.

<sup>2</sup> Howard Hartog (1913-1990), éditeur et critique musical britannique, fut l'imprésario de Pierre Boulez en Angleterre.

<sup>3</sup> Pierre Boulez (1925-2016) fut un compositeur et chef d'orchestre français, fondateur et directeur de l'IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique) et professeur au Collège de France. Il participa au développement de la musique sérielle, électronique et aléatoire.

<sup>4</sup> Ernest Fleischmann (1924-2010), chef d'orchestre d'origine allemande, exerça en Afrique du Sud, à Londres et aux États-Unis. En 1959, il fut nommé secrétaire général de l'Orchestre Symphonique de Londres. En 1967, il intégra le comité d'étude pour la réforme des théâtres lyriques nationaux, avant de partir exercer la fonction de directeur exécutif de l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles en 1969. En 1985, il revint en France et dirigea pour un an l'Opéra National de Paris.

exclusivement à des artistes étrangers et les représentations de répertoire assurées par les artistes français de la Maison.

Cette distinction doit être abolie au profit d'une alternance d'environ 10 œuvres par an et d'une exécution de très haute qualité et homogène.

D'autre part, le nouvel organisme devra assurer régulièrement, et parallèlement à ce programme de fond, une série de représentations d'un type différent :

- soit des œuvres théâtrales en oratorio,
- soit des oratorios (anciens, oubliés ou inédits)
- soit des concerts de l'orchestre seul, de l'orchestre et des chœurs, des chœurs *a capella*, de moyens et petits ensembles instrumentaux.

Ces représentations seront données aussi bien dans les deux salles de la R.T.L.N. qu'hors ses murs (églises, théâtres provinciaux, festivals, maisons de la culture...).

C/ Un renouvellement des relations entre le Théâtre lyrique et son public. A cet égard, de nombreuses expériences ont été réalisées depuis une vingtaine d'années, dont il serait déraisonnable d'ignorer les enseignements.

Une étude approfondie du prix des places, de nouvelles méthodes d'accueil du public, la participation active de celui-ci aux spectacles présentés, permettront de toucher les secteurs de la population qui demeurent actuellement éloignés de toute culture musicale ou chorégraphique.

II- Il est évident que l'organisation actuelle de la R.T.L.N. a été conçue en fonction de préoccupations très différentes et qu'elle ne permet pas d'atteindre les objectifs qui viennent d'être esquissés.

Le succès de toute tentative de rénovation se trouve subordonné, de ce fait, à la réalisation d'une série de réformes que l'on peut regrouper sous trois rubriques :

- rénovation du cadre architectural,
- définition de nouveaux rapports avec le personnel,
- efficacité accrue de l'organisation administrative.

A/ La rénovation du cadre architectural est imposée par l'ancienneté des deux salles qui sont à la disposition de la R.T.L.N.

La Salle Garnier, pour s'en tenir à elle, constitue une réalisation prestigieuse dont la valeur architecturale est incontestable. Mais les préoccupations d'apparat qui étaient celles de l'époque en font un bâtiment fort mal adapté aux exigences d'un théâtre moderne.

En dehors des réparations et aménagements qui ont été trop longtemps différés (jeu d'orgue et installations électriques), il faut en premier lieu créer des lieux de travail convenables pour tous ceux qui participent à la réalisation du spectacle. Nous citerons, à titre d'exemple, quelques-uns des problèmes qui se trouvent ainsi posés :

- création d'une grande salle de répétition capable d'accueillir en même temps l'orchestre, les solistes, les chœurs, les figurants (300 personnes au total) ;
- révision de la fosse d'orchestre dont le plancher doit être rendu mobile dans le sens vertical, et qui doit être dotée d'un dispositif de couverture permettant éventuellement de dissimuler le chef et les musiciens aux yeux du public. C'est la condition d'une bonne

exécution d'opéras de différentes époques qui obéissent à des exigences fort diverses (de Rameau à Wagner) ;

- réaménagement du foyer de l'orchestre et des foyers des différents corps de métier ;
- aménagement de salles destinées à l'École de recherche et de perfectionnement, dont il sera question plus loin ;
- mise en place de divers appareillages électroniques destinés à l'enregistrement des spectacles, à la sonorisation de la salle, à la télévision du spectacle en coulisse dans les bureaux de la direction et à destination des spectateurs en retard.

Il faut également, et c'est le second aspect de la rénovation architecturale, adapter les lieux d'accès du public. Celui-ci doit pouvoir entrer dans l'immeuble deux heures avant l'ouverture des portes de la salle, y suivre des séances d'information par petits groupes sur l'œuvre représentée, s'y restaurer.<sup>1</sup>

B/ Les rapports entre la direction et le personnel artistique et technique doivent être régis par deux principes fondamentaux :

Le premier est celui de l'exclusivité.

Les artistes et techniciens de toutes catégories sont liés au nouvel organisme par des contrats de plus ou moins longue durée, qui excluent toute activité extérieure. Chacun doit consacrer au nouvel Opéra national non seulement tout son temps de travail mais encore le meilleur de ses connaissances et de son expérience.

Cette exigence, il faut le souligner, est rendue acceptable par la variété des prestations publiques dont il a été question plus haut (opéras, concerts symphoniques, chœurs *a capella* etc...). C'est dans le cadre de l'Opéra que les musiciens auront la possibilité de sortir de leur fosse et de donner des concerts, que les chanteurs et danseurs se feront connaître en province et à l'étranger, que les choristes eux-mêmes pourront avoir un contact direct avec le public.

Le temps des artistes sous-employés par l'Opéra et courant le cachet à l'extérieur doit être définitivement révolu.

Mais ceci suppose, et c'est la seconde exigence, une valorisation qualitative du personnel artistique.

À cet effet, le nouvel Opéra devra organiser une École de recherche et de perfectionnement dans les domaines suivants : interprétation scénique, direction d'orchestre, danse, techniques de la scène, administration des compagnies théâtrales, architecture théâtrale. Les artistes de la Maison seront évidemment les premiers bénéficiaires d'une institution qui jouera par ailleurs le rôle d'un laboratoire de recherches pour dégager un nouveau style d'expression lyrique.

Le niveau artistique des différents personnels devra faire l'objet de vérifications périodiques au résultat desquelles seront subordonnées les promotions et renouvellements de contrats.

Ces règles nouvelles supposent, bien évidemment, une complète refonte des actuelles conventions collectives et une révision des effectifs employés.

C/ Une meilleure efficacité administrative résultera :

---

<sup>1</sup> On observe la reprise des réformes théâtrales opérées au TNP

1°- D'une réelle unification de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. Le nouvel Opéra constituera un théâtre unique comportant seulement deux plateaux, utilisés au mieux de leurs possibilités respectives. Ceci suppose : un seul orchestre

un seul corps de ballet

une seule troupe de chant

un seul chœur

un seul ensemble de services administratifs et technique.

2°- L'organigramme administratif sera simplifié, et comprendra sous l'autorité directe de l'Administrateur général :

Une direction de la danse,

Une direction de la musique,

Une direction des services administratifs.

Les responsables de ces directions exerceront leurs compétences par délégation de l'Administrateur général, auquel ils rendront compte de leur activité au cours de réunions régulières.

3°- Enfin, l'organisation d'une programmation à long terme, préparée deux ans à l'avance et arrêtée un an avant le début de l'exercice considéré, permettra de mettre un terme à de nombreux désordres. Il est nécessaire de noter ici que la plupart des grands théâtres nationaux étrangers programment désormais deux à trois ans à l'avance. *Covent Garden* prépare une réforme qui lui permettra de s'engager financièrement et de programmer cinq ans à l'avance. C'est la meilleure politique, c'est-à-dire la plus sage.

Deux remarques s'imposent au terme de cet exposé :

Les réformes proposées sont d'une exceptionnelle ampleur et soulèvent une série de problèmes humains, techniques, administratifs et financiers qui doivent faire l'objet d'études approfondies. C'est pour les mener à bien que la constitution d'une mission d'étude a été demandée. Un rapport d'ensemble devra être déposé aussi rapidement que possible, afin que le Gouvernement prenne sa décision en toute connaissance de cause.

De toute manière, la mise en place d'une telle réforme nécessite de longs délais, qu'on peut évaluer à deux ans et demi à compter de la décision gouvernementale. C'est dire que tout retard dans la mise en place de la mission d'études se répercuterait sur la date d'ouverture du nouvel Opéra.

*312. Jean Vilar à Pierre Boulez*

[Lettre non datée]

Cher Pierre Boulez,

Trois notes, d'ordre particulier ou général, vous éclaireront plus sur ces trois dernières semaines que tous les commentaires que je pourrais vous faire. Vous les trouverez donc ci-jointes. J'ai, d'autre part, rencontré Béjart : une liste d'œuvres a été dressée dont je vous parlerai à notre prochaine entrevue. Entre autres choses, il compte votre *Héliogabale*<sup>1</sup>.

Comme vous le savez enfin, je suis en rapport avec [Ernest] Fleischmann et [Howard] Hartog que je revois tous les deux à Paris le dimanche 10 mars.

J'essaie de ne pas être gagné par le découragement, et il faut bien dire que tout ceci prend l'aspect d'une petite Odyssée – sans Circé hélas, et sans Nausicaa.

Le réforme cependant est prise très au sérieux par les Ministères intéressés, dont celui des Finances. La note, ou l'étude du 5 février, a été examinée par le Cabinet du Premier Ministre et est passée de là à l'Élysée. Je vois le GRAND CHEF le 12 mars prochain à l'Élysée sur sa demande.

Je vous salue et serai présent le 13 à Pleyel.

Jean Vilar

*[Projet de lettre dactylo pour M. [Ernest] Fleischmann, annotée au crayon : « non envoyé suite au coup de fil du samedi 2 mars 68 »]*

Cher ami,

Comme nous en sommes convenus lors de notre dernière entrevue, je tiens à vous préciser par écrit les propositions que je suis en mesure de vous faire à la suite des décisions prises par le Gouvernement le 27 février dernier.

Vous savez que la mission qui m'a été confiée prendra fin le 1<sup>er</sup> juillet 1968, date à laquelle le Gouvernement sera en possession du rapport définitif que j'aurais rédigé sur la réforme de l'Opéra et devra prendre une décision sur la suite à donner aux propositions que je lui aurais faites.

Par la force des choses, je ne puis prendre d'engagements fermes à votre égard que pour la période du 1<sup>er</sup> mars au 1<sup>er</sup> juillet 1968.

Je souhaiterais très vivement que pendant ce laps de temps vous acceptiez de prendre les contacts nécessaires avec les artistes (chanteurs, chefs d'orchestre) qui devront assurer la saison lyrique septembre 1970 – septembre 1971. Les contrats d'engagement seront signés au nom de la R.T.L.N. par l'actuel Administrateur Général sur la demande du Ministère chargé des Affaires Culturelles. Si cette tâche vous paraît réalisable, je vous demanderai de me faire connaître dès que possible le détail de vos projets de voyages et le montant des frais y afférant. Je souhaite également que vous me précisiez la rémunération forfaitaire qui vous paraît convenable pour cette période intermédiaire. Il ne m'appartient évidemment pas de prendre parti sur les rapports avec la CBS<sup>2</sup> mais je tiens cependant à ce que vous ayez présent à l'esprit le fait que le Gouvernement français conserve l'entière liberté de renoncer le 1<sup>er</sup> juillet 1968 à la réforme de la R.T.L.N. et que le groupe de collaborateurs que j'ai constitué risque, dans ce cas, d'être définitivement dissout.

---

<sup>1</sup> Projet de création inspirée de l'*Héliogabale* ou l'*anarchiste couronné* d'Antonin Artaud.

<sup>2</sup> Ernest Fleischmann occupait alors le poste de directeur pour Europe de la section classique du label *CBS Masterworks*.

Je ne voudrais pour rien au monde vous entraîner dans une aventure qui vous serait extrêmement préjudiciable.

Il va de soi, en revanche, que si la réponse du Gouvernement était positive, et si j'occupais les fonctions de l'Administrateur de l'Opéra, le poste d'intendant de la musique vous reviendrait, sous réserve d'un accord entre nous sur le montant de votre rémunération.

[Lettre non achevée]

### 313. Maurice Béjart à Jean Vilar

[Photographie du recto de la carte postale : « Paris – Théâtre de l'Opéra – L'escalier d'honneur »]

23 avril 1968

Voilà l'escalier du palais du Maharajah de Vhilar [sic].

Admirez la richesse, le luxe et le mauvais goût.

À bientôt,

Béjart

### 314. Jean Vilar à André Malraux

Paris, le 31 mai 1968

Monsieur le Ministre,

À votre demande, j'ai accepté, voici plusieurs mois, d'étudier une réorganisation de la R.T.L.N. visant à en faire l'instrument d'une nouvelle politique d'art lyrique et chorégraphique. Vous aviez bien voulu, d'autre part, m'indiquer que, dans l'hypothèse où les conclusions de mon étude retiendraient l'attention du Gouvernement, il était dans vos intentions de me confier la direction du nouvel organisme qui succéderait à l'actuel établissement public.

L'allocation radiodiffusée prononcée hier, 30 mai, par Monsieur le Président de la République, m'impose, disons en conscience, de reconsidérer l'acceptation de principe que je vous avais donnée<sup>1</sup>. En dehors de décisions d'ordre constitutionnel, devant lesquelles les citoyens ont le devoir de s'incliner, les propos du Chef de l'État comportent sur les origines de la crise actuelle et les mesures envisagées, des appréciations et des indications qui m'ont profondément heurté<sup>2</sup>. Quel que soit le déroulement des événements dans les jours à venir, vous

---

<sup>1</sup> Vilar, délivré du devoir de réserve qu'il observait à la direction du TNP, prend désormais publiquement position. Cette décision contredit l'impression de distance qu'aurait prise par Vilar avec le mouvement de grève du printemps 1968 en souhaitant maintenir le Festival d'Avignon. En effet, fin mai, le programme était prêt à être imprimé, mais divers groupes de pression en réclamaient l'annulation. La grève générale avait alors touché quasiment l'intégralité des théâtres français. Prenant acte que, par manque de répétitions ou par décision, les troupes françaises ne participeraient pas, il décida de construire l'édition sur la venue des troupes étrangères (le Living Theater notamment) et le cinéma.

<sup>2</sup> Après onze jours de grève générale spontanée, le Général de Gaulle proposa la tenue d'un référendum destiné à lui procurer « un mandat pour la rénovation » (allocution télévisuelle du 24 mai 1968). Cependant, ni cette annonce, ni celle des accords du

me permettrez d'ajouter que je les crois de nature à créer entre nous tous des divisions et des antagonismes lourds de conséquence.

Dans ces conditions, je tiens à vous faire connaître – j'en avais informé dès hier, 17 heures, le Directeur des Théâtres et des Maisons de la Culture – que je ne pourrai accepter aucune fonction officielle du Gouvernement auquel vous appartenez.

Il va de soi, cependant, que je respecterai les obligations que j'ai contractées envers « l'Association technique pour l'étude des problèmes lyriques et chorégraphiques » et que mes propositions en vue d'une réforme de la R.T.L.N. vous seront communiquées dans les délais prévus, c'est-à-dire avant le 1<sup>er</sup> juillet prochain.

Je vous prie d'agréer, Monsieur le Ministre, avec mes regrets, l'assurance de sa haute considération.

Jean Vilar

### 315. Brouillon d'une lettre de Jean Vilar

[Pas de traces de lecture publique ni d'envoi, mais la lettre est rangée dans un « dossier 68 », dans les archives personnelles de Vilar.]

Matin du 31 juillet 1968<sup>1</sup>

---

Grenelle du 27 mai, ne firent faiblir le mouvement. Le 30 mai, de retour en France après avoir consulté le Général Massu en Allemagne la veille, le Président livra une allocution offensive. Il annonçait ne pas se retirer, maintenir son premier ministre et dissoudre l'Assemblée Nationale pour organiser de nouvelles élections législatives anticipées, tout en menaçant de recourir à l'article 16 de la Constitution de la Cinquième République : « Si donc cette situation se maintient, je devrai pour maintenir la République prendre, conformément à la Constitution, d'autres voies que le scrutin immédiat du pays. En tout cas, partout et tout de suite, il faut que s'organise l'action civique. [...] La France, en effet, est menacée de la dictature. On veut la contraindre à se résigner à un pouvoir qui s'imposerait dans le désespoir national, lequel pouvoir serait alors évidemment et essentiellement celui du vainqueur, c'est-à-dire celui du communisme totalitaire. »

<sup>1</sup> La vingt-deuxième édition du Festival d'Avignon, bouleversée par les derniers feux du mouvement contestataire, fut un drame personnel pour Vilar qui se trouva rapidement pris en tenaille entre deux courants politiques antagonistes et hostiles au Festival : une extrême-gauche partisane de l'agitation permanente et de la contre-culture, et une droite réactionnaire, renforcée par les résultats des élections législatives anticipées de juin. Le maire socialiste d'Avignon, Henri Duffaut, perdit son siège de député au profit de la droite et dut composer avec le retour du courant conservateur au niveau local. Le conseil municipal manifesta d'emblée sa volonté d'exercer une autorité morale dans le domaine culturel en réclamant un droit de regard sur la programmation. L'arrivée anticipée, deux mois avant le festival, de la troupe du Living Theater dans un état de grand dénuement, qu'il fallut loger, nourrir et soigner, exacerba les tensions. Dirigé par Julian Beck et Judith Malina, le Living Theater était représentatif d'une partie du théâtre des années 1960, qui prônait l'effervescence des corps, l'abandon du texte et rêvait d'une fusion entre la scène et la salle. Son mode de vie communautaire et la rupture qu'il représentait pour nombre d'Avignonnais, attachés au principe de diffusion de classiques, alimentèrent très vite les rumeurs les plus extravagantes dont la presse conservatrice se fit l'écho. La troupe avait signé avec Vilar un accord pour trois spectacles, du 24 juillet au 13 août : *Paradise Now*, *Mysteries and small pieces* et *Antigone* de Sophocle. Une première séquence de radicalisation politique du Festival eut lieu mi-juillet. Les contestataires réclamaient la tenue de débats sur la culture dans la rue, place de l'Horloge, plutôt qu'aux Assises du Verger. Le 18 juillet, le préfet du Gard interdit la représentation de *La Paillasse aux seins nus* de Gérard Gélas à Villeneuve-Lès-Avignon : l'arrêté préfectoral et l'intervention quotidienne des CRS radicalisèrent la contestation. Le 20 juillet, Vilar ouvrit les Assises du Verger avec le thème « Théâtre et Société ». Le soir, les CRS chargèrent violemment les manifestants de la place de l'Horloge, tandis que dans la nuit, un commando d'extrême-droite agressa les membres du Living, roua de coup et tondit un jeune homme dans les rues d'Avignon. Après une relative accalmie, la première de *Paradise Now*, prévue à guichets fermés, eut lieu le 24 juillet, entraînant une nouvelle phase de radicalisation et un déplacement de la contestation vers le Cloître des Carmes. Face à l'afflux de spectateurs, Julian Beck exigea l'entrée gratuite, provoquant une confrontation pénible pour Vilar et ses équipes. La revendication « Le théâtre est dans la rue » devint le slogan de ralliement des contestataires. Le 26 juillet, la municipalité décida d'interdire le spectacle qui se prolongeait, chaque nuit, par une procession dans la rue proclamant la nécessité de porter l'art dramatique au-delà des murs. Le conflit ouvert entre la municipalité et le Living Theater se trouvait lié au fait que la troupe venait d'annoncer publiquement sa décision de jouer gratuitement les spectacles sur les places publiques. Le maire s'opposa à ce qu'il considérait comme une rupture de contrat.

Vous défendez extrêmement mal une cause juste, c'est-à-dire une transformation de cette société injuste. Vous usez de petits moyens, sinon de moyens bas, qui vous disqualifient et, en définitive, vous usez des pires moyens de cette société très policée que vous dites combattre : le mensonge, la fausse nouvelle, l'insulte grasse, l'intoxication, le mépris de la liberté des autres. ~~J'ignore vos identités.~~ Certains d'entre vous, et les plus méprisants, ne sont-ils pas des cadets en rupture de la bonne et opulente bourgeoisie ? Il suffit de vous écouter répondre à des ouvriers et à de modestes employés. Ah, cette morgue !

Vous dressez contre vous des gens de la plus humble condition : vous dressez – et il faut les retenir de vous chasser – cheminots, employés, petits marchands, ouvriers de toutes catégories. ~~Vous dressez contre vous les SMIG et d'ailleurs vous vous refusez au dialogue avec eux.~~ Vous dites : « le théâtre dans la rue » ; ce qui est un mot d'amateur, de provocateur, ou tout simplement d'ignorant. Et que n'allez-vous, à l'heure de l'entrée dans les fabriques ou les usines de la périphérie ou de la région ? Mais, à cette heure, à huit heures, vous ronflez. Vous êtes des fainéants. Qu'y a-t-il de commun entre le travail et vous ? Des mots. Et « parole ne paie pas farine ». Des mots que la révolte de Mai nous a appris et que vous ne faites que répéter, comme esprits demeurés. Vous n'êtes que des hurleurs, des tapageurs de la nuit, des fils de famille qui vont chercher le mandat paternel et hebdomadaire au bureau de Poste de la rue de la République. ~~Vous êtes enfin des ennemis jurés du festival, de gars qui~~ Depuis douze soirs, vous avez chaque soir perdu la bataille, tout en accomplissant une mauvaise action : celle de dresser les Avignonnais les uns contre les autres. Car il y en a qui souhaitent, exaspérés, vous voir ou en tête ou loin d'ici, et d'autres, dont je suis, qui acceptent mal, et accepteront toujours mal, les réactions policières. Cependant, je vous le dis et vous le répète, et ceci comme au premier jour : jugeant votre action néfaste sur un plan de politique générale (et j'ajoute révolutionnaire), je maintiendrai, à ma place, ces manifestations, ce Festival, fait et construit peu à peu au fil des ans, pour les Avignonnais, pour Avignon, pour ceux de la périphérie, du département, de la région (près de 50% d'occupations de places).

Pour terminer : depuis quinze jours que nous dialoguons avec vous, que nous vous écoutons, que je vous écoute, j'ignore toujours quelle est votre doctrine politique – et si cela est trop ardu pour vos petites têtes de fils de bourgeois, j'ignore toujours quel but, à court terme, vous souhaitez atteindre. Je n'entends que hurlement, raisonnement de piètres élèves de classe de philo, de révoltes de boudoirs, de masturbation intellectuelle, de réclamations irréalistes. Et quel but, enfin, voulez-vous atteindre en manifestant ici ? La suppression des représentations théâtrales, but dérisoire au regard d'un Che Guevara, d'un Mao, d'un Lénine, d'un Trotsky. Relisez-les donc, vous qui n'êtes pas nos camarades, et retournez dans vos salons.

Vous êtes des êtres vains et dangereux parce que vous jouez à l'émeute et qu'on ne joue pas avec cela.

---

Voyant que le soutien espéré des contestataires n'arrivait pas, Julian Beck annonça, à la surprise générale, le 28 juillet, se retirer du Festival. Les conflits entre membres de la troupe, contestataires et groupes d'extrême-droite se prolongèrent. Le 31 juillet, jour de rédaction de cette lettre ouverte, le maire donna l'ordre à la police d'évacuer le Living. Vilar se précipita sur place pour s'interposer mais il fut de nouveau pris à parti. La tonalité écorchée de cette lettre tient probablement à l'usure physique et morale du directeur de Festival, mais également à la solitude d'un directeur isolé du TNP, du réseau de décentralisation et des autres responsables de théâtre, occupés à remettre en ordre leur institution et préparer la convention collective nationale. Voir Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968. Crise d'une histoire et histoire d'une crise*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2008.

PS : J'apprends à l'instant que le professeur d'université Lapassade, la camarade Reunert et Juliaïn sont partis pour la Bolivie<sup>1</sup>. Bravo.

Ce qui surprend aussi, c'est que vous pensiez que les choses puissent se limiter aux violences verbales, et vous paraissez surpris quand un homme exaspéré par dix jours d'injures, d'intox, de fausses nouvelles, de mensonges, et à son égard d'insultes personnelles, menace de vous casser la figure. Pour vous, les mots n'auraient-ils aucune valeur ?

### 316. Jean Vilar à Jean-Luc Godard

Avignon, 1<sup>er</sup> août 1968<sup>2</sup>

On vient de me faire connaître votre décision et la raison que vous en donnez<sup>3</sup>. Dites-moi, Godard, n'avez-vous jamais été candidat à des Prix de Festivals cinématographiques fort protégés par des C.R.S. ?

Du moins, nous, ici, faisons-nous notre service de protection nous-mêmes. Mais vous ignorez tout de la situation d'ici et jugez cependant.

Vôtre,

Jean Vilar

### 317. Jean Rouvet à Jean Vilar

Le Lauzeret, 25 octobre 1968

Cher Jean Vilar,

Je ne pourrai être à Avignon lundi : j'avais dit à [Paul] Puaux que j'étais indisponible la semaine prochaine.

Paul Puaux m'a bien transmis votre demande. Il sait ma réponse, il vous l'aura dite, mais il me paraît bien normal que je vous l'explique.

---

<sup>1</sup> Références non élucidées.

<sup>2</sup> Il s'agit d'un brouillon de lettre conservé par Vilar : la lettre définitive ne fut peut-être pas envoyée, tant le ton semble éloigné de la mesure habituelle que l'homme de théâtre observe dans ses correspondances.

<sup>3</sup> La politique, plus que l'art, avait d'abord réuni les deux hommes, lorsque Vilar se rangea du côté de Godard pour défendre *La Religieuse* de Rivette, censuré par le gouvernement gaulliste en 1966. Avant cela, Godard, Truffaut et *Les Cahiers du Cinéma* avaient longtemps ignoré, voire méprisé, le directeur du TNP, qui ne s'intéressait lui-même que de loin à la Nouvelle Vague, dont il connaissait surtout Varda. Mais, en 1967, Jean-Luc Godard vint présenter son film *La Chinoise* en avant-première mondiale dans la Cour d'Honneur. L'arrivée du cinéma, après celle de la danse avec Maurice Béjart, répondait à une réforme du Festival fondée sur deux orientations nouvelles : le croisement des arts et un tropisme contemporain, d'une part, la création des Rencontres d'Avignon, d'autre part, déplaçant les enjeux du Festival vers une approche plus politique et culturelle du théâtre. L'été 1968, trois premières mondiales eurent lieu dans la Cour d'Honneur : *Mister Freedom* de William Klein, *Jaguar* de Jean Rouch, *Baisers volés* de François Truffaut. Cette programmation répondait à une double volonté : poursuivre l'ouverture du Festival aux œuvres contemporaines et maintenir une proposition artistique, malgré l'absence de troupes françaises. Godard, qui travaillait sur le tournage d'*Un film comme les autres*, décida de ne pas être présent au Festival. Les « raisons » dont il est question ne figurent malheureusement pas dans les archives de Vilar.

Les documents que j'ai conservés du TNP – il y en a un bon tas, et ils ont le mérite d'être, pour les deux tiers, assez bien classés (il y a encore à faire, et je promets toujours de m'y employer) – ces documents sont de trois natures :

1- un exemplaire de tout (ou presque tout hélas – j'ai eu des inattentions !) ce que vous avez publié en fait de livres, affiches, cartes, tracts, circulaires. Il y avait une corbeille « Arsenal<sup>1</sup> », une corbeille TNP et une corbeille Rouvet. Ceux du TNP ont été classés, collés (j'y ai beaucoup veillé, sans que quiconque ne le demande jamais ni ne s'en enquière) et mis dans la « salle d'archives » ; ceux de l'Arsenal régulièrement envoyés. Les « Rouvet » emportés chez moi régulièrement.

Ajoutons à cette catégorie les coupures de presse – peu sur la France, je n'avais guère le temps de faire la chasse aux journaux -, mais beaucoup sur les tournées où je m'efforçais d'acquiescer personnellement tout ce que nous voyions paraître.

2- Des doubles, quand j'y pensais, quand il y en avait une en trop à la frappe, des notes intérieures, rapports etc... Et jusqu'en 1956 je crois, un double – orange – de toutes les lettres rédigées par moi.

3- Enfin, des documents originaux : lettres ou cartes ou notes de comédiens, adressées à moi à titre tout à fait personnel (beaucoup de Gérard [Philippe]), lettres de personnalités (notamment quand je suis parti). Les vôtres aussi (il y en a un bon paquet !).

Les deux premières catégories ne constituèrent donc qu'un duplicata incomplet (hélas !) de documents soigneusement et officiellement archivés. La troisième est plus originale, et certains des documents qui la composent n'ont pas à être montrés avant longtemps (peut-être jamais pour certains : pris sur ce point des dispositions testamentaires très sérieuses).

Il est bien évident qu'à ma mort, tout cela – qui ne saurait intéresser mes enfants – ira rejoindre les documents officiels du TNP (que j'aimerais beaucoup mieux voir, quant à moi, à l'Arsenal qu'aux Archives de France), hormis certaines pièces dont j'ai parlé plus haut.

Mais je tiens beaucoup à en profiter jusque-là, à parfaire le tri et le classement : depuis le TNP je suis allé de déménagement en déménagement, de caisse en carton, mais j'ai bon espoir maintenant de leur donner bientôt, avec infiniment de plaisir, un havre définitif (Puaux vous a sûrement dit que j'avais fini par me fixer).

Enfin... j'ai commencé depuis trois ans une « somme » dont le titre provisoire est « Les combats du TNP, autour des années 52 ». Encore trois ou quatre ans de travail, c'est sûr, et je ne peux pas assurer que ce sera jamais fini. Si ça l'était, je rechercherais bien sûr votre accord, peut-être une préface.

Je vous livre toutes ces choses, un peu personnelles, pour vous expliquer mon attachement – sûrement très sentimental – ce qui me reste – hormis le souvenir – d'une très belle période de ma vie. cette réunion de documents en double ou triple, qui ne lèse donc personne, que je me suis donné la peine de réunir, que j'ai transportés tant de fois, je veux en profiter, maintenant que ma vie s'arrête vers un plus grand calme. Il serait curieux, non, que pour les voir, pour les consulter, j'aie à passer par les guichets de ces archives ou bibliothèques si peu publiques ?

---

<sup>1</sup> Les documents étaient transmis aux Collections théâtrales de la bibliothèque de l'Arsenal, fondées en 1920 par le don d'Auguste Rondel, un banquier et polytechnicien passionné par les arts du spectacle. Ces archives ont donné naissance en 1976, sous l'impulsion de Cécile Giteau et d'André Veinstein, au Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque nationale de France, installé sur le site Richelieu.

J'ai été affecté de savoir que vous aviez enlevé de Chaillot, pour les remettre aux Archives de France, plus de 2000 clichés inédits que je n'appelais « clichés TNP » que par une sorte de modestie idiote, et qui sont bel et bien ma propriété artistique. Et que je comptais utiliser pour ce livre... Vous savez la fragilité à l'humidité et à la lumière des films souvent, mal fixés ou mal lavés dans le commerce. À Chaillot, dans cette salle un peu spéciale, ils étaient au noir et au sec...

Voilà cher Jean Vilar. Je suis certain que vous comprendrez maintenant mon obstination. Nul ne se servira mal de ces archives, je vous jure (je les avais entr'ouverte à un jeune chercheur – il s'agissait de *Don Juan* – pour faire plaisir à [Paul] Puaux, mais je ne le ferai plus : j'ai supporté trop de désinvolture dans la démarche !).

Je vous souhaite bien rétabli, dispos et heureux. Et je vous assure de ma fidélité respectueuse.

Jean Rouvet

### *318. Jean Vilar à Jean Rouvet*

Paris, le 30 octobre 1968

Mon cher Rouvet,

Votre lettre est à mon avis surprenante. Est-ce parce que nous ne nous sommes par revus ou n'avons pas correspondu depuis longtemps ? Il faut donc que je vous le dise aussitôt : comment le responsable du TNP de 1951 à 1963, pourrait-il être d'accord avec votre prise de position et beaucoup de vos affirmations ?

Reste que ce que fut le TNP sous ma direction doit continuer à rassembler tout ce qui appartient à ce TNP et à son directeur. Rassembler, c'est-à-dire réunir toutes choses qui, séparées à tort, perdent leur valeur en cet état. De ce point de vue, est-il bon que vous décidiez seul de ce qui est vôtre et de ce qui ne l'est pas ?

Il est regrettable que la lettre que vous m'avez fait remettre avant-hier à Avignon exprime une décision aussi catégorique. Il ne reste donc plus d'espoir, Rouvet, puisqu'à tout prendre, votre réponse à ma demande amicale est une fin de non-recevoir.

Cette amitié, que je partage avec vous et, certes, avec quelques autres compagnons et compagnes de nos années de labeur, allons-nous, vous et moi, la mettre à rude épreuve ? Responsable d'une certaine gestion de 1951 à 1963, tout m'incline à en défendre l'histoire, à en éclairer la vérité, donc à assembler en un lot unique toutes les archives.

Vôtre,

Jean Vilar

### *319. Jean Rouvet à Jean Vilar*

Le Creusot, 4 décembre 1968

Jean Vilar,

Votre injonction m'a déplu, et je me suis demandé ce qu'elle cachait, après dix années. Je me suis souvenu de votre « Restez dans votre m\*\*\* » lancé à Demangeat et à moi, alors que nous contestions avec beaucoup de courtoisie le projet insensé de ce M. Albert<sup>1</sup>. Et je vous ai répondu sur le champ par une lettre que j'ai gardée en poche jusqu'à ce matin, et que je viens de déchirer.

Ridicule en effet de gâcher définitivement ce qui reste pour moi – malgré ceci ou cela, peu important et qui s'estompe – un étonnant souvenir.

Jean Vilar, ces « petites archives » dont vous ne faites que vous préoccuper sont miennes à un point que vous ne sauriez imaginer, et pour des raisons que je veux bien encore préciser ici, mais pour la dernière fois. Miennes, même si elles ont été en partie collées par une collaboratrice, avec la colle du TNP et sur son papier.

Ma manie de l'archivage est bien connue (certains en font le prétexte à une douce moquerie). Tous mes stages « Jeunesse et Sports » ont donné lieu à des dossiers (assez inutiles, maintenant, au vrai), mais parfaitement complets et ordonnés. Et mes archives du TNP ont commencé à la Lorelei (vos propos, comme tous ceux, importants, que vous m'avez tenus par la suite, ont donné lieu à des petites notes, relevées dès que cela était possible, collées à leur place...).

Encore que vous ne vous soyez jamais intéressé à ces problèmes (j'ai tenté plusieurs fois de vous y amener), les « grandes » et vraies archives du TNP ont été commencées dès 1951, avec grand soin. Vous avez dû les trouver à leur place, bien complètes, bien rangées. Vous manquait-il une seule lettre, une seule note, un seul press-book, une affiche, un tract, que sais-je ?

Bien sûr que dès le début aussi, et pour les documents publiés, je mettais de côté : TNP, Arsenal (en souvenir de recherches faites avant le TNP et si gentiment facilitées par Mme Horn-Montval). Tout le monde, de « l'administration », doit se souvenir des trois casiers.

« Montant » les archives du TNP, je « montais » les miennes en même temps, le TNP pouvait faire cela pour moi, qui n'avais ni dimanches ni fêtes...

Je croyais alors (j'y croyais encore en partant), à la pérennité du TNP, après les « manches » Aldebert. Je n'imaginai pas alors que les archives, les maquettes de costumes, les costumes peut-être puissent être enlevés de Chaillot à votre départ<sup>2</sup> (que d'ailleurs, je n'envisageais pas – sans doute n'avais-je pas bien réfléchi). Mais compte-tenu de nos « combats », des tracasseries qui m'avaient été faites personnellement (souvenez-vous des articles de *Combat*<sup>3</sup>), j'ai jugé bon de me munir d'éléments de riposte : c'est ainsi que j'ai fait ajouter un double (ça ne lésait personne) pour toutes les lettres par moi rédigées (collection très incomplète, hélas, et certains de ces doubles – le 5<sup>e</sup> ou le 6<sup>e</sup>, je ne sais plus – illisibles).

Mais surtout, sur les papiers préparés, j'ai re-collé moi-même ces notes – au jour le jour – dont je parlais plus haut, mais aussi toutes les lettres des uns et des autres, reçues à titre personnel (tant de petits désaccords, mineurs, que j'ai applaudi seul, et dont vous n'avez rien

---

<sup>1</sup> Référence non élucidée.

<sup>2</sup> En effet, alors que décors, accessoires, maquettes et costumes relevaient de la propriété de l'État, aucun inventaire ne fut établi au départ de Vilar. Pour laisser de la place à son successeur dans les magasins, Vilar fit enlever et conserver l'ensemble dans son appartement personnel, rue de l'Estrapade, en attendant de le verser dans un fonds. Cette contradiction majeure entre la mission de service public et l'absence d'assise juridique du théâtre national, dont le directeur seul existait aux yeux de l'État, se prolongeait donc dans le traitement de sa mémoire. Il fallut attendre 1986 et la création de la Mission des Archives de France auprès du Ministère de la Culture pour que la collecte des archives du ministère et des établissements sous tutelle (dont les théâtres nationaux) soit systématisée et juridiquement encadrée.

<sup>3</sup> Entre le 17 et le 21, une série d'articles de Jean Carlier, intitulée « Malaise au TNP », paraît dans *Combat*.

su). Pas seulement les vôtres (celle où vous me parliez des irrégularités de Belgique et d'Allemagne, les deux ou trois très grandes lettres de cette station suisse, la note où vous me déconseillez de poursuivre vos efforts pour la suppression des pourboires des ouvriers, etc... il y en a eu un paquet) mais tant d'autres (pour ne pas parler de celles émanant des membres de l'Équipe : mes correspondances personnelles – et dures ! – avec Gaston Deferre, au moment de votre brouille, par exemple...).

Et puis, et puis, par une sorte de fétichisme dont je ne rougis pas, ces coins de nappe papier sur lesquels vous aviez griffonné, ou des copies de vos notes du tableau de service (tout le monde pouvait les copier !).

Tout cela rend ces documents extrêmement personnels et incommunicables à quiconque en leur état.

Mais il y a bien longtemps que j'ai dit à [Paul] Piaux et à [André] Veinstein<sup>1</sup> que, dans trois, quatre ou cinq ans, je trierai tout cela, détruirai les documents d'allure trop personnelle et remettrai le tout. Mais il me faut trois ou quatre années pour terminer ce travail que je dois faire sur ce qu'a pu être un travail en commun à vous et moi, en effet.

J'aurais pu, en dix ans, manquer à notre complicité de travail. L'ai-je fait ? Faites ce que vous voulez des archives (j'ai tout envisagé). Mais sachez qu'il serait contraire au beau souvenir qu'a laissé le TNP de vouloir faire passer la petite histoire devant la grande.

Respectueusement,

Jean Rouvet

Je relis : oublié de vous dire que j'ai continué, après mon départ : affiches, programmes, toutes les coupures de presse trouvées, et vos propos, ici et là (radio, presse, Rencontres d'Avignon). Pour moi, pour le plaisir, pour comprendre et cerner mieux le fait historique.

— — 1969 — —

### *320. Jean Vilar à Luciano Damiani*

22 avril 1969

Cher Damiani<sup>2</sup>,

Tu as bien senti, n'est-ce pas, que j'étais heureux de travailler avec toi. Tes nombreuses remarques, tes sourires, parfois dubitatifs, m'ont agréablement surpris et enchanté : nous sommes depuis toujours sur le même chemin. Mais parlons métier. Je crois donc qu'il nous faut forcer, grossir (avec goût, c'est-à-dire avec mesure et discernement, c'est là que se trouve la difficulté évidemment) tous les éléments mobiles. Et aussi bien, par exemple, le fauteuil du Roi (tu te souviens que nous avons plaisanté un peu à ce sujet).

---

<sup>1</sup> André Veinstein (1916-2001) était alors responsable des collections théâtrales de l'Arsenal.

<sup>2</sup> Luciano Damiani (1923-2007) : costumier italien pour le théâtre et l'opéra, proche collaborateur de Giorgio Strehler au Piccolo Teatro.

Confrontés à cette immensité des « *gradini* », à ce vide pierreux, effectivement nous risquons de faire pauvre ou, pire, nous risquons l'incompréhension. Si nous sommes absolument (calmement mais sans réserve) contre « *il terrorismo decorativo* », il n'est pas question cependant de créer le désert, le minable. Il est nécessaire, à tout prix, que les objets, encore que peu nombreux, mais significatifs et beaux et de suffisantes dimensions, créent, avec le concours capital du dispositif électrique (ici, j'ai vraiment peur), l'illusion du lieu, son style, son atmosphère et fasse oublier ainsi les immensités romaines. Ne nous le cachons pas, c'est une gageure. Cela peut être réussi. Cependant, il ne s'agit pas de gagner cette bataille sur le VIDE dans dix ans, dans cinq ans, voire l'an prochain. Il nous faut réussir en « *agosto prossimo* ».

Et si tu juges nécessaire – après réflexion et essais – de meubler, par des éléments décoratifs mobiles mais au maximum légers, aisément portables, tel ou tel des sept tableaux, dessine et meuble !

Les sources lumineuses, c'est-à-dire les projecteurs, ne seront pas cachés aux yeux du public, c'est une obligation technique actuelle ; on ne peut cette année présenter autrement un spectacle. C'est donc – pour moi en tous les cas – une contrainte, non un choix. Toi et moi savons évidemment que les servitudes sont parfois bénéfiques (ô République) en art, mais enfin notre rôle de technicien, d'artisan ou d'artiste, c'est, n'est-ce-pas, de les domestiquer ou plutôt de les réduire ; mieux : de les supprimer.

Face aux dimensions exceptionnelles de l'Arène, je me suis efforcé de ne pas me laisser gagner par l'emphase ou le dévergondage plastique et visuel. Ceci, tout en respectant le sens musical qui est à chaque fois sans mystère et en respectant tout autant l'histoire tragique que Verdi<sup>1</sup> nous conte après Schiller. Mais si ceci est facile à admettre, la chose est difficile à réaliser. Bref, j'ai tenté de respecter Verdi au risque d'être infidèle aux habitudes spectaculaires et grandioses de l'Arène. Au demeurant, je me suis efforcé de concilier ces deux tentations assez contraires.

En effet, le spectateur, s'il est de bonne foi et non prévenu, ne se rend peut-être pas assez compte des problèmes non pas techniques mais artistiques posés par un plateau de cette taille : quatre mètres d'ouverture de scène au sol ; plus de cent mètres d'ouverture visuelle de scène, c'est-à-dire quatre à cinq fois celle de la Scala ; six mètres du rang central du public au fond de la scène. Aucune scène de qualité n'est, dans le monde, aussi vaste. Enfin quarante-quatre mètres séparent le point d'entrée d'un chanteur – ou des deux-cents artistes du chœur – du centre de la scène où les uns et les autres devront chanter.

Certes le public est friand – et avec des raisons complémentaires – de ces spectacles qui se déroulent sur un pareil « campus », sur un tel champ de Mars. Mais le metteur en scène, responsable d'un spectacle, s'en effraie. Pour ma part, j'ai évité d'utiliser, de lancer sur ce grand plateau solitaire chevaux et juments, éléphants, feux d'artifice, bûcher grandiose, *etc.*, en un mot : tous ces numéros de bon ou de mauvais cirque – et nous sommes en effet dans une sorte de cirque – qui risquaient de distraire l'oreille et le cœur de cette douloureuse et touchante histoire.

Histoire non pas seulement des « Amours » d'un roi, de son fils Carlo, de la reine Elizabeth de France et d'Eboli. Mais aussi et tout autant de la libération d'un peuple opprimé par

---

<sup>1</sup> Giuseppe Verdi (1813-1901) : compositeur romantique italien.

l'Inquisition terroriste et par une armée étrangère. On sait à quel point l'homme, le citoyen Verdi était sensible à ce thème et son Posa<sup>1</sup>, défenseur désintéressé de la liberté, rappelle, en bien des points de cette œuvre, l'histoire du Risorgimento<sup>2</sup> et de la conquête italienne de la liberté. N'oublions pas non plus que cette œuvre a été commandée par l'Opéra de Paris en 1867, sous le règne de Napoléon III qui n'a pas toujours été libéral à l'égard de l'unité italienne. Verdi, dans ses œuvres, quelles qu'elles fussent, oubliait rarement les malheurs de sa patrie. Par Posa, cette œuvre est donc aussi un hymne à la liberté. Et on imagine l'affection qu'en composant en 1864-1865 son opéra, Verdi devait éprouver pour Posa.

Cependant Verdi est un créateur loyal à l'égard de ses personnages et il méprise la pièce à thèse ou l'œuvre qui ne serait que de la propagande, fût-elle la plus légitime. D'où le très humain – encore que cruel – personnage du Roi. D'où l'étonnante figure, la très réaliste figure de ce religieux militant, de ce général SS avant la lettre qu'est le Grand Inquisiteur.

Le règne de Philippe II d'Espagne fut à la fois grandiose, sinistre, orgueilleux et clos. Je veux dire : fermé aux problèmes nouveaux et démystificateurs de la Renaissance européenne. C'est à la fois le temps de l'apogée et du déclin de la grandeur oppressive de cet empire terrestre sur lequel « le soleil ne se couchait jamais ». Et pour maintenir à tout prix ce *commonwealth* à la fois religieux et politique, les bûchers succèdent aux bûchers, l'assassinat des libéraux (Posa) au génocide (chœur des Flamands). On emprisonne. Et on emprisonne jusqu'au fils du Roi (sixième tableau). Qui plus est : l'Inquisiteur menace de condamner le Roi lui-même.

Ce rappel rapide des événements historiques ou politiques de l'œuvre ne me fait pas oublier les histoires de cœurs solitaires dont cet opéra de Verdi est très riche. De cette œuvre noire et rouge, sinistre et sanglante, se détache la pure, la très pure figure d'Elizabeth, la loyale et douloureuse Elizabeth, la vive, la romanesque, la très folle et très charmante Princesse Eboli. Je doute qu'en composant la partition de ce personnage, Verdi ait pensé à cette triste et pénible intrigante que la tradition a imposée. Eboli est gaie et si elle souffre de trop aimer le prince, elle n'a jamais été cette âme tortueuse et compliquée que l'on joue trop souvent. Elle s'est trompée, le regrette profondément, respecte sa Reine et le dit. Et le chante. Et le chante avec un doux désespoir : *O mia Regina...*

C'est donc une œuvre à multiples facettes mais aussi très humaine que ce *Don Carlo*. Les thèmes traditionnels de la tragédie (politique et amours) se croisent ou se lient avec bonheur. Aussi bien, on est en droit de s'étonner que certains arias, telle ou telle romance ou duo, certaines méditations musicales de Philippe, d'Elizabeth (l'aria à d'Aremberg, par exemple), de Posa, de Carlo, d'Eboli, certain chœur (celui des Flamands) ne soient pas plus populaires et comme on dit : sur toutes les lèvres.

Si, avec l'éminent concours de Maître Inbal<sup>3</sup>, des artistes, des techniciens, de MM. Damiani et Pizzi<sup>4</sup> et la confiance de la Direction de l'Arena, je suis parvenu à accroître l'audience populaire de cette œuvre, je serais pour ma part satisfait. En vérité, je n'ai pas tenté de faire une mise en scène brillante. À quoi bon ! J'ai tenté plutôt de mettre à jour, d'éclairer les trésors cachés ou insuffisamment connus de cette œuvre. Pour la rendre populaire. Pour la rendre sensible à ce peuple à qui, désormais, elle appartient. [...]

---

<sup>1</sup> Rodrigue, marquis de Posa (personnage).

<sup>2</sup> Le terme désigne la période où les États italiens se constituent en un État unitaire dirigé par une monarchie constitutionnelle.

<sup>3</sup> Eliahu Inbal, né en 1936 : chef d'orchestre israélien.

<sup>4</sup> Luigi Pizzi, né en 1930 : metteur en scène, scénographe et costumier italien.

321. *Pierre-Mendès France à Jean Vilar*

Grenoble, le 31 mai 1969

Cher Monsieur,

Je suis en retard, et je m'en excuse, pour vous remercier du message que vous avez adressé au *Nouvel Observateur*<sup>1</sup> (numéro du 26 mai).

La position que j'ai finalement adoptée vous a surpris, malgré l'explication que j'en ai donnée dans le même hebdomadaire. Je crois cependant que je n'avais pas le choix, si je voulais, dans un moment désastreux, sauvegarder, fut-ce dans une mesure encore faible, les possibilités de l'avenir pour une Gauche constructive.

Il faudra bien revenir un jour à la coopération entre des forces aujourd'hui dispersées et même hostiles. Mais cette coopération ne devra pas consister seulement, comme certains l'ont cru, de 1965 à 1968, à réaliser des coalitions électorales dans le seul but d'additionner des suffrages et de gagner des sièges. Elle ne pourra reposer que sur quelque chose de plus sérieux, de plus profond, sur une volonté d'action commune. C'est la raison pour laquelle, depuis onze ans, longtemps avant que le Parti Communiste s'empare de ces mots, j'ai demandé inlassablement l'ouverture de discussions patientes et loyales pour la détermination d'un programme de gouvernement commun à toute la Gauche. Il ne servirait de rien d'avoir un président de gauche et une majorité parlementaire de gauche si, dès le lendemain, les formations qui auraient triomphé ensemble, devaient, une fois encore, constater leur désaccord face aux problèmes à résoudre, se séparer, voire même se combattre et s'affaiblir réciproquement. Ce serait une escroquerie – comme il y en a eu, hélas ! trop souvent dans le passé.

---

<sup>1</sup> *Le Nouvel Observateur* du 26 mai 1969 (n° 237) parut quelques jours avant l'élection présidentielle anticipée de juin 1969, à la suite de la démission du général de Gaulle, et titrait « Comment votera la Gauche ? » Dans un contexte de grande division de celle-ci, représentée par cinq partis à l'élection, la S.F.I.O. confirma le 4 mai la déclaration de candidature du maire de Marseille, Gaston Defferre, qui proposait un tandem avec Pierre Mendès France comme futur Premier ministre s'il venait à être élu. Le message adressé par Vilar à l'hebdomadaire ne figure malheureusement pas dans ses archives, mais il est raisonnable de penser qu'il y plaidait en faveur d'une candidature unique de la Gauche : en 1965, déjà, libéré du devoir de réserve qu'il observait à la tête du TNP, il avait fondé et pris en charge un comité de soutien à la candidature unique de François Mitterrand aux présidentielles. Les échanges entre l'homme de théâtre et Pierre Mendès France semblent remonter à l'année 1954. À cette époque, le premier mandat de Vilar arrivait à échéance : des rumeurs de non-reconduction à la tête du TNP et des accusations personnelles violentes circulaient dans une partie de la presse hostile aux subventions de l'État. Les rebondissements juridiques et médiatiques, les soutiens et démentis discrets de la part de gouvernement René Mayer, accompagnèrent le début des négociations sur le renouvellement du cahier des charges de Vilar. En décembre 1954, il écrivit à Pierre Mendès France. Le Président du Conseil des ministres, dont Vilar pensait pouvoir bénéficier de la sympathie, était parvenu à régler la question de la guerre d'Indochine en quelques semaines, mais il ne parvint pas à trouver de solution viable aux problèmes internes du TNP. L'affaire était remontée au plus haut niveau de l'État : Vilar fut reconduit grâce au soutien de Mendès France et le cahier des charges, légèrement amendé. En 1965, lors de la campagne des présidentielles, Mendès France remercia personnellement Vilar de sa souscription au *Courrier de la République*, bulletin qu'il dirigeait. Deux ans plus tard, Vilar signait un appel pour soutenir sa candidature aux législatives. Mendès France, qui le connaissait bien, lui adressa ce billet : « Je suis très touché que vous ayez donné spontanément votre signature à l'appel qui a été signé en faveur de ma candidature à Grenoble. Je sais qu'une telle démarche n'est pas dans vos habitudes et je sais aussi que vous auriez préféré que partout à travers la France les partis de gauche ne présentent qu'une candidature unique. Votre intervention prend donc une valeur et une signification particulière. » (01/02/1967)

L'éclatement de la Gauche auquel nous assistons n'est pas la conséquence de quelques incidents (à vrai dire, révoltants et humiliants) qui se sont produits tel dimanche dans telle ville de la banlieue parisienne. C'est la conséquence du refus persistant des formations et des hommes responsables d'entreprendre un effort courageux pour signer un véritable contrat, de véritables engagements ; les papiers et manifestes publiés de temps à autre, de 1965 à 1968, ne contenaient rien de semblable mais seulement la vague manifestation de bonnes intentions irréalistes, et souvent démagogiques ; cela peut suffire pour se faire élire, pas pour franchir ensuite un pas décisif vers le socialisme.

C'est parce que les masses ont pris conscience du vide des coalitions électorales, contractées dans ces conditions, que le discrédit a atteint les partis de Gauche et cela bien avant les Congrès d'Alfortville<sup>1</sup> et de Saint-Gratien, même si ces réunions ont fait apparaître au grand jour une situation qui préexistait (et aussi d'indécentes querelles personnelles).

Il faudra demain, si les concours nécessaires peuvent enfin être réunis avec un désintéressement, qui a fait défaut jusqu'ici, que cette funeste expérience nous serve de leçon à tous. En attendant, il fallait limiter les dégâts et permettre, peut-être demain, des dialogues éludés jusqu'ici, à défaut desquels rien de sérieux ne serait possible. C'est ce que j'ai essayé de faire, dans des conditions ingrates, je vous l'assure.

J'ai tenu à vous dire franchement ici mon sentiment, en raison même de la marque d'intérêt et de sympathie que votre lettre m'a apportée encore une fois et mon souvenir le meilleur et le plus dévoué.

Pierre Mendès France

### *322. Maurice Jarre à Jean Vilar*

Beverly Hills, 21 août 1969

Mon Cher Jean,

C'est avec une joie immense que j'ai découvert votre lettre à mon retour d'Italie où j'ai travaillé avec Visconti pour un film sur la famille Krupp<sup>2</sup>. J'ai également bien reçu le long programme d'Avignon, et inutile de vous dire que je suis chaque année en pensée avec le festival ; il y a toujours, au mois de juillet, un petit pincement au cœur bien significatif qui n'est pas près de cesser<sup>3</sup>. J'ai même l'impression qu'à ce moment-là, il y a un peu de mistral qui arrive en Californie ! Ce qui me fait rêver à ces douze merveilleuses années, passées avec vous et « notre » incomparable équipe, tant à Avignon qu'au Palais de Chaillot. Chaque création a son dossier complet dans mon souvenir et ne pourra s'effacer. Je ne suis jamais retourné au TNP depuis que je vis aux U.S.A., car ce Palais de Chaillot a perdu son âme et a le goût d'une

---

<sup>1</sup> Le 4 mai 1969, s'est tenu à Alfortville un Congrès socialiste extraordinaire qui inaugura la création du Nouveau Parti Socialiste.

<sup>2</sup> *Les Damnés* de Visconti.

<sup>3</sup> Ancien régisseur de la musique au TNP, Maurice Jarre s'était installé en 1965 en Californie.

olive en conserve, mais je souhaite retourner en Avignon pour le festival et, chaque année, j'espère être libre, mais mon travail m'a empêché jusqu'à maintenant d'accomplir ce rêve.

Je reçois régulièrement le *Figaro littéraire* et l'*Observateur*, et je suis au courant des résultats et des créations d'Avignon. Celle d'Arrigo<sup>1</sup> devait être intéressante et *Les Quatre fils Aymon*<sup>2</sup> semblait très beau d'après les photos. Quelles sont vos conclusions après ce festival et quelles sont les meilleures choses ?

Je n'ai pas eu de nouvelles de Claude Roy<sup>3</sup>, mais j'étais sans doute déjà en Italie et je regrette de l'avoir manqué. Vous me dites que vous serez en octobre à Buenos-Aires<sup>4</sup>, pourquoi ne profiteriez-vous pas de ce voyage pour passer par Los Angeles au retour ? Vous savez que vous avez une chambre à votre disposition ici et que vous seriez mon invité.

Comment étaient Vérone et *Don Carlos*<sup>5</sup> ? Qu'allez-vous faire en Égypte ? Que devient Léon Gischia ? et Camille [Demangeat], et Saveron ? je n'ai aucune nouvelle d'eux depuis longtemps. J'ai lu quelque part que Coussonneau jouait un Shakespeare avec Jean Mercure<sup>6</sup>, et qu'il avait démissionné du « TNP » puisqu'il faut l'appeler par son nom...

En ce qui me concerne, je suis parfaitement heureux ici, avec une très agréable et jolie personne qui me donne l'équilibre que j'ai longtemps cherché, comme vous le savez, et la vie que nous avons est une vie calme, en dehors du côté « Hollywood » amusant pendant deux mois ! Nous avons une grande maison avec du « terrain » autour, des chiens et du soleil toute l'année, et l'inévitable piscine pour se rafraîchir les idées. Los Angeles est une ville fascinante contrairement à ce que l'on dit (généralement par snobisme), mais nous allons en Europe une fois par an, car certaines productions préfèrent enregistrer en Italie ou à Londres, où les musiciens sont moins chers.

Je viens de terminer la musique pour le dernier film de Hitchcock, *Topaz*<sup>7</sup>, et cela a été très intéressant de travailler avec lui. Maintenant, je dois terminer la comédie musicale à laquelle je travaille depuis presque une année avec Dale Wasserman (auteur de *Man of la Mancha*), et qui doit être représentée à Broadway au début de l'année prochaine : le sujet est basé sur la vie de Kiki et se déroule à Montparnasse dans les années 1920-1925. J'ai aussi en préparation, pour le mois de mars prochain, une sorte de cantate-passion sur la vie de Martin Luther King, qui doit être exécuté par l'orchestre de Los Angeles. Aussi j'ai un horaire assez chargé mais la vie régulière que nous menons me permet de travailler dans de bonnes conditions.

Je constate avec plaisir que la famille Vilar s'agrandit, et j'ai peine à croire que la jolie petite fille toute blonde que j'ai connue en 1950 est devenue (ou presque) maman ; quant aux garçons, compositeur et peintre, ce n'est pas mal... Embrassez pour moi toute cette grande famille, sans oublier la douce Andrée, dont la présence aux dernières répétitions nous donnait à tous le

---

<sup>1</sup> Il s'agit d'*Orden*, composée par Girolamo Arrigo sur un livret de Pierre Bourgeade, mis en scène de Jorge Lavelli à Avignon, le 9 août 1969. S'insérant dans le cycle « Théâtre musical », créé au festival cette année-là, *Orden* relevait à la fois de l'opéra, de l'oratorio, du théâtre et de la tragédie lyrique.

<sup>2</sup> Ballet chorégraphié par Lorca Massine et Paolo Bortoluzzi, mis en scène par Maurice Béjart.

<sup>3</sup> L'écrivain Claude Roy (1915-1997) était proche des deux hommes. Il publierait, chez Calmann-Lévy en 1987, un ouvrage sur l'homme de théâtre intitulé *Jean Vilar*.

<sup>4</sup> Vilar anima pendant quatre semaines un séminaire de recherche théâtrale à Buenos-Aires. Y participèrent également une trentaine de metteurs en scène, décorateurs, acteurs et directeurs.

<sup>5</sup> Vilar avait mis en scène l'opéra *Don Carlos* de Verdi aux Arènes de Vérone le 2 août 1969.

<sup>6</sup> Maurice Coussonneau avait quitté le TNP en 1967 et rejoint le comédien et metteur en scène Jean Mercure dont il devint l'assistant.

<sup>7</sup> *L'Étau*, en français.

réconfort et la réassurance dont nous avons besoin ; je garde aussi un merveilleux souvenir de ce séjour passé à Sète dans votre maison en 1960.

Mon cher Jean, j'espère que cette année, nous pourrons de ce côté ou de l'autre de l'Atlantique, nous voir et remuer de vieux et bons souvenirs ou, qui sait, travailler à quelques grands projets.

Mon adresse a changé : Maurice Jarre, 1201,

Tower grove

Beverly Hills California (90210) USA

Téléphone : 273-4012 (Area code 213 si vous appelez de l'intérieur des USA)

Pouvez-vous me faire envoyer une affiche de *Loïen de Rueil* et d'*Antigone* car je n'en ai pas et ce sont deux bons « souvenirs » ?

Merci d'avance et, mon Cher Jean, en attendant de le faire vraiment, je vous embrasse affectueusement.

Tous mes vœux pour Dominique<sup>1</sup> et tous mes souhaits de réussite à Steph et à Christophe pour leur travail.

Et à bientôt...

Maurice

### 323. Philippe Avron à Jean Vilar

[Lettre non datée]

Hôtel Devin, Bratislava

Je vous écris d'un pays où l'on n'a pas oublié votre passage<sup>2</sup>, ni celui du TNP et de Gérard Philipe, d'un pays où l'air qu'on respire, les gens, ne semblent pas étrangers. Comme si un lien profond, psychologique nous unissait aux slovaques.

Je suis depuis un mois et demi ici, où je tourne un film franco-slovaque (davantage slovaque que franco), qui s'appelle *Les oiseaux, les orphelins et les fous* (parce que, dit le réalisateur slovaque [Juraj] Jakubisko, ils ont tous les trois besoins de Dieu). Je crois que ce sera un film formidable.

Je fais ma petite représentation française locale : je parle à la radio, à la télé, je visite le lycée français et je vais dans les familles slovaques. Partout on me parle de vous, et je suis fier d'avoir appartenu au Théâtre National Populaire.

Je profite de cette lettre pour vous souhaiter d'avance une bonne 1969 année. Et je n'ai pas besoin de cette lettre pour que vous sachiez mon fidèle attachement (c'est pas français mais je suis loin de Diderot).

Philippe Avron<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Fille de Vilar.

<sup>2</sup> Pendant deux mois, de mars à avril 1955, le TNP opéra une tournée en Grèce, en Tchécoslovaquie et en Yougoslavie.

<sup>3</sup> Philippe Avron (1928-2010), comédien, fut l'élève de Jacques Lecoq. Il rejoignit la troupe du TNP de 1960 à 1964.

22 décembre 1969

De passage à Rome la semaine dernière, je suis allé voir votre *Caduta degli Dei*<sup>1</sup> et, encore que suive très mal votre langue, j'ai été très impressionné par la force, la cassure, l'insolence de l'œuvre. Il m'a semblé que je devais vous l'écrire. Me souvenant d'autre part de votre bonne courtoisie, un soir, il y a plus de quinze ans, au début de 1952 exactement, après une représentation de *Hombourg* aux Champs-Élysées. Vous voyez que je n'ai pas oublié cette entrevue qui fut la première, et jusqu'ici la seule.

Oui, c'est un sujet disons énorme que vous avez réalisé là, et où l'auteur, n'est-ce pas, risquait de se perdre. Les passions mêlées, tous ces corps, ce mélange de choses de l'Histoire contemporaine, de l'argent, de la propriété, des solitudes, de la politique, de l'ambition, m'ont rappelé quelques-unes des grandes œuvres que j'ai lues ou, parfois, travaillées. Je n'ai que plus apprécié l'originalité de votre film. J'ai hâte de voir votre *Caduta* avec les sous-titres français afin de tout saisir.

Parmi les choses à la fois étranges et belles, tragiques en quelque sorte, qu'expriment votre film, l'emporte dans mon souvenir les rapports et le jeu entre la mère et le fils, entre [Ingrid] Thulin, que j'ai si souvent admirée, et ce jeune garçon que je vois pour la première fois<sup>2</sup>. Je ne suis pas du tout sensible aux scènes osées, je ne m'en scandalise ni ne m'en satisfait. Mais j'ai trouvé les rapports « fous » – et fatals ? – entre la mère et le fils d'une justesse et d'une beauté extrêmes. Sur le lit, ces deux corps enfin apaisés, au physique du moins, sont d'une grande pureté. [Ingrid] Thulin, oui, est exemplaire. Mais, en vérité, qu'un travail commun entre elle et vous donne ce résultat, cela peut ne pas surprendre. Ce qui surprend, c'est la qualité de jeu de ce jeune interprète, inconnu pour moi. La vraisemblance est traitée par lui, à la fois nettement et avec le tact nécessaire en pareil cas, d'un bout à l'autre, du travesti du début au nazi de la fin.

Je voudrais vous écrire tant de choses sur le film. Mais, encore une fois, ma très mauvaise connaissance de l'italien m'a gêné. Ceci dit, je reste perplexe sur le rôle joué par [Dirk] Bogarde. Mais n'est-ce pas le rôle le plus difficile du film, le plus en nuances philosophiques ? Ces nuances, il m'a semblé qu'elles étaient exprimées trop finement, par rapport du moins à la juste outrance de presque tous ceux qui l'entourent, depuis les tueurs jusqu'aux amours du jeune garçon, fils de [Indrid] Thulin.

Je voudrais que cette lettre vous fasse plaisir. Nous travaillons, ou nous pareissons, chacun de notre côté, la vie passe, le chef d'orchestre et le surintendant aussi... et nous ne nous rencontrons jamais. Du moins, cher Visconti, vous aurez ces quelques lignes de votre contemporain et ami,

Jean Vilar

---

<sup>1</sup> *Les Damnés* de Luchino Visconti (1906-1976), sorti en 1969. Maurice Jarre, ami et collaborateur de Vilar, en composa la musique. Peut-être est-ce par son intermédiaire, ou bien celui de Gérard Philipe à qui le réalisateur avait proposé ..., que les deux hommes s'étaient rencontrés en 1952 – mais nos spéculations s'arrêtent au silence des archives. Dès 1951, Vilar avait déjà songé à faire appel au réalisateur pour une mise en scène au TNP (...).

<sup>2</sup> Il s'agit de l'acteur autrichien Helmut Berger, né en 1944, révélé au cinéma par *Les Damnés*.

325. *Jean Vilar à Maurice Jarre*

1<sup>er</sup> mars 1970

Cher Maurice,

Du 1<sup>er</sup> au 26-28 mars environ, je travaille et travaillerai à douze émissions télévisées couleur concernant, comme on dit, mes expériences (de l'École Dullin à... l'Opéra de Paris en passant par Avignon, La Roulotte, TNP *etc.*). Ce travail terminé, je tâcherai de filer à New York, désireux de connaître après douze ans d'absence (octobre-novembre 1958) le théâtre « *off off off off – and so on – Broadway* ».

Seras-tu à New York donc entre le 27 et le 2, 3, 4 avril ? Je ne resterai pas longtemps car 1<sup>o</sup>/ la vie y est chère, 2<sup>o</sup>/ je dois reprendre un vol le 10 avril pour l'Égypte. Et m'occuper du XXIII<sup>e</sup> Avignon (le grand événement étant cette année l'exposition de toutes les toiles les plus récentes 1969-1970 de Picasso. Il a souhaité faire cela à propos du festival. C'est formidable, non ? Il est merveilleux. En tout : de 170 à 180 toiles. Certaines sont encore « fraîches » !

Si tu n'es pas à New York, as-tu une idée ? Quel théâtre – non Broadway –, quel club, quelle représentation privée ou d'autres sortes *etc.* ?

Jusqu'au 26 mars, tu peux écrire à l'adresse ci-dessus. Je t'en prie : réponds. Montréal me rappelle ta tête frisée, tes minutages, tes yeux bleus, tes valises pesant des tonnes... et bien d'autres souvenirs du cœur.

Je te salue, t'embrasse et dépose aux pieds de ta femme mes profonds respects.

Jean Vilar

326. *Julian Beck et Judith Malina (Living Theatre) à Jean Vilar*

8 juillet 1970

Cher Jean Vilar,

Vous écrivez que « jamais une compagnie d'artistes n'a été chassée d'Avignon ». Mais, vous-même, vous étiez présent dans la cour du vieux lycée Mistral quand la police était en train de contraindre la compagnie du *Living Theatre* de quitter sans délai l'endroit. « Je vous prie de croire, Beck, que je ne suis pas du tout le responsable de cette action policière », avez-vous déclaré pendant que nous étions entourés de deux cents agents, armés, criant « Dehors ! Tout de suite ! », en faisant des arrestations, en faisant des interpellations (contrôle d'identité), harcelant les comédiens, les comédiennes, nos enfants et nos amis. Le Capitaine de la Police nous a dit qu'il entreprenait son action sur l'ordre du Maire, M. Duffaut. Nous nous le rappelons tout spécialement parce qu'il faisait ce qu'il lui disait. Il a répondu, en effet, qu'il ne faisait que suivre les ordres. La police nous a « escortés » hors les murs de la ville.

Pourquoi défendre la police ? Si l'impression générale est que la police protège les peuples contre les voleurs, n'est-ce pas le travail de l'artiste de montrer la vérité, qui est que la police protège les vrais voleurs contre le peuple ? Travaillons ensemble. Le travail c'est de faire quelque chose contre l'état policier, qui s'agrandit aujourd'hui partout, et contre la mentalité policière qui infecte toute la planète.

Julian Beck / Judith Malina

### 327. Jean Vilar à Julian Beck et Judith Malina

[Brouillon annoté : « *Projet de lettre à Beck, non envoyée, j'ai préféré en définitive ne pas répondre.* »]

Reconnaissez d'abord, Beck, que tout a été fait à Avignon, et pendant deux mois, pour que vous soyez dans des conditions de travail *maxima*, vous, vos camarades, les enfants de vos camarades ; que les services d'accueil du Festival vous ont offert tout ce dont ils pouvaient disposer ; et alors nous entrerons ensuite, si vous-mêmes et vos propres camarades le souhaitent, dans le fond politique, social et policier du débat, usage libre de la drogue compris.

Dois-je ajouter que ce débat sera toujours difficile ? Car vous et nous, ou plutôt vous et moi, n'avons pas la même conception, c'est l'évidence, des moyens dont on peut libérer l'homme. Nous entendrons-nous jamais ? Tous ceux qui ont participé, au cours des vingt-quatre années d'Avignon, me sont chers, c'est la seule raison pour laquelle je vous envoie à tous et à toutes, au moins, mes salutations fraternelles. Abandonnez-moi à mes libertés, comme je vous laisse aux vôtres.

Jean Vilar

« Nous, marxistes, avons toujours vécu dans la tradition, et n'avons pas pour cela cessé d'être des révolutionnaires. » Léon Trotsky (1922-1923).

— — 1971 — —

### 328. Jean Vilar à André Malraux

Dimanche 16 mai 1971

Cher André Malraux,

Et tout d'abord que je vous dise qu'il est bien agréable de vous retrouver<sup>1</sup>. Et de vous retrouver, ceci sans malice aucune, éloigné des responsabilités du pouvoir, du pouvoir politique

---

<sup>1</sup> En mai 1971, Jean Vilar prête sa voix, avec Michel Bouquet, au tournage de neuf heures d'émissions de Claude Santelli et Françoise Verny : *André Malraux, la légende du siècle*. La septième émission, portant sur *La Condition humaine*, est l'occasion d'un dialogue entre l'homme de théâtre et l'homme politique. Vilar lit quelques extraits choisis du roman, à savoir le dialogue

s'entend. J'ai toujours pensé (suis-je le seul ?) que de Gaulle, en vous proposant les Affaires culturelles, ignorait, oui ignorait, que dans les circonstances du moment, il ne vous offrait que du vent. Dans cette société à intérêt, de Guizot à Pinay et à Pompidou, les Affaires (quel mot !) culturelles ça n'a pas existé, ça n'existe pas et ça n'existera jamais. Au su et au vu du ministre lui-même. Ce qui ne veut pas dire que votre venue aux « affaires » n'ait pas été significative et, en tel secteur, efficace. Simplement, on eût préféré le pouvoir créateur – vous – dans un autre secteur plus consistant, plus exigeant : celui de l'Éducation Nationale, par exemple. Franchement, Malraux, et je ne m'amuse pas à être irrévérent à bon marché : à choisir entre Fouchet, Peyrefitte et vous – entre les ambassades, l'École Normale et le colonel Berger – où est le choix politique ? Mais non, il fallait rassurer le pays, le ramener (en 58-59) à une situation apaisante. On a libéré le pays des charges de l'Empire (colonial). En quoi l'a-t-on libéré des structures d'une société écrasante, mesquine, fin de siècle ? Quand j'ai rencontré le Général en mars 68, ceci grâce à votre intervention n'est-ce pas ? (Oh, merci.) J'ai été comme stupéfait, non pas seulement par ce sentiment de solitude qui émanait de sa personne, mais aussi par la distance qui existait entre ce solitaire affable, et d'une extrême courtoisie naturelle, et les putasseries criminelles de cette société bonne bourgeoise qu'il a sauvée ! Qu'on ne sauvera pas toujours, dieu merci.

Quand je suis sorti du bureau du Général, quand sous mes semelles j'ai entendu crisser le gravier de la Cour de l'Élysée, j'ai compris beaucoup de choses. Certes, j'ai poursuivi l'étude et la rédaction de mon rapport sur l'Opéra, mais j'en ai bien vu alors, et désormais, la vanité, la puérité. Dans ce secteur – celui de la création musicale et chorégraphique – comme dans bien d'autres, et quels qu'aient été les connaissances et le courage de mes complices d'alors, ceux du rapport sur l'Opéra, j'ai bien compris que l'épaisseur sociale empêcherait tout mouvement, toute réforme profonde, disons toute révolution artistique. Le discours du 30 mai – qui est un indigne mensonge politique, Malraux, qui est un très vulgaire discours électoral, Ô mon auteur de *La Condition humaine* – n'a pas confirmé mais consacré, rendu à mes yeux « historique », cet état de fait. Cette société est triste et sans espoir parce qu'on ne lui donne qu'à penser au « fric ».

Me voici hors de mon propos. Je veux dire : loin de mes très pures raisons de vous écrire. De toute façon, vous savez l'affection inaliénable que j'éprouve pour vous.

André Malraux, au cours de la seconde station dans le jardin, entre le cèdre de Chypre et le svelte conifère du Japon, je ne suis pas parvenu – la tâche était assez délicate, vu l'homme à la fois souriant et assuré que j'interrogeais – à boucler ma question. Vous m'avez arrêté en effet et par une certaine violence de propos et de ton.

Mais voici la question en son entier. Ici, je ne la résume pas, bien au contraire, je l'étales. Sans gêne.

---

entre Katow et Souen, la mort de Kyo et le don de cyanure du premier au deuxième. Après l'enregistrement, Vilar rédige ce projet de lettre. Il meurt douze jours après, sans l'avoir envoyée. Paul Puaux transmet le brouillon à André Malraux, qui lui fait savoir qu'il répondrait, un jour, sous la forme d'un livre. Quelques semaines après la mort du comédien-directeur, Malraux s'exprime à son sujet : « Jean Vilar était un homme que j'admirais beaucoup, mais que je connaissais mal. Je l'avais vu jouer ses principaux rôles, et j'avais eu affaire à lui quand j'étais au gouvernement, puisque c'était nous qui avions organisé la salle d'essais [le Théâtre Récamier] à laquelle il tenait tellement. Je l'avais rencontré une ou deux fois alors qu'il était quasi inconnu, mais cela n'a jamais été plus loin. [...] Pour bien comprendre Jean Vilar, il faudra se rappeler plus tard que ce n'était pas seulement le metteur en scène d'Avignon, il était aussi autre chose. [...] Vilar, pour moi, c'est un grand chef d'orchestre. » dans « Un entretien avec André Malraux », *Le Magazine littéraire*, n° 54, juillet-août 1971, p. 10-24.

Nous avons parlé hier de divorce, ou plutôt de mariage cruel illustré d'actes criminels, entre le pouvoir politique et le pouvoir créateur – du romancier au poète et au réalisateur cinématographique etc... – dans les pays socialistes. Vous avez répondu longuement et, d'évidence, avec une très grande générosité de jugement (de sérénité ?) à ce sujet.

Cependant, ce mariage cruel, et c'est peu dire, cette sorte de Danse de Mort, existe aussi dans les sociétés capitalistes. Vigny (pas si bête !) traite déjà de la chose dans *Stello* ou le *Dr Noir*.

Ceci dit, les hommes politiques de l'Occident, en raison même du pouvoir coercitif et absurde du pouvoir politique des régimes socialistes sur les créateurs (prison, mort, interdiction d'être édité, etc...), ont bonne conscience. Ça se résume : « Voyez là-bas et voyez chez nous. Choisissez. Nous sommes la liberté et nous la défendons ».

Malraux, André Malraux, ils ne défendent et ne représentent pas plus la liberté absolue que je ne défends ou représente... la vertu ou la rosière de mon village. Ou ce sont des Tartuffes, et il faut le dire ! Ou ce sont des ignorants, et il faut que vous leur expliquiez gentiment la réalité.

(Liberté absolue ? eh oui. Si ne règne pas en ce domaine l'absolu, où sont les limites ? Et s'il y a des limites, peut-on parler de liberté et a-t-on le droit de parler de liberté, de bomber le torse en claironnant : « Nous défendons cette chérie » ? Foutre non ! répondrait Hébert. Ou Sade.)

Bref, voici la question : « Vous avez vécu pendant plus de dix ans au sein même des affaires publiques, à la droite du chef de l'État. Êtes-vous prêt à exposer publiquement, c'est-à-dire ici même, devant ce témoin qu'est la caméra, la difficulté extrême (l'impossibilité) de concilier durablement liberté de création et pouvoir politique, sous quelque régime que ce soit ? »

Certes, la dictature du prolétariat, ou plus exactement l'administration socialiste, doit s'effacer devant la création artistique, comme doivent être supprimés dans une société bourgeoise et française des ministres, des administratifs et des maires etc... à l'égard de cette même création. Mais est-ce concevable ? Votre opinion ?

Avec mes bons sentiments de retraité (1),

JV.

**(1)** Sans retraite, Malraux, sans retraite, et qui doit payer plus de 23 millions d'anciens francs à l'État, reste des impôts TNP de l'exercice de 1963 !



# Chapitre 6. Édition critique des journaux de travail

## « Mémento » de Jean Vilar

### A) Principes de la transcription

L'édition et la transcription des textes ont été fidèlement établies à partir des trois cahiers manuscrits présents dans le fonds Jean Vilar de la Maison Jean Vilar à Avignon :

- 1/ « Mémento I » (cote 4-JV-98,1)
- 2/ « Mémento II » (cote 4-JV-98,2)
- 3/ « Mémento III » (cote 4-JV-201,14)

La faible présence de ratures, de réécritures, d'erreurs syntaxiques ou orthographiques, l'absence de recherches paradigmatiques et la volonté de rendre lisible ce journal, composé de trois carnets, ont présidé au choix d'une transcription linéarisée, qui rabat sur une même ligne les corrections. Tout en restant fidèle au manuscrit, nous nous sommes permis de corriger quelques erreurs peu fréquentes de syntaxe ou d'orthographe.

Voici la liste des modifications opérées pour la transcription des manuscrits :

– La datation : Vilar écrit presque systématiquement les mois avec une majuscule, dans la date initiale ou le corps des entrées. Nous avons rétabli la minuscule. L'année est souvent inscrite sous la forme des deux chiffres finaux (par exemple, « 51 » pour « 1951 »). Nous avons uniformisé la transcription des années.

– Les abréviations manuscrites rétablies dans la transcription :

Fin de mots en « -m<sup>t</sup> » : nous rétablissons le suffixe « -ment »

« nlls » : « nouvelles »

« Cour d'H » : cour d'honneur

« ds » = dans

« Ruo » ou « RuΦ » : Jean Ruaud

« Ns » : nous

« R<sup>t</sup> » ou « R. » : Jean Rouvet

« G.W. » ou « G. » : Georges Wilson

« télégr. » : « télégramme »

« T » ou « Tφ » : « téléphone » ou « téléphoner » selon contexte

« m. en sc. » : metteur en scène ou mise en scène selon le contexte

« AF » : anciens francs

« NF » : nouveaux francs

« f » ou « fcs » : francs

– Le journal est dense : il n’y a parfois pas de d’espace entre les entrées ou un simple trait horizontal. Pour plus de lisibilité, nous avons choisi « d’aérer » le texte. Lorsque Vilar revient à la ligne sans être allé au bout de la page, nous avons suivi sa graphie.

– La ponctuation est très peu fautive, nous l’avons rétablie quand elle était nécessaire pour la lisibilité.

– Nous ajoutons entre crochets, si nécessaire pour la compréhension, le nom ou le prénom de la personne mentionnée.

– Les corrections et les ajouts de Vilar sont signalées entre chevrons.

– Il est fréquent que Vilar note le titre d’une œuvre seulement entre guillemets. Nous avons rétabli l’italique et, parfois, le titre complet. Par exemple, lorsqu’il écrit « “BADINE” », nous transcrivons : « *On ne badine pas avec l’amour* ».

– Les points sous formes de tirets cadratins sont fréquents. Ils ont été conservés entre deux espaces, à la manière de Vilar.

– Les chiffres sont conservés tels quels lorsqu’il s’agit des résultats de fréquentation, des minutages ou des recettes.

– Les parties barrées mais lisibles sont conservées telles quelles dans la transcription.

– S’il existe un doute à propos d’un nom ou d’un mot, nous l’indiquons en italiques entre crochets et précisons : « [*illisible*] ». Nous indiquons de la même manière (italiques entre crochets) des éléments de description du manuscrit que nous jugeons indispensables à la compréhension des corrections.

– « Toto » est le surnom que Vilar se donne à lui-même. Nous n’en connaissons pas l’origine.

– Parfois, il se mentionne sous la forme « JV », nous l’avons conservée.

– Chaque phrase ou chaque mot souligné l’est par Vilar dans le manuscrit.

– Nous notons « \* », à la manière de Vilar, certains paragraphes qui commencent par un point noir ou un astérisque afin de signaler le passage d’une idée à une autre.

– Parfois, en début de paragraphe, Vilar trace un trait plus long que le tiret cadratin, nous le reproduisons sous cette forme « — ».

– Dans les notes de bas de page, nous indiquons les dates de naissance et de mort des personnes concernées lorsque nous les avons trouvées, ce qui n'est pas toujours le cas.

## B) Transcription du « Mémento I »

### MÉMENTO I

Du 29 novembre 1952 (Paris) au 21 mai 1955 (Charleroi)

29 novembre 1952

Je lis, ces jours-ci et pour la première fois, le journal d'Antoine<sup>1</sup> concernant son premier Odéon. ~~Il me semble que ma~~ <Sa querelle, me semble-t-il, est la mienne>. J'ai souligné certaines lignes d'Antoine. Je les aurais, ces jours-ci, volontiers écrites. Si depuis 1896, le théâtre a changé d'aspect, les soucis des directeurs sont les mêmes. <Les goûts changent et les styles, ~~les querelles sont semblables~~> <Les conflits n'ont pas changé en cinquante ans.>

Depuis hier, un inspecteur des finances, Lagrenée<sup>2</sup>, contrôle, vérifie mes comptes et ma caisse à un franc près. J'avais demandé il y a huit jours au Secrétariat d'État que l'on vérifiât ma comptabilité. Le premier geste de Lagrenée, homme ~~charmant~~ <courtois> mais je pense rigoureux ou informé (par qui ?) a été de se faire ouvrir le coffre-fort et de compter jusqu'à, je dis bien : la dernière pièce de vingt sous.

[Paragraphe rédigé sur la page de droite, barré et réécrit sur la page de gauche]

~~— Maurice Clavel, depuis 20 jours, est admirable de foi, de gentillesse et de calme.~~

~~— À la vérité, c'est aussi comme toujours une querelle de générations. Mais où en sont nos études d'architecture que j'avais décidé de commencer dès octobre ? Vais-je me perdre dans ces combats quotidiens et banals (Soc. des Auteurs + Syndicats des Directeurs + Accusation d'ordre politique + attaques contre mes collaborateurs, mes auteurs) etc. ? On ne peut, de toute façon, les éviter sans commettre à la fois une erreur et une lâcheté — Nous assurons des querelles, de nos jours, qui devraient être celles de l'État.~~

➤ < — Maurice Clavel, depuis vingt jours secrétaire général du théâtre, est parfait. Foi, gentillesse et calme.

— À la vérité — il en est toujours ainsi — c'est aussi une querelle de générations.

Cependant, j'ai dû abandonner le projet de m'initier aux problèmes d'architecture. J'avais décidé de commencer ces études dès le mois d'octobre. Vais-je me perdre dans ces combats de tous les jours ? Attaques publiques, à la Radio, du Président de la société des auteurs. Attaques du syndicat des directeurs. Accusation d'ordre politique. Attaques contre mes collaborateurs. Contre les auteurs que nous jouons. *Etc.* on ne peut ~~éviter~~, de toute façon, <<éviter>> ces querelles. Ce serait commettre à la fois une erreur et une lâcheté. Nous assumons de nos jours des responsabilités qui sont du ressort de l'État.>

---

<sup>1</sup> André Antoine (1856-1943) : directeur de théâtre, comédien, metteur en scène et critique dramatique. Il dirige l'Odéon quelques semaines en 1896 avant d'en reprendre la tête en 1906 pour sept ans.

<sup>2</sup> Jacques Lagrenée (1898-1993) : inspecteur des finances.

Dimanche 30 novembre 1952

[Ajouté dans la marge à côté de l'entrée] <NON>

Ne garder que la première partie de *Nucléa* mais avec un nouveau final de cette partie ?

« Nous ne savons pas grand-chose de l'avenir

sauf que d'une génération à l'autre

les mêmes événements arrivent encore et toujours. » (*Meurtre dans la cathédrale*)

Samedi 20 décembre 1952

[Paragraphe rédigé sur la page de droite, barré et réécrit sur la page de gauche.]

~~Général de Vauthier. J'écoute à présent la pièce de mon bureau. Pendant toute la première partie, j'étais dans les coulisses.~~

~~Ils n'accepteront pas cette pièce. Pour moi, je n'ai qu'à répondre : « j'ai offert ce que j'ai, mes comédiens, mon plateau, mes moyens, et tout jusqu'au maximum de frais et d'efforts <à des écrivains vivants>, Pichette, Vauthier, [illisible], etc. Je n'ai pas à juger. »~~

~~Le public rit. Mais seulement la pièce est longue. Se rappeler la scène avec Vauthier hier soir, après la couturière : il ne voulait pas couper une seule phrase.~~

~~Ils sont décidément rares ceux qui, écrivant, comprennent. Leurs arracher une phrase c'est leur arracher les ongles. Leur souffrance alors vous fait pitié mal. Nous perdrons notre temps à lire des auteurs secondaires, ou plutôt des auteurs qui n'écrivent que leurs mots et ne contrôlent guère la nécessité dramatique. <Et je n'aime pas torturer. Certains soirs j'éprouve de l'affection pour eux, ou du respect pour leur œuvre. Le lendemain, je suis furieux contre eux et contre elle. Enfin, quoi, bon dieu : contrôlent-ils la nécessité dramatique ? Words, words, words, trop souvent !>~~

~~J'écoute le quatrième acte de Vauthier. Il n'en finit plus. Mais voilà la musique de Jarre et c'est délicieux. Lui a compris. Et dès le premier jour — Sa première musique /pour nous/ fut celle de Hombourg.~~

~~— Ils viennent d'applaudir beaucoup. Plus particulièrement l'annonce « Musique de Jarre » et mise en scène de Gérard.~~

~~Et le dernier mot que j'ai entendu /toujours/ par le micro est le « Merci Messieurs » de Maurice à ses musiciens.~~

<Général de Vauthier De *La Nouvelle Mandragore* de [Jean] Vauthier.

Pendant toute la première partie, j'étais dans les coulisses. À présent, j'écoute l'œuvre de mon bureau.

Ils n'accepteront pas cette pièce. Ma réponse : « J'offre à des écrivains vivants ([Henri] Pichette, [Jean] Vauthier, [Bertolt] Brecht), ce que j'ai : mes comédiens, mon plateau, mes moyens. Ceci, jusqu'au maximum des dépenses physiques pour les uns <<et les autres>>, financières, pour la maison. Je n'ai pas à juger. »

(Toujours à l'écoute) ... Le public rit. Toutefois : la pièce est longue, trop longue décidément. Se rappeler l'entrevue avec [Jean] Vauthier hier soir, après la répétition des couturières. Il ne se décidait pas à couper, à ôter une phrase. Rares sont ceux qui, écrivant pour le théâtre, comprennent, admettent

l'économie scénique ou théâtrale. Leur arracher une phrase, c'est leur arracher un ongle. Leur souffrance même alors vous fait mal. ~~La torture, je n'aime pas ça.~~

Certains soirs, j'éprouve de l'affection pour ceux que nous jouons, du respect pour leur œuvre. Le lendemain, je suis furieux contre eux et contre elle. Enfin, quoi, bon dieu ! Contrôlent-ils la nécessité dramatique ? *Words, words, words* : trop souvent.

— Toujours dans mon bureau. J'écoute le quatrième acte. Il n'en finit plus. Mais voici la musique de [Maurice] Jarre et c'est délicieux.>

### Samedi 17 janvier 1953

[Paragraphe rédigé sur la page de droite, barré et réécrit sur la page de gauche avec une encre différente.]

#### Mémento

~~1/ ai dit à FS : d'ici le 31 Juillet, tu es distribuée et uniquement dans *Danton* rôle de Lucile — *La Reine de R.II* : non. (+ remplacement JM /Banlieue dans *Hombourg*).~~

~~2/ MC = l'ai distribuée (et a accepté) dans *Danton* (Julie) et *R.II* (aide jardinier).~~

~~3/ JM = « Veux-tu faire Marion ? » (réponse : je vais le lire — Peut-être, mais ce n'est pas sûr : reine de *R.II* — Que veux-tu jouer ? — Marivaux, m'a-t-elle dit, mais Chaillot ! — Je lui ai parlé de *H. VI* (rôle de Marguerite).~~

~~4/ L le M = accepte les petites choses de *Danton* et Duchesse de Gloster.~~

~~5/ Negroni = St Just et reste jusqu'au 31 Juillet.~~

#### <Mémento :

1°/ Ai dit à Françoise Spira : « La saison se terminant le 31 juillet prochain, tu es distribuée – et uniquement – dans *La Mort de Danton* (Büchner : rôle de Lucile). Quant à la reine de *Richard II* : non. D'autre part, tu remplaceras Jeanne Moreau, qui nous quitte, dans le rôle de Nathalie (*Prince de Hombourg*) pour les représentations en banlieue. »

2°/ Monique Chaumette<sup>1</sup> : je l'ai distribuée – et elle a accepté – dans *Danton* : rôle de Julie. Dans *Richard II* : rôle de l'aide-jardinier.

3°/ Jeanne Moreau. J'interroge : « Veux-tu jouer Marion ? » Réponse : « Je vais le lire. » Moi : « Que veux-tu, que souhaites-tu jouer ? » Elle : « Marivaux... mais Chaillot est immense ! » Je lui ai parlé des *Henri VI* de Shakespeare et du rôle de Marguerite.

4°/ Lucienne Le Marchand : elle accepte <<gentiment>> les « petites choses », les petits rôles de *La Mort de Danton* et dans *Richard II* : la duchesse de Gloster.

5°/ [Jean] Négroni : Saint-Just. Il reste dans la compagnie jusqu'au 31 juillet prochain.>

### Lundi 26 janvier 1953

[Paragraphe rédigé sur la page de droite, barré et réécrit sur la page de gauche.]

---

<sup>1</sup> Monique Chaumette : née en 1927, comédienne du TNP.

~~Retour d'Italie. (Dates Gérard). Milan, Rome, conférences. Arrêt à Florence : Siciliani et Meneghini/Callas.~~

<Retour d'Italie. Conférence à Milan et Rome. Arrêt à Florence, sur demande de Siciliani, directeur artistique de l'Opéra de Florence. Suis présenté par lui à Meneghini-Calas. Siciliani me propose de la mettre en scène dans la Médée de Cherubini. Je l'entends dans le rôle de la Lucia. Une aisance vocale stupéfiante.

— J'erre la nuit dans Florence.>

Jeudi 29 février 1953

*[Paragraphe rédigé sur la page de droite, barré et réécrit sur la page de gauche.]*

~~JR me donne sa démission par lettre. Lettre recommandée pas encore reçue. <(Reçue le lendemain)>  
Adm à chercher : Beaunier, voir Magenod, Karsenty, Dir Ecole d'Adm.~~

<Jean Rouvet<sup>1</sup> me donne sa démission par lettre.

Lettre recommandée pas encore reçue.

Reçue le lendemain.

Nouvel administrateur à chercher. Interroger Magenod<sup>2</sup>, [Marcel] Karsenty<sup>3</sup>, Beaunier<sup>4</sup>. Et le directeur de l'École d'Administration.>

Mercredi 4 février 1953

*[Paragraphe rédigé sur la page de droite, barré et réécrit sur la page de gauche.]*

~~Il y a une littérature dramatique d'un côté et un public populaire (admirable) de l'autre. Je tente désespérément de les <faire se> joindre.~~

~~Je n'aurai pas le goût de poursuivre ici cette tâche, si précisément il n'y avait pas ce public. Et j'irais alors retrouver dans un théâtre réduit les uns et les autres qui cherchent.~~

~~Et comme le ministre et les Beaux-Arts ignorent ces choses !~~

~~— Au sujet des responsables du TNP : on n'abandonne pas le navire en cours de traversée.~~

<D'un côté existe une littérature dramatique contemporaine. <<Originale et nouvelle.>> De l'autre, un public populaire. Admirable. Je tente l'impossible afin qu'ils se rejoignent. Désespérément.

Il y a à peine un an et demi que je suis ici. Je n'aurais pas le goût de poursuivre cette tâche si, précisément, il n'y avait pas ce public. J'irais alors retrouver dans un petit théâtre, dans un théâtre aux dimensions réduites ceux qui cherchent. Évidemment, le ministre ignore de quoi le nouveau théâtre est fait. L'ignore aussi la nouvelle administration des Beaux-Arts, Jeanne Laurent ayant été, si j'ose dire, remerciée. Elle en savait trop.>

---

<sup>1</sup> Jean Rouvet (1917-1992) : conseiller culturel et administrateur du TNP de 1951 à 1959.

<sup>2</sup> Non identifié.

<sup>3</sup> Marcel Karsenty (1904-1997) : producteur de galas et de tournées théâtrales.

<sup>4</sup> Non identifié.

Lundi 9 février 1953

Visite de Leonidoff<sup>1</sup>, envoyé par Mai [musical] florentin<sup>2</sup> : pris par le TNP, ai refusé (hélas) définitivement leur offre. Encore, hélas !

Mercredi 11 février 1953

[Paragraphe rédigé sur la page de droite, barré et réécrit sur la page de gauche.]

~~La bataille (idiote) continue, sourde et lâche. Reçu ce matin un journaliste de l'Aurore — Reçu d'autre part au courrier de ce matin la 2<sup>e</sup> partie subvention Aff. Étrangères du par séjour ONU à Chaillot (6000000 et quelques). Il reçut il y a 6 jours complément dû de 4 millions. Action Cornu ? Mais il ne veut pas le *Danton*.~~

— Répertoire : Moreau dans Isabelle (*Intermezzo*) ou Minazzoli + Sorano  
dans Marianne (*Caprices*) + Gérard ou Gaby Silvia ou Minaz.  
Hdione = Minazzoli  
Honorie = Monteiro ou Chaumette

Traduction J. Anouilh : *Conte d'hiver* — Hermione = Minazzoli.

~~Pourquoi « Éducation » est il contre Cornu — L'envoi de ce matin est il Cornu ou pour Aff. Étrangères ? —~~

<La bataille – idiote – continue. Sourde. Elle rampe.

— Ai reçu ce matin un journaliste de *L'Aurore*.

— Ai reçu d'autre part au courrier de ce matin une lettre m'assurant le prochain versement de la deuxième partie de la somme due par les Affaires Étrangères en raison du séjour de l'ONU à Chaillot du 1<sup>er</sup> septembre 1951 à avril 1952. Enfin !

— Reçu il y a six jours environ le complément réclamé par nous aux Beaux-Arts (4 millions), sur intervention de Cornu ? Mais il ne veut pas de *Danton*. Le drame de Georges Buchner, *La Mort de Danton*, sera tout de même représenté.

— *Esto memor* :

Jeanne Moreau dans Isabelle (*Intermezzo* de Giraudoux) ou [Christiane] Minazzoli ?

Et [Daniel] Sorano dans...

[Jeanne] Moreau dans Marianne (*Les Caprices de Marianne* de Musset) + Gérard [Philippe].

[Jeanne] Moreau dans Célimène. Ou Gaby Silvia.>

---

<sup>1</sup> Non identifié. Peut-être s'agit-il de Léonid Léonidoff, membre de l'Opéra de Paris de 1947 à 1956.

<sup>2</sup> Le Mai musical florentin est un festival annuel d'opéra qui se déroule à Florence et qui fut fondé en 1933.

~~Mémento : ai été averti (?!) par X<sup>1</sup> il y a 7 jours qu'on préparait attaque contre moi « détournement de fonds de l'État » — Lui avait été dit devant J.N. par Z<sup>2</sup> qui pense que je vole l'État — Par contre, la petite Françoise continue toujours à réclamer tous les rôles de pièces en distribution ou en projet. Très belle attitude par contre, de toutes les autres filles, de tous les autres garçons des filles et des garçons de la troupe. Négroni découvre un tout petit, selon son habitude. Avec plus de virulence qu'il n'est permis à cet enfant bien sage en mal de puissance.~~

~~Demain : première d'Issy les Moulineaux.~~

~~Reçue il y a 4 jours une très belle lettre (longue) d'Anouilh.~~

~~Sommes demandés directement par Hambourg et par Festival de la Ruhr.~~

~~Repésent. à Londres : affaire tuée par Relations Culturelles : l'Administration (Gérard est à Londres) — Israël, affaire tuée par manque d'autorité et de prestige du service des Relations Culturelles (nous étions demandés et seuls).~~

~~Yougoslavie : même raison que pour Israël. Les Relations Culturelles avaient aussi empêché (par non délivrance de fonds) la tournée en Amérique du Sud.~~

~~En 16 mois nous avons fait 5 tournées à l'Étranger (Belgique, Suisse, Allemagne, 2 fois, Italie) sans que les Relations Culturelles nous aient accordé 1 seul centime.~~

~~Ne prouvons nous pas à ce service administratif qu'il est inutile ?~~

~~Nous sommes insupportables.~~

~~— Gérard, peu à peu, en est arrivé à obtenir des coupures qui font environ 1/5 d'heure. Jamais vu un auteur aussi égoïstement têtu que Vauthier. Et pourquoi pas le *Menteur* avec Sorano ?~~

<X... demande à me voir. Au cours de l'entretien, il m'informe que l'on prépare depuis environ sept jours un dossier me concernant : « Détournement des fonds de l'État ».

— Demain : première représentation à Issy-les-Moulineaux.

— Il y a quatre jours, j'ai reçu une longue et très belle lettre de [Jean] Anouilh.

— Directement, c'est-à-dire sans passer par les Affaires Étrangères, Hambourg d'une part et, d'autre part, le festival des Syndicats miniers de la Ruhr, nous proposent de venir jouer.

— Les représentations à Londres : cette affaire, très intéressante pour nous, a été en quelque sorte étouffée par l'administration. Gérard [Philippe], qui part pour Londres ce jour me dit : « Au cours de l'entrevue des artistes français avec la Reine, je lui parlerai de cette affaire ». Il me donne l'impression de plaisanter.

— Israël puis la Yougoslavie nous proposent une série de représentations. Leurs services culturels insistent. Comme pour la tournée en Amérique du Sud. Ces deux affaires ne se feront pas. À tort ou à raison, j'accuse de cet échec le service des Relations Culturelles françaises. En seize mois, depuis le 1<sup>er</sup> septembre 1951 et compte tenu des représentations en banlieue (quinze à Suresnes, douze à Clichy, quinze à Gennevilliers), à Paris (Grand théâtre des Champs Élysées, Chaillot, Hôtel de Soubise) en province (Avignon, Lyon *etc.*) ; oui, en seize mois nous avons d'autre part fait cinq tournées à l'étranger (Belgique, Suisse, Allemagne deux fois, Italie) sans avoir reçu un seul centime des « Relations Culturelles ». De ce fait, ne prouvons-nous pas à ce service que, sur le plan du théâtre, il est inutile ? Nous sommes insupportables.

---

<sup>1</sup> Le nom a d'abord été écrit par Vilar puis caviardé : nous n'avons pas réussi à le déchiffrer.

<sup>2</sup> Même remarque.

— *La Nouvelle Mandragore* : Gérard [Philippe] obtient de [Jean] Vauthier de nombreuses coupures. La durée de la pièce en est réduite d'un quart d'heure environ.

Jeudi 12 février 1953

~~Le vent tourne ? Hier, coup de théâtre de Jaujard : « Cornu ne vous interdit pas *Danton* ! etc. » Ah !  
Lettre de Deval ce matin — Abandonne ses plaintes et ses menaces.~~

~~Article de *L'Aurore* : très correct.~~

~~Antériou, ce matin, charmant au téléphone.~~

~~A présent, je suis enfin à peu près sûr de jouer *Danton*.~~

~~J'ai perdu, quoi qu'il en soit, deux mois de préparation.~~

[*Un morceau de page est découpé dans la longueur.*]

~~Au tour de Stéphane S<sup>+</sup> de faire des siennes. Il se répand dans Paris à son accoutumée et dit, ici et là, que si je ne monte pas sa pièce, il m'attaquera. C'est à dire : il répondra en colère m'attaquera (genre « *Combat* ») dans son journal. [*Mot illisible*] Il y a huit jours, je déjeunais chez lui et il était tout miel et tout sucre. Il est vrai que sa lèvre bavait ouvertement, à son accoutumée. Je ne me suis jamais engagé évidemment à monter <sa pièce>, du moins pas absolument. Les exigences du calendrier m'empêchaient et m'empêchent de prendre une telle décision.~~

~~Et au moment même où, favorable, je me pose la question « où et quand jouerais je <cette œuvre> ? », voilà Mr cadet <S. cadet> qui menace.~~

~~Seigneur, je ne comprends rien aux hommes~~

~~« Il n'est pas vrai que plus on pense moins on sent. Mais il est vrai que plus on juge, moins on aime. Peu d'hommes vous mettent dans le cas de faire exception à cette règle. » Chamfort~~

~~<Chamfort> Il dit aussi : « Il faut avoir l'esprit de haïr ses ennemis »~~

~~<Toujours Chamfort :> « Il semble qu'en nous payant les actions généreuses, on nous les ôte. »~~

[*Réécriture sur la page de gauche.*]

<Le vent tournerait-il ?

Hier, coup de fil de [Jacques] Jaujard<sup>2</sup> : « Le Ministre n'a jamais interdit *La Mort de Danton*... etc. »  
Ah !

Lettre de Jacques Deval<sup>3</sup> ce matin. Il me dit abandonner le procès qu'il nous faisait. Agréable bonhomme. J'avais tort.

Article de *L'Aurore* : très convenable.

Antériou<sup>4</sup>, ce matin, téléphone : charmant.

À présent, je suis à peu près certain de jouer *La Mort de Danton*.

---

<sup>1</sup> Non identifié.

<sup>2</sup> Jacques Jaujard (1895-1967) : haut fonctionnaire de l'administration des Beaux-Arts avant d'être nommé Secrétaire général du ministère des Affaires culturelles en 1959.

<sup>3</sup> Jacques Deval (1890-1972) : dramaturge, scénariste et réalisateur.

<sup>4</sup> Directeur du cabinet du secrétaire d'État aux Beaux-Arts, André Cornu.

Au fait, j'ai perdu deux mois environ. Deux mois qui manqueront à la préparation de l'œuvre.

Sans date

A son tour, R. S... fait des siennes. Il se répand dans Paris et dit, ici et là, que si je ne monte pas sa pièce, il m'attaquera. M'attaquera dans son journal.

Il y a huit jours, je déjeunais chez lui. Il était alors tout miel et tout sucre. Il en bavait. Je ne me suis jamais engagé absolument à représenter sa pièce. Les exigences et aussi bien les incertitudes du calendrier de travail m'empêchaient alors et m'interdisent encore de prendre une décision ferme. Or, dans la journée même, où, favorable au projet, je me pose la question : « Où et quand présenterais-je cette œuvre ? » voilà M. R.S.... qui menace.

Sans date

Chamfort : « Il n'est pas vrai que plus on pense, moins on sent. Mais il est vrai que plus on juge, moins on aime. Peu d'hommes vous mettent dans le cas de faire exception à cette règle. »>

Sans date

Hier, André Marie<sup>1</sup>, <le ministre de l'Éducation Nationale> vient à Chaillot (vente de livres au profit des sinistrés de Hollande Angleterre Belgique). Il passe devant le stand de l'écrivain JJ Gautier<sup>2</sup> <d'un romancier et chroniqueur dramatique>. « Alors, monsieur Gautier, (et Marie <le Ministre> parle haut et éclate de rire) ne croyez-vous pas que le théâtre va suffisamment mal ? Pourquoi l'attaquer ainsi ? » Et il rit, se moque de lui. L'autre, debout, marmonne je ne sais quoi. Il <Le Ministre> répond à Gautier qui lui demande quel livre de lui il a lu : « Attendez... voyons quel est le titre ? » Le poète cite un titre : « Non. » Un autre titre : « Non, non pas cela... attendez, ah oui, j'y suis : *Choix de poèmes*. » Et l'autre <Gautier> reste bouche bée. On imagine Hugo ou Pichette [illisible].

[Réécriture sur une feuille collée page de gauche.]

Sans date

Hier, un ministre en exercice vient à Chaillot. Vente de livres au profit des sinistrés de la Hollande, de l'Angleterre, de la Belgique. Il passe devant le stand d'un romancier. Par ailleurs, critique dramatique.

« Eh bien, monsieur... (le ministre parle haut et éclate de rire) Pourquoi attaquez-vous le théâtre ? Ne pensez-vous pas qu'il soit suffisamment mal en point ? » J'ignore la réponse de l'autre. Debout, il marmonne je ne sais quoi.

---

<sup>1</sup> André Marie (1897-1974) : homme d'État français, président du Conseil et ministre à plusieurs reprises.

<sup>2</sup> Jean-Jacques Gautier (1908-1986) : journaliste, romancier et critique.

À [illisible] qui lui demande doucement ~~quel livre~~ <quelle œuvre> de lui il a lu, le ministre ~~répond~~ <s'interroge à haute voix> : « Attendez... attendez. Voyons, quel est le titre ? » Le poète cite un de ses ouvrages. « Non », dit le ministre. Le poète avance un autre titre. « Non, non », riposte le ministre. « Ah, j'y suis : *Choix de Poèmes* ». Le poète reste là, debout, bouche bée. Le cortège passe.

### Mercredi 18 février 1953

Et les arbres, dans la nuit, annonçaient le printemps.

Rester enfant. Rester enfant.

Une promenade la nuit, une ruelle déserte, le froid doux et <voici que> l'on retrouve des sentiments purs et spontanés ~~que la~~ <qu'effaçait la> pratique constante, trop constante d'un métier. « Le cœur, Nathalie, le cœur », je ne sais pourquoi ce mot banal de Kleist/Curtis<sup>1</sup> me revient si souvent en mémoire. La nuit, une promenade <solitaire> et tout ce que l'on aime afflue. Et les fantômes ~~aimés~~ <bien aimés>.

### Sans date

Aujourd'hui, tout arrangé. J[ean] R[ouvet] reste.

— « Non » (article)

Note pour l'avenir. Cahier des charges : vraiment, pourquoi confier à un théâtre dramatique dont toute l'organisation artistique et administrative est axée en ce sens, la charge de créer une œuvre lyrique. Cacophonie et lubie d'État. Pourquoi l'Opéra ne monterait-il pas Sartre ?

Autre note :

Me reprocherait-on, *sotto voce*, par hasard d'avoir fait des bénéfices ? Évidemment, cela doit surprendre certains qu'une régie nationale artistique ~~soit bénéficiaire~~ <ne soit pas déficitaire>.

Autre note : Odéon, premier Antoine<sup>2</sup>, 1896 : 100 000 francs or de subvention. Et pas de prix <de places> populaires !

Antoine : chaque mois il sera donné l'œuvre inédite d'un jeune.

Antoine et ses comédiens surmenés.

Décidément, rien ne change (1896, Antoine. 1953, TNP)

[Paragraphe réécrit sur la page de gauche.]

### Sans date

Aujourd'hui, Jean Rouvet reprend sa démission. Tout s'arrange.

---

<sup>1</sup> Jean-Louis Curtis (1917-1995) : écrivain et traducteur du *Prince de Hombourg* de Kleist, joué en 1951 à Avignon.

<sup>2</sup> Voir première note.

Sans date

Titre d'article : NON.

Mars 1953

(En ce qui concerne le cahier des charges, cette sorte de contrat qui me lie à l'État) Note pour une rédaction future : demander la suppression de l'obligation de présenter une œuvre lyrique. Vraiment, un théâtre dramatique a-t-il le personnel et les moyens techniques (répétiteurs, régisseurs compétents, artistes, chefs, *etc.*, *etc.*) et le fric suffisant pour réaliser convenablement une œuvre lyrique ? Cacophonie ou lubie administrative de l'État.

Pourquoi l'État n'imposerait-il pas à l'Opéra de Paris et à ses techniciens et artistes de représenter une œuvre de Sartre ?

— Autre chose : me reprocherait-on, par hasard, de diriger un théâtre dont l'exercice 1952 vient de se conclure par l'approche d'un équilibre financier ? Évidemment, certains doivent détester cela : une régie nationale qui n'est pas lourdement déficitaire.

— Autre chose : [*entrée inachevée*]

Vendredi 15 mai 1953

À 17 heures, vu Vincent Auriol. Reprise affaire de Venise<sup>1</sup>. Et certaines autres lubies. Simple, valable, humain. Moins méridional que ce qu'on le dit. [André] Marie lui téléphone : « Mais Vilar, mauvaise gestion ! »

— Il téléphone à Maurice Schumann<sup>2</sup> qui le coupe tout de suite : « Vilar communiste ». Le président [du Conseil] le coupe à son tour et en sursautant : « Non, non et non. » –

On aimerait le fait du prince. Dès le début de notre conversation et en préambule : « J'ai décidé dès le début de mon mandat de ne pas intervenir dans la gestion de mes ministres. » « La Constitution ceci, la Constitution cela ... »

Je lui parle de son discours d'il y a deux ans, où, sans avertir, il prit position. Il ne me laisse même pas lui dire que ~~certains~~ <beaucoup> d'entre nous furent touchés précisément ~~de~~ <par> cette intervention.

Savent-ils écouter ? se taire et enfin décider ?

[*Ajouté au crayon dans la marge*] Ne pas oublier que son téléphone résonne. J'entendais tout ce que disaient les deux interlocuteurs.

---

<sup>1</sup> Le TNP doit participer à la Biennale de Venise mais son devis concernant les frais de retour étant trop élevé, il est refusé et la menace plane que la troupe ne puisse pas partir.

<sup>2</sup> Maurice Schumann (1911-1998) : homme d'État français, journaliste et écrivain. En 1953, il est Secrétaire d'État aux Affaires étrangères dans le gouvernement d'Antoine Pinay puis de René Mayer.

Prendre ses responsabilités, Ô Corneille.

Vraiment, on comprend pourquoi le bonhomme est tant oublié de nos jours.

Quel marais.

— Ai écouté encore ce soir le 22<sup>e</sup> quatuor Mozart.

— *Paris-Presse* a annoncé une fois de plus ma démission. Ce matin, démenti sur un ton courtois des journaux.

Téléphone d'Antériou, assez ennuyé, car on le mettait en cause.

D'où cette information : « Ai téléphoné, m'a-t-il dit, à [André] Marie. Puis au *Monde*, au *Figaro*, à *France Soir* pour démentir. »

([Jean] Rouvet a fait un topo de ce coup de téléphone.)

### Lundi 18 mai 1953

Mémento :

- Chrystel [d'Ornhjelm<sup>1</sup>] a vu [Alexandre] Parodi<sup>2</sup> : pour Venise – [Philippe] Erlanger<sup>3</sup> –
- Favier<sup>4</sup>, Bec<sup>5</sup> et le frère de Cornu<sup>6</sup> : (se rappeler coup de téléphone de Favier) (frère d'[André] Cornu à Bec : « Va voir Antériou. »)
- Léo Hamon<sup>7</sup> – Maître de Ségogne<sup>8</sup>
- André Marie au Président<sup>9</sup> (mémento) par téléphone : les trois derniers faits et visites ou réponses (que je conserve en tête) concernent ma gestion – Mes prélèvements –

### Mercredi 15 juillet 1953 à 19 heures – Avignon

J'apporte ma lettre de démission du festival d'Avignon<sup>10</sup> (pour l'an prochain).

### Mercredi 16 décembre 1953

---

<sup>1</sup> Chrystel d'Ornhjelm occupait la fonction de secrétaire générale du Cercle d'Échanges Artistiques Internationaux. Par son intermédiaire, il joua un rôle important de soutien financier et institutionnel des cinq premiers festivals.

<sup>2</sup> Alexandre Parodi (1901-1979) : haut fonctionnaire et homme politique français. En 1953, il occupe la charge de diplomate en 1953.

<sup>3</sup> Philippe Erlanger (1903-1987) : haut fonctionnaire et écrivain. Il est directeur de l'AFAA (association française d'action artistique, créée en 1922, intégrée au ministère des Affaires étrangères et qui subventionne ou non les tournées officielles à l'étranger).

<sup>4</sup> Non identifié.

<sup>5</sup> Non identifié.

<sup>6</sup> Le frère d'André Cornu

<sup>7</sup> Léo Hamon (1908-1993) : avocat et homme politique français. En 1953, il est membre du Mouvement Républicain Populaire.

<sup>8</sup> Henry de Ségogne : haut fonctionnaire et homme d'État français, conseiller juridique du TNP.

<sup>9</sup> René Coty.

<sup>10</sup> Le VII<sup>e</sup> festival se prépare dans un contexte médiatique houleux pour Vilar et le TNP. Le 15 juillet, Vilar envoie une lettre de démission au comité d'organisation du festival qui souhaite avoir la mainmise sur la programmation et le harcèle : la rumeur de son départ court. La querelle et sa démission probable deviennent publiques le 4 novembre 1953 avec une annonce dans *Le Dauphiné Libéré* indiquant qu'il a consommé son divorce avec le festival et son comité. Composé de notables et d'artistes, le comité se divise entre les membres favorables à son travail et ceux qui veulent avoir la main sur le choix des pièces et qui poussent pour prendre la suite. Un comité de soutien s'organise et fait pression auprès du maire d'Avignon, Édouard Daladier. Vilar sort finalement vainqueur de ce bras de fer. Sur ce point, voir Antoine de Baecque, Emmanuelle Loyer, *Histoire du Festival d'Avignon*, Gallimard, Paris, 2007, p. 108-110.

Je ne retrouvais plus ce cahier-journal. Je regrette de n'avoir pas noté bien des faits essentiels survenus depuis mai et plus particulièrement depuis notre retour de l'étranger et de la province (2 novembre) – Ai vu Renée Faure<sup>1</sup> pour la deuxième fois cette après-midi. Puis : Marie Bell<sup>2</sup>, à laquelle le comité d'Avignon a proposé la direction artistique du festival. Très loyalement, elle est venue m'en informer. Et ajoute-t-elle : « Qui pourrait vous succéder ? » – « Il y en a, il y en a », ai-je dit.

Marie Bell – « ... j'étais enthousiasmée par le spectacle et triste à la fois. Et ceci à la pensée que le Français ne joue plus ainsi. »

— Nous avons depuis dix jours choisi *Ruy Blas* pour pièce de rentrée de février – (Renée Faure : la Reine) — *Don Juan* est un très gros succès – En quatre jours, 1 300 week-ends loués, dont 300 par téléphone. Hier, réunion de toutes les associations culturelles à Chaillot. Mémento : cinq avant-premières culturelles pour *Don Juan* (le record). La maison roule et roule accomplissant sa mission populaire – Je ne sais pas quelle bonne et familière chance m'aide dans l'ensemble. ~~À quinze ans~~ Quand j'avais quinze ans, voire vingt, qui aurait cru (et moi-même) que je mènerai une vie aussi active, aussi précise, aussi objective. Est-ce que je ne rêve pas ? J'ai toujours fait, aux pires heures, confiance en la vie. Et aux gens, fussent-ils des salauds.

— D'une lettre d'une spectatrice, reçue ce jour (très longue lettre) : « Jean Vilar, disaient deux jeunes filles autour de moi, prend un escabeau et avec un projecteur, il transforme le plateau en salle de palais. »

### Mercredi 18 décembre 1953

Vu hier [Pierre] Descaves<sup>3</sup> pour la première fois. À la Comédie-Française. Pour lui parler du projet Renée Faure/Reine dans *Ruy Blas* – Aujourd'hui élection du Président de la République. Deuxième journée – M. Bordeaux, 83 ans, ce matin dans mon bureau : a écrit un *Mystère de Saint-Louis* qu'il m'apporte – Hier soir, Anouilh dans la salle et dans ma loge (représentation de *Don Juan*) – Ne regrette pas mes pauvres représentations de *Don Juan* au Théâtre La Bruyère d'il y a neuf ans. Lassitude aujourd'hui. Chaque fois que je dois jouer Richard<sup>4</sup>, le soir. Je vais le céder à Gérard [Philippe].

### Samedi 19 décembre 1953

Si *Ruy Blas* difficultés, *because* Renée Faure / [Pierre] Descaves / obligations au « Français ». Pourquoi pas *Nicomède* ? Gérard [Philippe], Marie Bell, [Geneviève] Bray<sup>5</sup>, [Georges] Wilson (dans Prusias) ? Et même : *Nicomède*. Et si difficultés pour la distribution féminine : *Le Mariage de Figaro*. — J'ai envoyé une lettre à Cornu lui disant que, tout de même, je n'étais pas démissionnaire et étais prêt à poursuivre après le 1<sup>er</sup> septembre (double à [André] Marie et à [Jacques] Jaujard)

---

<sup>1</sup> Renée Faure (1918-2005) : actrice française, sociétaire de la Comédie-Française.

<sup>2</sup> Marie Bell (1900-1985) : actrice française, également sociétaire de la Comédie-Française.

<sup>3</sup> Pierre Descaves (1896-1966) : administrateur général de la Comédie-Française de 1953 à 1959.

<sup>4</sup> Richard II (Shakespeare).

<sup>5</sup> Geneviève Bray : actrice, journaliste et militante communiste décédée en 2005.

— Hier, lettre à Brisson<sup>1</sup> sur absence critique du *Figaro*. Téléphone de [Jean-Jacques] Gautier<sup>2</sup> ce matin au secrétariat général : « Je viens lundi ». Trop tard, chéri. Tu peux venir. Quelle importance « publicitaire » désormais. Hors du coup. Un boulevardier, dont les mauvaises critiques sont aussi utiles que les bonnes.

— [Louis] Vallon<sup>3</sup>, [Eugène] Claudius-Petit<sup>4</sup>, André Siegfried<sup>5</sup>, [Jean] Anouilh, Henry Bordeaux<sup>6</sup>, [Joannès] Dupraz<sup>7</sup>.

— Projet pour la Comédie-Française : et d'abord, vous enlèverez les statues, les tableaux, les bancs dans les couloirs. Ensuite vous abandonnez l'Odéon au théâtre contemporain, c'est-à-dire aux auteurs vivants, à un directeur de la nouvelle génération ([Jean-Louis] Barrault, [Jean] Mercure<sup>8</sup> ou... *etc*).

### Lundi 21 décembre 1953

Je revois tout à l'heure un conseiller à la Cour des comptes, de Shillaz<sup>9</sup> ou de Fullaz, peu importe. Je passe le tiers de mon temps environ à ces histoires, enquêtes, sur-enquêtes, post-enquêtes *etc.*, que l'État impose à ses propres théâtres. Après [Jacques] Lagrenée, Ebner<sup>10</sup> ; après Ebner, de Shillaz. Après de Shillaz, demain, re-Ebner.

### Mardi 22 décembre 1953

Oui, re-Ebner – Tout cela est désormais plein de sollicitude ou du moins y incline. L'empire appartient aux flegmatiques, ou aux retors.

Déjeuner chez Philippe de Rothschild<sup>11</sup>, organisé par lui afin que je rencontre Hervé Mille<sup>12</sup> (qui ignorait (ou a feint d'ignorer) que *Paris-Presse* était en procès<sup>13</sup> avec le TNP !), Agence France-Presse, *Paris-Soir*, *etc*. Je ne tiens pas à noter ici toutes les louanges que l'on m'a faites, là, non pas seulement sur *Don Juan*, mais surtout sur le TNP depuis deux ans et même Pirandello/*Henri IV*<sup>14</sup>.

Je suis toujours en procès avec *Paris-Presse*.

Je pars tout à l'heure pour Dijon avec Camille [Demangeat<sup>15</sup>]. Mardi dernier, le dernier jour de relâche j'étais à Rouen.

Dans huit jours, je serai pour même pas douze heures à Marseille.

Ai-je vraiment une vie personnelle ?

---

<sup>1</sup> Pierre Brisson (1896-1964) : journaliste et directeur de publication au *Figaro*.

<sup>2</sup> Jean-Jacques Gautier (1908-1986) : journaliste, critique dramatique et romancier.

<sup>3</sup> Louis Vallon (1901-1981) : homme politique, député RPF de 1951 à 1955.

<sup>4</sup> Eugène Claudius-Petit (1907-1989) : homme politique.

<sup>5</sup> André Siegfried (1875-1959) : sociologue et historien.

<sup>6</sup> Henry Bordeaux (1870-1963) : avocat, romancier et essayiste.

<sup>7</sup> Joannès Dupraz (1907-1995) : homme politique et secrétaire d'État.

<sup>8</sup> Jean Mercure (1909-1998) : acteur, metteur en scène et directeur du théâtre de la Ville à Paris de 1968 à 1985.

<sup>9</sup> Non identifié.

<sup>10</sup> Non identifié, probablement un autre inspecteur des finances.

<sup>11</sup> Philippe de Rothschild (1902-1988) : écrivain, producteur, viticulteur et homme d'affaires français.

<sup>12</sup> Hervé Mille : journaliste, directeur de rédaction, notamment de *Paris-Soir* puis *Paris-Match*.

<sup>13</sup> Le journal avait qualifié Vilar de communiste et propagé plusieurs rumeurs sur un éventuel remplacement de Vilar à la direction du TNP.

<sup>14</sup> Vilar avait interprété le rôle d'Henri IV dans la pièce de Pirandello.

<sup>15</sup> Camille Demangeat (1905-1985) : scénographe au TNP.

Hervé Mille : Théâtre des Champs-Élysées + cas Devay<sup>1</sup> déplacé dans son journal à cause de nous, rendez-vous pris pour début janvier, après le 3.

— Il faudrait que j'écrive une sorte de « Mémoire » qui indique les raisons valables de l'existence et de la permanence d'un théâtre populaire dans le monde actuel, fort non pas d'idées mais de nos résultats acquis. Le « Mémoire » indiquerait enfin, et surtout, les routes nouvelles à tracer, la confection de l'instrument ou sa révision (Chaillot ou tout autre salle), les conditions de travail et de recherches des techniciens et des comédiens. Cela pourrait être une très belle chose. Le Temps !

— [Geneviève] Bray, Marie Bell, [Renée] Faure, [Maria] Casarès.

#### Jeudi 24 décembre 1953

Je pense tout d'un coup, violemment, bêtement, nettement qu'il ne faut pas du génie pour pratiquer un métier, fût-ce un art aussi délicat que celui du théâtre. Une bonne troupe de filles et de gars solides, sans humilité sottée et déformante, mais travailleurs, attachés de cœur à la tâche, l'aimant, se disputant et se réconciliant parfois mais retrouvant l'union professionnelle et affective autour du patron est le seul moyen <salutaire>, le seul outil valable.

On peut changer de pensionnaires (et souvent certes) mais il faut conserver à tout prix ceux qui, s'ils n'ont pas de nom ou une personnalité extraordinaire, ont du cœur et savent ce que sont et ce que valent la tendresse, l'affection, le sens d'un regard. Ce sont là les vertus nécessaires à la pratique de mon métier. J'ai eu de la tendresse, de l'affection pour tous ceux qui sont passés chez moi.

Et je crois bien que je l'ai encore pour les salopards.

Hier, 23 décembre, et le 22 aussi, tournée de recherches en Bourgogne : lieux scéniques.

Revue à Dijon : Cour de Bar – Cour de la Préfecture (XVIII<sup>e</sup> siècle), place des deux églises.

Huit heures du matin, départ pour Beaune, les Hospices – Clos Vougeot – Savigny-lès-Beaunes – Semur (place de l'église) – Abbaye de Fontenay (ah ! mon accident d'auto l'an dernier), château délicieux de Bussy (Rabutin). Rentrée à Paris : 16h30-20 heures – à 20 heures : *Lorenzaccio*. Le soir, début du week-end de Noël. Visiteurs de province.

Je compare depuis le 1<sup>er</sup> novembre nos recettes avec celles de tous les théâtres nationaux : à notre avantage, très net.

#### Samedi 26 décembre 1953

J'ai dû enregistrer, étant enfant, adolescent et jeune homme, les disciplines du marin. On n'abandonne jamais le navire. On doit mourir presque joyeux et sans angoisse aucune à bord du navire qui coule. On vide, sans haine, un matelot ou un quartier maître dangereux. ~~Ou plutôt : il se chavire lui-même.~~ On se méfie (des) et l'on aime les femmes. Si l'on voit venir le danger, on tient ferme, et souple à la fois, la barre. On dort par très mauvaise mer. On pardonne. Parfois.

En toute façon, on oppose aux coups heureux comme aux mauvais sorts un visage qui paraît celui de l'indifférence.

---

<sup>1</sup> Allusion non élucidée. Il s'agit peut-être du journaliste Jean-François Devay (1925-1971) qui travaille à *Paris-Presse*.

« Tu sors aujourd’hui Vincent ?

— Eh, monsieur Vilar, je ne sais pas. » C’est le mot du bon Montaigne. Aussi.

Résultats du week-end de Noël : *Lorenzaccio*/Jazz/*Don Juan*/apéritif-concert

1/ *Lorenzaccio* (= soir de Noël) : 864 000 francs

2/ Noël à 16 heures / Jazz : 955 200 francs

3/ *Don Juan* : 25 décembre, 21 heures : 951 680 francs. Moyenne d’entrées : 2 309 spectateurs.

(l’an dernier, moyenne d’entrées : moins de 1200). Nous avons doublé.

Est-il possible d’obtenir meilleurs résultats ? ~~Et c’est au moment où~~ D’où l’on pense réduire ma subvention de 23%.

— [Gaston] Defferre, maire Marseille, et [Jean] Médecin, maire Nice, et l’administration de Rouen répondent assez fermement à [Jacques] Jaujard (lettre sur [Jacques] Hébertot<sup>1</sup>/Rouen et festival dans le Midi).

[*La fin de la page est découpée.*]

[Édouard] Herriot<sup>2</sup> aurait promis l’Éducation nationale à [André] Cornu contre son désistement au cours de l’élection présidentielle. Cela est fort possible. Et par ailleurs, quelle gifle pour M. [Jacques] Jaujard et l’éternelle pensionnaire<sup>3</sup> de la Comédie-Française, rejetée pour la n<sup>ième</sup> fois du groupe sociétaire. À la vérité, quelle souplesse de mollusque, quelle patience de chenille, quel manque de fierté la plus ouvrière. Ou bien ils pourrissent le système ([André] Cornu, Antériou et bien d’autres) et pourrissent les gens, ou bien le système pourri les pourrissent : [Jacques] Jaujard ?

Il m’est arrivé parfois de rêver, pour moi-même, d’une carrière de maquereau afin de juger à quel point autrui est serviable, salissable, jouissable. Jamais pu, évidemment.

### Dernier jour de l’année 1953

Je trouve sur ma table ce mot de [Jean] Rouvet :

« Monsieur Vilar, j’ai une bonne annonce à vous faire : toutes les factures reçues à ce jour (31 décembre) ont été réglées. C’est la première fois que nous pouvons le faire. Signé JR – Y compris bien sûr : impôts, taxes, sécurité sociale, *etc.* »

Je transcris rarement – je veux dire jamais – dans ce cahier-mémoire de telles notes. Ceci ou cela fait, à mon sens, partie des archives de la maison. Mais celle-ci est agréable. D’autre part, sur ma table : cadeau des employés d’administration, une fois de plus. *Mémoires* de Saint-Simon.

— Ah, les petits monstres, jamais les comédiens ne m’ont offert quoi que ce soit ! Et pourtant, ces agréables petits coquins, ils sont, à tous points de vue, les plus favorisés. Drôles d’animaux ? Même

---

<sup>1</sup> Jacques Hébertot (1886-1970) : homme de théâtre, journaliste et directeur du Théâtre Hébertot de 1940 à 1970. Homme influent, proche d’André Cornu, il s’oppose violemment à Jeanne Laurent en 1952, après qu’elle lui refuse une subvention pour une tournée en province. Il participe à son éviction du gouvernement et critique féroce Vilar et le TNP, les qualifiant de cryptocommunistes.

<sup>2</sup> Édouard Herriot (1872-1957) : homme politique français.

<sup>3</sup> Non identifiée.

pas. Un jour, changerai-je d'humeur à leur égard ? Il me faudrait alors changer d'humeur contre moi-même ou moi-même – Plus je vais et plus je trouve surprenant de la part de Diderot – serait-il un peu futile ? – d'avoir écrit cent pages sur eux, je veux dire : sur nous – Je lis [Pierre-Aimé] Touchard<sup>1</sup> en ce moment. Tout ceci est très bien dit, mais quel intérêt ? À la vérité, il n'a jamais fait que ses classes au Français. Et un peu tard. Les sottises (dans le choix des œuvres) qu'il a commises sont irréparables. Du moins pour sa mémoire. Salle maison. À détruire.

— La Reine disait de Mme de Montespan : « Cette pute me fera mourir » (*dixit* Saint-Simon).

— Je ne sais pas prendre conscience des résultats. Cela est heureux, si j'y pense. Cela évite de s'arrêter. Je devrais fulminer et envoyer à la face des sots et des détracteurs les succès de cette année. À quoi bon ? Il y a une vérité. Ou plus que la vérité : le fait. Mais, précisément, le fait, fût-il heureux ou désagréable, je ne sais en prendre conscience. Sans le vouloir, sans m'en rendre compte, je continue. Enregistrer ? Pourquoi donc. Certainement, il est une mémoire qui, confusément, hors de notre clairvoyance, a enregistré, muri et vous met, un matin, le feu au derrière. Quelle chance. J'ai appris à quarante ans à aimer les choses qui passent parce que, précisément, chaque travail que je fais (interprétation, mise en scène) est une chose qui passe. L'éternité, mon métier m'apprend à en rire.

### Samedi 2 janvier 1954

Chiffre impressionnant du week-end du nouvel an.

### Mercredi 6 janvier 1954 + lundi 25 janvier 1954

J'ai laissé en blanc ce mercredi 6 janvier. Aujourd'hui lundi 25 janvier, j'ai oublié la raison, ce fait qui survint et arrêta la note – Le lendemain, je partais pour Amiens : cirque. Maladie de [Daniel] Sorano<sup>2</sup>. Arrêt des deux *Don Juan*. *Richard II*, le lendemain. C'était ma dernière représentation de Richard.

Samedi 9, de retour (dans la nuit) d'Amiens, je prends sans avoir dormi l'avion pour Marseille – Vu aux deux repas [Gaston] Deferre. Départ le lendemain dimanche pour Tunis – Gros succès à Tunis – Retour au TNP demandé – [Pierre] Voizard<sup>3</sup>, [Jean] Tremsal<sup>4</sup>, Borday<sup>5</sup>, Varchetti<sup>6</sup>, les actualités cinématographiques tunisiennes, le professeur d'art dramatique arabe, l'Université Nouvelle, le

---

<sup>1</sup> Pierre-Aimé Touchard (1903-1987) : homme de théâtre, écrivain et résistant. Il fonde l'association Théâtre et Culture en 1945. Il est administrateur de la Comédie-Française entre 1947 et 1953. Vilar fait peut-être référence à son livre *L'Amateur du théâtre ou la règle du jeu*, publié au Seuil en 1952.

<sup>2</sup> Daniel Sorano (1920-1962) : acteur de théâtre et de cinéma, il fait partie de la troupe du TNP. Il joue Sganarelle aux côtés de Vilar qui interprète Don Juan.

<sup>3</sup> Pierre Voizard (1896-1982) : haut fonctionnaire français, résident général de France en Tunisie de 1953 à 1954.

<sup>4</sup> Jean Tremsal : maire de Tunis de 1949 à 1956.

<sup>5</sup> Non identifié.

<sup>6</sup> Non identifié.

Directeur de Compagnie [de navigation] mixte, l'inauguration du théâtre de Sfax, visite à Dougga, au Bardo, à Sidi Bou Saïd, à Carthage. Pendant le séjour en Tunisie, nombreuses visites de plusieurs heures de Shillaz à notre [Paul] Marionnet<sup>1</sup>. Arrivée de [Jean] Rouvet à Paris le jeudi soir, 15 janvier – Rapport Shillaz terminé – En mon absence, [Jacques] Jaujard demande à me rencontrer dès mon retour de Tunis. Ai rendez-vous avec lui demain matin, mardi 26 janvier.

Deux jours de maladie, au retour de Tunis : jeudi, vendredi. Diète, lit. Intoxication. Samedi soir 23 janvier : *Don Juan* à Versailles.

En lisant le journal de Vigny, Andrée trouve une magnifique considération de lui sur Don Juan, Oreste, Ajax (L'ai retranscrit par ailleurs).

### Dimanche 31 janvier 1954

Représentation en banlieue. ~~Le~~ Cité Une cité par jour, sauf ~~pour~~ <en ce qui concerne> Versailles. Semaine très dure pour les techniques : froid intense au cours des chargements et déchargements nocturnes. La plupart n'ont pas dormi de quarante-huit heures. La seconde habilleuse n'est pas rentrée chez elle pendant cinq jours. Conditions dures et presque impossibles des loges à Aulnay-sous-Bois, ou étouffantes ou gelées. Et à dix ou douze dans cinq mètres carrés. Mais succès et quel public ! Température : -15°C.

Le mardi 26, longue entrevue avec [Jacques] Jaujard et Coumet<sup>2</sup> :

- 1) l'abattement de 12 millions,
- 2) les rapports entre Beaux-Arts et TNP qui doivent s'éclaircir,
- 3) renouvellement de mon mandat, assuré si je le veux.

Coup de téléphone, samedi, donné par moi :

- 1) La presse me questionne sur l'abattement de 12 millions. Réponse : « Aidez le ministre et que la presse aide le ministre à rétablir ces 12 millions. »
- 2) Je confirme mon renouvellement : « J'en fait mon affaire », *dixit* [Jacques] Jaujard – Toujours sur ton éloquent – Lui annonce une longue lettre personnelle : un mémoire, que je n'ai pas le temps de terminer<sup>3</sup>.

Je n'ai pas trouvé de Reine pour *Ruy Blas*. Nous jouons dans vingt-deux jours.

[Daniel] Sorano me confirme : « Le Français a touché mon impresario pour savoir si j'acceptais d'entrer. » Au moment même où ils me refusent Renée Faure. Comment juger cette attitude du Français et de son mépris des lois les plus inévitables de la profession ? Avertir le directeur.

Un théâtre national, ça ? de la merde. Et la plus liquide.

Décide d'envoyer une note d'information à ce sujet aux Beaux-Arts. Ai téléphoné ce matin au doyen : il m'apprend que Renée Faure est malade et qu'elle ne joue plus « Marianne » et craint ne pas pouvoir

---

<sup>1</sup> Paul Marionnet est le comptable du TNP.

<sup>2</sup> Non identifié.

<sup>3</sup> Voir lettre-mémoire, non envoyée, du 27 janvier 1954.

jouer *La Reine Morte* le 10 février. Voilà : on arrive à imposer les plus mauvaises méthodes aux meilleures artistes. À liquider, à liquider.

— Vu [André] Parinaud<sup>1</sup> samedi matin pour article sur moi dans *Arts*. Aujourd'hui dimanche 19 heures. [André] Parinaud absent – [Micheline] Rozan<sup>2</sup> craint un article déplaisant au possible d'après Cuvelier<sup>3</sup> (secrétaire général d'*Arts*).

Bah ! Je le sais : ils ne nous lâcheront jamais.

— [André] Marie a dit devant [Jacques] Jaujard qu'il ferait tout pour que les 12 millions soient rétablis. J'en ai marre de jouer le rôle de citoyen contre le pouvoir – Depuis deux ans, sans l'avoir voulu, cherché, je suis dans cette posture. Et que de choses autres à faire cependant.

On a envie de crier : « Vive le Roi ! »

### Mercredi 3 février 1954

Gérard [Philipe], hier, pour la première fois, dans *Richard II* – Je m'émerveille à chaque fois de ses dons, de sa grâce, de cette admirable et très pure technique. Nous sommes, je crois, diamétralement opposés en ce qui concerne la pratique de nos moyens <respectifs>. Et où il rit, il m'arrivait de souffrir. Où il est touchant, là je passais en me moquant. Il est étrange pour moi de voir de la salle, perdu dans la foule immense (2 700 spectateurs hier), cette pièce et ce personnage vivre <là, devant moi>. J'ai vécu hier soir, de ma place, deux heures de sérénité : si cinquante ans après ma mort, je revenais voir ce théâtre populaire et en pleine forme, je n'éprouverai certainement pas avec autant de calme, ou de sérénité, le plaisir d'avoir fait ma tâche. À quand *Don Juan* ?

### Jeudi 4 février 1954

Depuis huit jours environ (premier article du *Parisien Libéré*), toute la presse traite nettement et parfois logiquement de notre histoire. La page du *Monde* (lundi). *Arts* et *Canard Enchaîné* (hier). *L'Aurore*, *Le Figaro* (pris de court), *Franc-Tireur* (éditorial d'Albert Bayet) etc. Je pressentais que cela allait dresser [André] Marie contre nous<sup>4</sup>. Ça n'a pas raté : coup de téléphone jeudi après-midi et, immédiatement, monologue ininterrompu et vif – encore que tâtant de l'humour – du ministre. Je peux à peine caser une phrase. J'avais bien envie de dire : zut ! Mais à quoi bon. Léon [Gischia<sup>5</sup>] était dans mon bureau. Il riait avec un bon gros plaisir.

Semaine chargée, lourde, capitale. Entre autres milliers de choses :

— création de *Richard II* par Gérard [Philipe] (il savait le texte par cœur dès la première répétition). Changements des fonds de scène, de certains mouvements, drapeaux, éclairages revus. La troupe colle admirablement au style nouveau de ce second *Richard*.

— préparation de *Ruy Blas* et quel retard ! Pas répété encore.

---

<sup>1</sup> André Parinaud (1924-2006) : journaliste, écrivain et critique artistique.

<sup>2</sup> Micheline Rozan (1928-2018) : productrice de théâtre et secrétaire générale au TNP.

<sup>3</sup> Non identifié.

<sup>4</sup> Allusion non élucidée.

<sup>5</sup> Léon Gischia (1903-1991) : peintre et décorateur au TNP et au festival d'Avignon.

## Samedi 6 février 1954

— Entrevue avec de Shillaz. La dernière (samedi matin 6 février).

— Entrevue avec [Édouard] Daladier : Avignon, comité, retour (hier samedi 6 février). La seconde. De 19 heures à 21h15. Présence de [Jean] Rouvet. Lui proposerons topo d'organisation nouvelle.

— Enfin, je décide d'offrir La Reine à Gaby Silvia<sup>1</sup>. Contrat proposé, signé hier dans les 24 heures après deux lectures.

— Léon [Gischia] me dit hier que l'on va nous proposer à tous deux la médaille d'honneur d'Italie. Diantre.

— Hier, petit article venimeux de [Jean-François] Devay dans *Paris-Presse*. Et cette après-midi, coup de téléphone de Marie Bell : « Suis pas là ».

## Samedi 6 février 1954 – suite

Il y a une injustice dans l'histoire de ces 12 millions –

Fussent-ils peu informés, ou très mal, les gens jugent ainsi : injustice. Quelque chose surtout pour eux n'est pas clair dans cette décision – J'ai tiré de l'argent pour vivre décemment<sup>2</sup>, les Finances décident alors un abattement. Cet « œil pour œil, dent pour dent » est, je suppose, un fait sensible à tous et mal apprécié. Les Financiers croient qu'on enferme un homme et son activité dans une équation. Ils se trompent. Et à la vérité, ce qui est le pire, ils ont rendu par là un verdict préparé non par eux mais par quelques maquereaux efféminés qui ne peuvent me supporter. Étrange conclusion. On a « joué » les Finances. Pas moi.

— De Shillaz a, je suppose, compris très clairement mon problème et ma vie depuis deux ans et demi. La conscience tranquille – ai-je tort d'être aussi insensible ? – je continue. Et je continue non pas parce que j'ai du caractère ou du courage ou de la patience. Non. Je continue parce que j'ai quarante ans, que je crois bien comprendre à présent toute la vie de mon théâtre, parce que, tous les jours, j'en pressens, j'en devine, les perspectives nouvelles. Et les dangers.

En 1954, du moins, eh oui, en cette année du moins, je suis à la tête de ce théâtre populaire, l'homme qu'il faut à la place indiquée. Je suis inquiet, à la vérité. Inquiet, non pas des événements ou des incidents provoqués de l'extérieur de mon théâtre, mais ceux qui, du jour au lendemain, peuvent naître à l'intérieur de la troupe. Veiller sur ces êtres vifs et sensibles que sont comédiens et techniciens du théâtre, veiller sur eux, quelle bonne petite préoccupation saine\*, irritante, lassante et joyeuse.

[Ajouté dans la marge] \* pas toujours (septembre 1954)

---

<sup>1</sup> Gaby Silvia (1920-1980) : actrice de théâtre et de cinéma italienne. Elle joue La Reine dans *Ruy Blas* au TNP en 1954.

<sup>2</sup> Le cahier des charges impose à Vilar un statut ambigu entre le responsable d'un théâtre national et le directeur de théâtre privé : il est individuellement responsable de la bonne marche financière de son théâtre et ne peut pas réclamer une subvention plus importante s'il est déficitaire. En février 1953, il est accusé de détournement des fonds de l'État pour avoir prélevé 9 430 000 anciens francs sur la caisse du TNP afin d'acheter un appartement. La somme empruntée fut entièrement restituée le 8 novembre 1953 et l'histoire en resta là mais les cabales médiatiques et le soupçon permanent perdurent. Voir Emmanuelle Loyer, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, Paris, PUF, 1997, p. 39-40.

### Lundi 8 février 1954

Ce matin à 12h25 : Edgar Faure<sup>1</sup>, ministre des Finances. Bien, courtois, net. Indication à retenir, qu'il dit en passant : « Les Beaux-Arts m'ont proposé le budget de leur département. »

Ce ne sont donc pas les Finances qui ont pris la décision d'abattement.

À 19 heures : André Marie. Cocktail « Théâtre Université ». Ton haut et phrases que la Presse reprendra le lendemain.

Communiqué semi-officiel des Finances.

### Mardi 9 février 1954

— Coup de tête du sieur [Daniel] Ivernel<sup>2</sup>. Difficile animal.

— Marie Bell, dans mon bureau : je l'informe du retournement du comité qui me demande à l'unanimité.

— Je dois me garder plus que jamais d'Antériou et de sa suite. Sur trois journalistes dont il dispose, on peut disposer deux indicateurs de police (information de l'ami des Beaux-Arts : Gi<sup>3</sup>)

— J'ai perdu un bon mois. Mais ces querelles étaient nécessaires.

### Mercredi 10 février 1954

Nous continuons à avoir les meilleures recettes de Paris. Et avec nos prix à 400 francs maximum. (Les autres : maximum 850, 1 000, 1 200 francs) (lyrique : plus encore)

— Ce jour, [Daniel] Ivernel revient sur sa décision d'enfant terrible. Il m'avait refusé, boudeur coléreux, de me rencontrer après la représentation de *Lorenzaccio*. « Ma dernière », disait-il aux autres. Me craignant, il a fui avant le salut.

— Depuis trois jours, la presse continue à donner des nouvelles de l'odyssée de ma subvention. Déclaration de [André] Cornu, de retour de convalescence : « Il n'a jamais été question de ... » tiens, par exemple. Pas question de l'abattement de 12 millions ? Pas question de me remplacer ? Pas question ~~de me contraindre~~ <de me sentir contraint> à emprunter 8 millions ? Ils sont d'autant plus dangereux qu'ils deviennent amis.

Souper chez [Jean-Louis] Barrault après le spectacle, hier soir : Madeleine [Renaud] présente et [Jean] Rouvet. Toujours clairs et joyeux. Avons préparé le week-end (*Hamlet* de [Jean-Louis] Barrault à Chaillot en avril). Lui aussi est aidé par des administrateurs certes mais, comme nous, parce que l'étranger les contraint <ces administrateurs> et les demande. Il est remarquable de vivacité d'esprit et de répartie. Les administrateurs ne doivent guère apprécier ee <leur> franc-parler. Mais il se trompe, je crois, lui, sur le reste.

---

<sup>1</sup> Edgar Faure (1908-1988) : homme d'État et sénateur. En 1954, il est ministre des Finances dans le gouvernement Joseph Laniel puis Pierre Mendès France.

<sup>2</sup> Voir entrée suivante. Daniel Ivernel (1918-1999) : comédien au théâtre et au cinéma, il fait partie de la troupe de Vilar depuis le premier festival d'Avignon en 1947.

<sup>3</sup> Non identifié.

Dans quelques jours, je tournerai un cap dangereux et définitivement : celui de mon renouvellement. – À la vérité, si l'intrigue et la haine m'avaient fait sauter et rendu libre, fût-ce en morceaux, un plaisir sûr eût été le mien : la liberté personnelle, mon goût profond de l'attente, de la chose inconnue qui va vous prendre et va vous conduire, quelque rétif (à se laisser conduire) que l'on soit. Je crois qu'il faut, en définitive, savoir accepter ce qui vous a choisi.

Me lier pour trois ans, pour cinq ans ? Quarante-sept ans à la sortie ? Mes forces les plus unies, mes forces physiques et les autres, pour un autre : ce populaire. Et ce Chaillot. Ce difficile édifice. Je suis devenu avec le temps un gros travailleur. Ou plutôt, je suis devenu plus (ou moins que cela) : un enchaîné. Et sans souffrance. J'aime les « oui » calmes, (calmes parce que l'on hésite encore) qui vous lient pour longtemps. Le « oui » à Andrée devint les trois enfants. Le « oui » de septembre 1951 va me mener, qui sait, jusqu'en 1959. La vie me paraît simple.

(Je n'aime pas ce mot au bout de la plume en parlant de la vie. Inévitablement, les sottises suivent. Je m'arrête, donc.)

#### Vendredi 12 février 1954 : « Le Dégel »

Oui, le Dégel. « Ils », je veux dire les pédés, fondent tous et par tous les moyens.

Coup de téléphone du très loyal [Max] Favallelli<sup>1</sup> : « Au moment de faire un article sur vous, Hervé Mille de *Paris-Presse* et le rédacteur en chef apprennent qu'ils ont un procès intenté par vous. » Il va passer le 1<sup>er</sup> mars, après un an et demi d'attente. Bien sûr, pour faire plaisir à [Max] Favallelli, ma première réaction est d'arrêter la chose – Mais je réfléchis et pense, [Jean] Rouvet d'accord, que c'est le seul moyen solide dont nous disposons pour connaître entièrement toute la bande et l'histoire des choses depuis deux ans – Par Devay, précisément, [Jacques] Hébertot, Antériou, *etc.*

Oui, connaître les choses par Devay. Oui, cher Monsieur, j'abandonne ce procès tout gagné à condition que M. Devay, devant deux témoins, me raconte de bout en bout « mon » histoire. La moindre des choses.

— Coup de téléphone de Jean Serge<sup>2</sup> : même sujet que [Max] Favallelli.

— Ce matin : visite dans mon bureau du Professeur X, du président du festival de Strasbourg et de ses principaux collaborateurs. Des mots qui m'ont beaucoup touché de sa part.

— Visite de [Gaston] Defferre/maire Marseille, hier jeudi matin dans mon bureau

— Ce matin : conversation, sur rendez-vous, demandé par lui, avec [Jacques] Debû-Bridel<sup>3</sup> – Une phrase entre autres de lui : « Il y a un an environ, un peu moins, quand j'allais aux Beaux-Arts pour m'informer en tant que rapporteur, on me disait : “Ne vous occupez plus du TNP, Vilar sera liquidé d'ici un mois”. Comme je protestais et réclamais des informations, on m'avisait que l'étude que je pouvais faire sur vous était absolument inutile. Absolument inutile, absolument... Qui, pensez-vous, a créé toute cette querelle contre vous ? » – J'ai évité de répondre – Hé pardieu, malin malin, il le sait aussi bien que moi – Ce même [Jacques] Debû-Bridel avait été le premier à m'attaquer à la tribune

---

<sup>1</sup> Max Favallelli (1905-1989) : journaliste et présentateur à la télévision.

<sup>2</sup> Jean Serge (1916-1998) : metteur en scène et homme de radio.

<sup>3</sup> Jacques Debû-Bridel (1902-1993) : homme politique et sénateur.

du journal, dès décembre 1951<sup>1</sup>, trois semaines après le premier Suresnes. Mais pour des raisons politiques.

— Les hebdomadaires, à présent, nous célèbrent. Ouf.

— Mais les vipères doivent, ici et là, chercher mon petit talon.

— Il est minuit et demi. Ce soir *Lorenzaccio* : bien joué. Cinquante-huit représentations. Darius Milhaud<sup>2</sup> dans la salle. Douce paix du soir, après la journée tracassière. Amusant, ce veilleur de nuit qui « garde » ma porte.

### Samedi 13 février 1954 : notes sur le spectacle de [Jean-Pierre] Darras<sup>3</sup>

1°/ Erreur du rideau gris fond. (Et trop à la face)

2°/ Erreur du jeu de scène des valets au début.

3°/ Accent des motifs musicaux joués sans rythme. Percutant et vif.

4°/ Pourquoi se servir de tout le plateau dans toute sa largeur ? Grosse erreur.

5°/ Pourquoi ces scènes à l'extrême cour (et importantes qui plus est) ?

6°/ L'inquiétude de Sganarelle n'y est pas. Alors ça n'est qu'un dialogue et un peu léger.

7°/ Pourquoi tous ces milliers de gags. On ne voit que ça.

8°/ Grave : manque presque absolu de réalisme dans le jeu des acteurs.

Petit exemple : on se bat « à l'indication » et Sganarelle reste indifférent.

Il ne faut pas jouer vrai, il faut jouer réel, coller à l'objet, à l'autre personne, aux faits qui surviennent.

9°/ Les acteurs, jouant sur le praticable au centre, ont les pieds éclairés et la tête beaucoup moins.

10°/ Trop de finesse, pas assez de style dru, net, fort.

11°/ D'où, aussi, cette articulation grisailleuse [*sic*], pas nette. « Laissez l'effet à Molière, n'y mettez pas le vôtre. »

12°/ Le plus grave : Chaillot refuse, me semble-t-il, *Le Médecin malgré lui*.

13°/ La farce est l'œuvre la plus difficile à régler et jouer parce qu'il faut que le « gros » soit vraisemblable.

— Ce matin : coup de fil du sénateur Lamousse<sup>4</sup> : demande rendez-vous au nom de [André] Cornu pour parler du renouvellement de mon contrat.

— [Jean] Rouvet malade.

(Suite à la note sur le spectacle de [Jean-Pierre] Darras) :

Oui, je crois que dans la farce, et notamment dans celle de Molière, il faut d'abord coller à l'objet, jouer réel, objectif. Ne pas se perdre dans les détails des gags. Le gag, dans Molière, c'est la réplique elle-même et rien d'autre, c'est-à-dire son sens, sa drôlerie ou son ton.

---

<sup>1</sup> Le sénateur Jacques Debû-Bridel, président de la commission « Éducation » et des Beaux-Arts du conseil général de la Seine, rapporteur de la commission des finances, avait demandé une coupe budgétaire de dix mille francs sur la subvention du TNP en accusant Vilar et la troupe de cryptocommunisme. Vilar avait répondu par une lettre ouverte reproduite dans *Jean Vilar par lui-même, op. cit.*, p. 110-111.

<sup>2</sup> Darius Milhaud (1892-1974) : compositeur.

<sup>3</sup> Jean-Pierre Darras (1927-1999) : acteur et metteur en scène, il fait partie de la troupe du TNP. Il a créé *Le Médecin malgré lui* au festival d'Avignon de 1953. Il faut désormais l'adapter à la salle de Chaillot.

<sup>4</sup> Georges Lamousse (1909-1992) : sénateur.

Ajouter à cela est dangereux. Certes, il ne faut pas mettre en scène sec et sans quelques inventions. Mais d'abord la réalité, l'existence, la présence des choses et des gens qui sont avec vous sur le plateau.

Sinon, le jeu devient un ballet inutile ou un jeu (d'acteurs) à fleur de peau.

### Dimanche 14 février 1954

Point final : [André] Cornu, sa femme (et un couple) dans la salle, hier samedi.

Viennent dans ma loge. Et pourtant quelle difficulté à trouver la loge d'acteurs dans Chaillot. Me parlent de l'entrevue avec [Georges] Lamousse, demain. Notre service de contrôle, non averti. [Jean] Rouvet et [Micheline] Rozan malades.

### Lundi 15 février 1954

Le sénateur [Georges] Lamousse, ce matin, dans mon bureau. Vient m'annoncer ce que nous savons depuis mon entrevue [Jacques] Jaujard, puis [Edgar] Faure, puis :

1/ Rétablissement de la subvention.

2/ Offre de renouvellement de mon contrat.

3/ Je lui parle de crédits d'équipements nécessaires (« J'appuierai, dit-il, sur ce point »).

Il est donc envoyé par [André] Cornu. Et, de plus, me demande rendez-vous chez le ministre de Valois pour demain mardi. Projet : Cahier des charges.

### Mardi 16 février 1954

Entrevue banale. Mais à la réflexion, je pense que la présence de [Georges] Lamousse, sénateur, implique pour lui la possibilité d'un témoignage futur : « Nos sentiments pour vous, Vilar étaient et sont bons. Pourquoi avoir cru que je n'étais pas votre ami ? *etc.* » Évidemment, après toutes ces intrigues qui venaient de mon entourage (ou de lui), intrigues qui ont échoué en présence de la réaction publique, il a beau jeu à jouer au bon cœur. Il joue bien ce rôle d'ailleurs. Mais une ou deux fois, son interprétation d'une heure a craqué. Le temps d'un petit éclair. Et je ne sais pourquoi, j'ai vu un visage <regard> de couleuvre derrière les lunettes. Couleuvre, et non pas vipère.

Plus tard : « C'est vous qui avez un caractère impossible », sous-entendu : « déloyal ».

Tiens, bien sûr.

À la réflexion, je crois, hélas, que malgré toute ma bonne volonté, et malgré leur effort parfois louable, quelque chose de fondamental nous sépare, me sépare d'eux.

### Mercredi 17 février 1954

Lassitude. Causée par les répétitions. Troupe loyale et disciplinée pourtant. Techniques et services tentant de rattraper l'énorme retard.

Eh oui, ce retard causé par cet abattement de douze millions. (Entrevue de Shillaz, entrevue à tel ou tel politique, la Comédie-Française refusant Renée Faure et j'en oublie.) Il fallait avoir l'emploi du temps <le calendrier> et l'esprit libérés de ces choses pour attaquer *Ruy Blas*.

Gérard [Philipe], hier, a à-demi joué, demi indiqué, tout son troisième acte : le chant intérieur et soutenu sans heurts ou faux effets, le respect de ce style aisé qu'a le vers d'Hugo à la scène, les mouvements. Il était beau. De cette beauté que donne au visage, à la taille et au port, une interprétation qui suit fidèlement un beau texte. Mais je ne sais ce que ce retard va faire de la pièce –

— Je pense souvent à ces 30 000 membres des associations populaires qui ont depuis quinze jours (presqu'un mois avant la première) loué Hugo – Hé ! « Le gaillard populaire », c'est bien lui.

— Aux répétitions, écoutant *Ruy Blas*, laissant filer telle ou telle scène, je trouve l'œuvre attachante, séduisante absolument, accrochant à tous coups notre attention. Pas besoin de miroboler [*sic*] le texte, de dire en débit fleuve. Bien au contraire. Suivre d'un mouvement naturel les réactions indiquées plus que le verbe et le cœur constamment présent de Hugo fait son office.

### Samedi 20 février 1954

(Tous ces derniers matins, à partir de 10h30, ai répété avec Gaby Silvia, seule)

– Plan de travail – Avant même les premières répétitions, indiquer <au tableau de service> sur les cinq à six premiers jours, l'emploi du temps ; mais, tout autant indiquer sur le même feuillet ce que seront les cinq ou six derniers jours de répétitions.

Exemple : répétition générale le mardi 22 octobre à 21 heures. À 15 heures : répétition avec les éclairages et les accessoires.

Le lundi 21 octobre à 9 heures : répétition machineries – à 14 heures : dernière répétition en costume – à 21 heures : répétition costumes + musique... et remonter ainsi jusqu'au 16 ou 15 octobre.

Et indiquer cela un mois à l'avance. Nous avons tous trop tendance, nous comédiens et non pas la technique, à oublier ces folles et multiples tâches des derniers jours.

J'ai noté ce qui précède très hâtivement – Mémento – [Max] Favalleli a vu [Jean] Rouvet ~~de son bureau~~ <ici à Chaillot> : affaire procès *Paris-Presse* – Visite jeudi dernier.

### Lundi 22 février 1954

— Mémento : au cours de la répétition du soir, photographes.

Éclat de ... contre photographe *Paris-Presse*. Je laisse passer, et que dire...

– Autre mémento : se souvenir d'interdire accès (même aux amis) au cours des dernières répétitions.

### Mercredi 24 février 1954

Hier, première devant les associations.

Le public a admirablement joué sa partie. Mais ils rient aux trois apartés de la première rencontre Reine/Ruy Blas au second acte : « 1/ Où suis-je ? qu'elle est belle... 2/ Un abîme se creuse... »

[Ajouté dans la marge] Cela fut corrigé dès la troisième représentation, grâce à un jeu de scène autre. Proposé par Gérard [Philippe]. Excellent. [Fin de l'ajout]

Amusant : voilà qu'on applaudit le décor du deux, fait de châssis et de jeux de lumières (boulot de [Camille] Demangeat et de [Pierre] Saveron<sup>1</sup> et des menuisiers) – Vraiment *Ruy Blas* ne supporte pas la musique ; hélas, que n'ai-je une grande avant-scène et une scène à la mesure de cette salle aux fausses mesures – Je trouve [Georges] Wilson, [Georges] Riquier, [Jean-Pierre] Moulinot, [Daniel] Sorano, Mona Dol, [Philippe] Noiret (et mes ministres) parfaits. Justes et sans charger. Gérard [Philippe] émouvant dans deux ou trois scènes, mais alors émouvant totalement.

[Ajouté dans la marge] Et il dit et joue admirablement le vers de Hugo. [Fin de l'ajout]

La fatigue – Les trois ou quatre dernières répétitions trop les unes sur les autres : le nerf ne suit plus – Les phrasés « shuntés » de Daniel [Sorano] : on ne l'entend que par instant.

[Ajouté dans la marge] Ai averti Daniel [Sorano], il a corrigé le soir même ce mauvais style. [Fin de l'ajout]

Gaby Silvia très applaudie.

Admirables ouvriers menuisiers, si je continue à ce rythme absurde, ce sont eux qui me quitteront les premiers. Non par <besoin de> nonchalance, mais parce qu'ils aiment savourer sans vaine hâte leur découpe, leur figelage, *etc.* <Ils ont raison.> Le fait de gagner ~~très largement leur vie~~ <beaucoup plus en travaillant de nuit> ne les rend pas, me semble-t-il, tellement satisfaits.

— Il est, il m'est très net, que lorsque le travail vous prend, ~~montre en main~~, alors « noter » ne vous vient pas à l'esprit. Pourtant, nécessité de ce journal-mémento, fût-il irrégulier : telle phrase écrite, fût-elle banale, me rappelle presque entièrement l'histoire qui l'a provoquée. Poursuivre cela donc.

— Ah ! Ne céder jamais à la rage. Daniel [Sorano] en retard, j'écrase ma meilleure pipe contre les fauteuils. L'irresponsabilité de tel ou tel (sur son retard ici) ne remplacera jamais l'objet familier. Je regrette cet objet agréable, et son inutilité désormais ne fait que perpétuer ma colère contre l'imbécile.

— Il m'arrive de préférer une pipe à un être humain qui n'accomplit pas sa fonction. Je n'ai pas appris encore à accepter (et réduire totalement) les manquements des autres, de certains autres. Et particulièrement des comédiens.

## Mardi 2 mars 1954

N'ai pas eu le goût de noter les conclusions capitales aux bagarres de ces deux dernières années. La conclusion n°1 était : j'ai appris, par les journaux, le renouvellement de mon contrat. Pas averti par le ministère, ni par téléphone même. Radio et journaux l'annoncèrent ; Coumet me le dit à midi par téléphone. Invraisemblable cheminement des choses officielles. Passons.

---

<sup>1</sup> Pierre Saveron (1908-1985) : éclairagiste du TNP.

Mémento : ~~mercredi soir 24 ou jeudi 25 (je crois jeudi 25)~~ coup de téléphone de Jecner<sup>1</sup> à [Micheline] Rozan (j'ai devant moi la note officielle du ministère). Le lendemain, tous les journaux et la radio. À midi : téléphone de Coumet.

— Difficile de maintenir autour de soi, quelques défauts ou qualités que l'on ait, des êtres d'une valeur efficace. Ce matin 2 mars, et il m'avait averti il y a cinq ou six jours, démission par lettre de [Camille] Demangeat. Il ira, note-t-il jusqu'au 1<sup>er</sup> septembre. « Raisons strictement personnelles », ajoute-t-il.

De toute façon, il est bien ancré dans ma tête ceci : je ne retiens personne – [Camille] Demangeat (m'avait-il dit très calmement, et non sans émotion, m'a-t-il semblé) ne peut se faire aux équipes nombreuses. Il préfère l'équipe de trois, quatre, cinq que l'on arrive à constituer dans les salles plus réduites que la nôtre. Malheureusement, se rend-il bien compte que le problème, tel qu'il soit posé, n'est pas le vrai ? J'espère qu'avec le temps il comprendra l'inactualité et l'inintérêt de ces théâtres de chambre, où l'ouvrier et l'artiste figent à perte de temps la chose qu'ils aiment. Les vrais problèmes du théâtre, à notre époque et pour l'avenir, sont posés ici chez nous. Le problème de construction (fût-il sommaire et éphémère) de la scène-salle, le problème du parement de la scène (décor ou non), le rapport entre le décor bâti, le décor lumineux, le décor musical et le décor décrit ou suggéré nettement par le texte ou le poète. Le nomadisme du théâtre.

Et où, une équipe plus intimement liée que celle de : [Pierre] Saveron, [Jean] Rouvet, [Léon] Gischia, [Maurice] Jarre<sup>2</sup>, [Jean] Vilar ?

Je n'ai jamais prié les êtres, me fussent-ils très chers, de rester avec moi. Mon destin, c'est aussi bien leur départ que notre rencontre. Camille [Demangeat] partira donc et j'attendrai, sans crainte, le suivant. À moins que ce ne soit lui-même.

— Autre fait : Léon [Gischia]. Pas de nouvelles de lui depuis sept jours. N'assiste pas, pour la première fois, à la générale. Il est furieux, dressé certainement contre moi. Ce matin seulement, en devine la raison par lettre de lui : « ... les décors qui ont été faits sous ma direction, je vous prie, cher Rouvet, de ... » On avait pourtant, tous les deux, mis au point le partage des responsabilités entre Camille [Demangeat] et Léon [Gischia]. Et Léon [Gischia] avait dit : « Ça arrange tout le monde ». Dispositif scénique de [Camille] Demangeat, costumes de moi, *etc.*, au sujet d'autres œuvres.

Je pense que le décor est de Camille [Demangeat] à un pourcentage considérable.

— J'espère pouvoir partir pour Florence avec Andrée [Vilar]. Cinq jours. Repos. Demain, mercredi.

— Affaire *Paris-Presse*-procès classée hier. Entrevue avec directeur, rédacteur en chef, leur avocat, le mien, [Jean] Rouvet.

Cela est stupéfiant : un directeur de journal ignore le mal qu'il peut faire. Je répugne aux procès, j'étais certainement gagnant. Espérons que les rapports avec *Paris-Presse* seront au moins normaux.

— Vu aujourd'hui, sur ma demande, Esther Kiss<sup>3</sup> : « Sincèrement, ai-je dit, je ne crois pas qu'il faille faire jouer Chimène à Gaby Silvia. » Vais tâcher de la préparer.

— Je lis beaucoup : *Les Géants de la Montagne* / *Ce soir, improvisé* / IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> acte *Marion Delorme*. Ai relu pour la troisième fois *Intermezzo* de Jean Giraudoux. Je pagine lentement et j'ai lu certains

---

<sup>1</sup> Non identifié.

<sup>2</sup> Maurice Jarre (1924-2009) : compositeur de musiques de scène et de cinéma. Il fait partie de la troupe du TNP de 1951 à 1963.

<sup>3</sup> Esther Kiss (1902-1983) : comédienne et productrice.

chapitres de Gobineau/*Renaissance*<sup>1</sup> – idem pour traduction de Meunier *Œdipe à Colonne*<sup>2</sup> et bien d'autres.

*Est-il bon ? Est-il méchant ?* de Diderot.

Ne pas oublier : Pouchkine.

Ai relu les deux premiers actes des *Burgraves*.

À la vérité, hors *Mithridate* et *La Mort de Pompée*, j'en reviens toujours, mais sans hâte, au *Mariage de Figaro*. ([Daniel] Sorano, Esther Kiss, Gaby [Silvia], [Mona] Dol, [Françoise] Christophe<sup>3</sup>).

— Je suis ~~un peu~~ surpris du lien <un peu> facile qui noue les différentes phrases de l'intrigue du *Don Juan* de Mozart. Ai lu cette après-midi, d'un œil rapide, le livret – Il est vrai que le lien se fait, ici, plus par la mélodie que par le texte. Quelques accrocs (à la Mozart !) entre deux tableaux et la vraisemblance du lien, de l'enchaînement, *etc.* l'intrigue est faite. Je croyais que le livret était plus serré, de toute façon.

### Mercredi 10 mars 1954

Parti mercredi soir à 20 heures. Arrivée ce matin à 9 heures à Florence (voir carnet de notes)

Notes travail :

- Voir [Pierre] Saveron (renouvellement) + (je le trouve las)
- Camille [Demangeat] (sa démission) + (son travail pour l'été) + (qui le remplace l'an prochain) + (former dès aujourd'hui quelqu'un et l'avertir) + (*modus vivendi* à partir de septembre 1954)
- Léon [Gischia] (qui a revu [Jean] Rouvet). Ceux qui créent, ceux qui exécutent, son point de vue.
- Charleroi : *Le Cid* ou *Ruy Blas* ([Jean] Rouvet, en mon absence, leur déconseille *Ruy Blas* : décors, éclairages, *finish* plus délicat hors Chaillot) + *Don Juan* (accepté).

Le jeu d'origine : [Jean] Rouvet était allé à Bruxelles et Charleroi et La Haye (voir laquelle des deux salles : Concertgebouw<sup>4</sup>, 2 130 places, et Shouwburg<sup>5</sup>, 800 places) – Décision à prendre avant le 18 mars.

Jeanne Laurent s'étonne que je n'aie pas pris rendez-vous avec elle avant départ pour repos (coup de téléphone reçu par Jean Rouvet). Écrit sur livre<sup>6</sup>. La colère, la rancune, la démesure ne payent pas – Attention.

[Édouard] Daladier (vu par [Jean] Rouvet en mon absence : 2 millions pour les pièces + 2 millions pour équipement) – Voir son adjoint. [Jean] Rouvet en Avignon. Avignon demande création. [Édouard] Daladier dit : « Moi, ça m'est égal. »

---

<sup>1</sup> Arthur de Gobineau, *La Renaissance, scènes historiques*, Paris, Plon, 1877.

<sup>2</sup> Mario Meunier, traducteur d'*Œdipe à Colonne* de Sophocle, 1945.

<sup>3</sup> Françoise Christophe (1923-2012) : comédienne au théâtre et au cinéma.

<sup>4</sup> Salle de concert à Amsterdam.

<sup>5</sup> Le Hollandsche Schouwburg était un théâtre de la ville d'Amsterdam transformé en 1958 en mémorial.

<sup>6</sup> Référence non élucidée.

Reçu rue Franklin<sup>1</sup> lettre du 5 mars du Préfet. « Mes intentions », demande-t-il. Pris connaissance de sa lettre aujourd'hui 10 mars seulement.

[Gaston] Deferre, Marseille. Demande que l'un de nous discute, à Marseille, du budget avec la Commission théâtrale.

Nice. [Jean] Médecin nous laisse choix des lieux.

[René] Besson<sup>2</sup> : en mon absence, en quelles heures ont commencé et fini les spectacles.

[André] Marie<sup>3</sup> demande soirée gala pour bénéfices étudiants : *Le Cid* à Suresnes. En mai. Chaillot étant terminé le 15 avril.

Vu [Daniel] Sorano cette après-midi : suite proposition contrat trois ans au TNP. Mois ou feux ? Il nous laisse libres du choix.

Ai téléphoné à Françoise Christophe<sup>4</sup> :

Revient le 22, 23, 24 mars. Mais engagée tournée jusqu'au 31 mai. À Esther Kiss : Chimène, ou Gaby Silvia ? (Oui Gaby Silvia ne trouve finalement le rôle pas pour elle)

À Gérard [Philippe] (absent) (pour conversation générale)

Le cas d'[André] Collet<sup>5</sup> : jeux d'orgues + travail complet. Mais il gagne moins qu'un électricien ordinaire de l'équipe (*because* heures supplémentaires) – [Pierre] Saveron, entièrement satisfait de son travail et de ses recherches personnelles (travail avec équipe d'amateurs les jours de repos).

Vu [Pierre] Saveron : l'artisan admirable. Correct, courtois, souriant, affectueux, patient, avenant solidement et calmement sur équipe. « Renouvelle mon contrat de trois ans, avec plaisir », dit-il. « N'ai envie que de travailler avec vous. » « Et le plus longtemps possible. »

#### Vendredi 12 mars 1954

Le déjeuner chez Julien Cain<sup>6</sup>, Andrée [Vilar] présente. [François] Mauriac, vif, pétulant. Gamin et comme je sais qu'il a tout un bon nombre d'années, j'essaie – et n'y parviens absolument pas – de deviner (à travers ses traits, ses gestes, sa vulnérabilité) sa sénilité – Présence de [Émile] Henriot, [André] Maurois, [Hubert] Beuve-Méry, Edgar Faure (ministre des Finances). Et leurs dames.

Et [François] Mauriac s'en donne à cœur joie – Il exulte en disant son admiration pour Hugo. Il plaint Queneau qui voudrait voir jouer *Ruy Blas* en parodie. Il adore Hugo et il ne cherche pas de raisons à

---

<sup>1</sup> Adresse personnelle de Jean Vilar.

<sup>2</sup> Régisseur général au TNP.

<sup>3</sup> Il est alors ministre de l'Éducation nationale.

<sup>4</sup> Françoise Christophe (1923-2012) : actrice de théâtre et de cinéma.

<sup>5</sup> Régisseur.

<sup>6</sup> Julien Cain (1887-1974) : haut fonctionnaire, administrateur général de la Bibliothèque nationale.

cette affection – « À 18 ans, dit-il, *etc.* Eh, j'étais ainsi amoureux » – Je ne puis m'empêcher d'éprouver une forte affection pour [François] Mauriac, à mon tour. Au milieu des autres, il est la vie même. Je préfère certainement ce genre d'homme, non coupé de son adolescence, que les Camus et bien d'autres. Il exalte, oui, littéralement, en appelant « la marmite infâme » : « Eh, nous y sommes, nous y sommes. » Il saute, comme un cabri et se met la main devant la bouche, après avoir dit que nos ministres sont tous pareils à ceux de la pièce de Hugo car il s'aperçoit alors que Mme Faure ne s'est pas retirée avec son mari – Julien Cain, imperturbable, reçoit, et avec une sorte de courtoisie indifférente, me semble avoir plaisir à se plonger dans ce déjeuner.

— Invraisemblable mise dans la merde par Mlle [Jeanne] Moreau. Me plaque après avoir accepté et Chimène et contrat. Manquement aux engagements : deux fois en un an. Elle a du talent et tuera sa vie. Et sa connerie.

— Vu [Maria] Casarès. Je propose Lady Macbeth. Suis-je Macbeth ? Gérard Philippe nous dit : « Plus de créations après *Ruy Blas*. »

(À la vérité, il dit : « Je n'assume qu'en novembre-décembre 1954 ma participation au TNP : les rôles déjà joués »). Il s'évade pour tout 1955. Les princes n'ont pas les mêmes responsabilités que les rois, et c'est pourquoi, en définitive, sur le plan professionnel, il est passé à côté de *Richard II*. Lui aussi, par un excès de réussite et de chance, va peut-être passer à côté d'une vie qui eût pu être unique dans l'histoire de notre métier et de tous les métiers.

— Ai préféré ne pas rendre visite à Léon [Gischia]. D'ailleurs, ma lettre est courtoise, et je suis le dernier qui, depuis cette lettre, ai tendu la main.

### Mercredi 17 mars 1954

Parti hier pour Dijon à 19 heures, je suis de retour à Paris ce matin mercredi à 13h30. Conférence de presse pour le festival de Bourgogne. Présents : trois cents personnes environ. Je lis *Rodogune*. Excellent livre de Taschereau (XIX<sup>e</sup> siècle) sur Corneille<sup>1</sup>.

— Le TNP va, et je ne crois pas me tromper, changer d'optique. Même mission, autre façon de (savoir) faire. Sans détruire l'acquis. Sans déséquilibrer le bonhomme public. Absence (ou presque) longue, et criminelle vraiment, de Gérard [Philippe]. Ah, le peuple, ils l'ont dans la bouche, sur les lèvres, mais pas collé à leur art. Et son art, quel est-il ? Son souci, quel est-il ? Cinéma, théâtre, voyages, politique. Car Monsieur, à présent, a le goût du voyage. Et long (trois mois en Chine). Ensuite : extrême difficulté de traiter avec des comédiens valables qui sont à l'extérieur et qui, cependant, désireraient jouer avec nous. [François] Perrier<sup>2</sup>, par exemple, vu samedi dernier.

— Ensuite : histoire Léon [Gischia]. Séparation [Camille] Demangeat. [Jean] Rouvet submergé de travail. Vilar contraint, depuis le départ de Gérard [Philippe], de faire plus souvent peser les pièces sur lui.

---

<sup>1</sup> Jules-Antoine Taschereau, *Histoire de la vie et des ouvrages de Pierre Corneille*, Paris, Chez Pierre Jannet, 1855.

<sup>2</sup> François Perrier (1919-2002) : comédien.

Personne n'admettra que si nous avons pu intéresser un ou deux bonshommes de plus (valables ou exceptionnels) à notre histoire, le théâtre eût repris son antique et populaire chemin. Pour longtemps. Gérard [Philippe], républicain populaire (!) ne comprendra jamais qu'il va être à jamais fautif en cette histoire.

— Suis ébloui par la gentillesse de Machiavel, à le lire ici et là. (Édition Pléiade).

#### Vendredi 19 mars 1954

Harassé. Je lis trop. Ma santé est, en ce moment, flottante. J'essaie de préparer clairement l'année qui vient, et plus loin les trois ans TNP à faire. Les charges quotidiennes, dont je tente de me défaire rapidement et valablement, me mangent les trois-quarts de mes journées. Je dis bien que ce théâtre devrait être aidé absolument et totalement par l'État. [Jean] Rouvet, qui travaille trop et ne peut répondre à toutes ses tâches. Moi, qui, malgré le petit nombre de représentations si je joue, n'arrive pas à voir clair. Tentation de créer deux pièces cet été, la raison qui dit : « non ». Je serais plus utile, peut-être, si j'étais libre. Nous sommes anachroniques – avant le temps.

Me décharger des grands rôles : ne pas jouer Macbeth : [Georges] Wilson/Macbeth ?

Et toute l'équipe, dont les contrats finissent en juillet, et qu'il va falloir racoler à la mission. Compréhensifs, tous, cependant.

#### Mardi 23 mars 1954

Une fois de plus, je n'ai pas noté les faits d'une semaine pourtant importante. Mes bouts de papier/mémento restent, ici et là, dans mes deux poches. Mais tout est clair. Clair que l'enchevêtrement de l'emploi du temps de la banlieue, des répétitions de raccords ou de création, du peuple de cet été, clair donc que cet enchevêtrement va provoquer, provoque déjà, la mauvaise humeur des techniques, notamment. Tel est un ouvrier admirable qui a le plus sale caractère. Seuls [Jean] Rouvet et [Pierre] Saveron, impeccables.

— Insupportable de noter, d'avoir noté les lignes qui précèdent. Je suis attaché, je m'attache trop, ici, au fait. Oui, à quoi bon ? Ou bien il faut l'avoir provoqué ou bien le provoquer. Quelle nécessité, dans ce cahier ? Mais, par contre, rien de plus imbécile que ces journaux de rêveur, ou d'écrivain, qui n'ont qu'à dire que ce qu'ils savent bien dire – Ou d'ouvrier, ou de patron, qui rêvassent.

— Le plus difficile, c'est non pas trouver les hommes qu'il faut à la place qu'il faut ; le plus difficile, c'est de les maintenir, de les garder autour de vous. Et de les garder non pas un an, ce qui n'est rien ; mais les garder pour la vie. Oui, mener la tâche, la parfaire, ou l'accroître, ou la détruire, œuvre après œuvre. Et comment accomplir cela avec justesse, si sur dix ans, au moins, on ne peut compter sur les mêmes douze à quinze collaborateurs. Le Corbusier à Venise me disait qu'il avait mis toute sa vie à grouper l'équipe valable qu'il a autour de lui. C'est là, pour moi, une constatation dure ; elle ne m'accable pas, certes, car la sagesse est alors d'en éviter la hantise. Et me voilà cherchant, toujours cherchant, avec si peu de temps disponible, tel ou tel nouvel ouvrier – Nous sommes des pacifistes, nous sommes liés à l'État (moi) ou à un directeur (les autres metteurs en scène) et nous tentons nos batailles, faisant en sorte, comme les chefs de landes du passé, de ne pas trop détériorer l'homme, nos hommes, le matériel. Le théâtre est un problème d'État. Il nous dépasse. Techniques, acteurs, la

formation des uns et des autres, c'est dans une école libre soutenue par le prince ou l'État qu'il faudrait grouper les uns, accomplir l'autre. Je touche, ma vie touche à présent, à ce point. Je bute là. J'en dors mal. Un homme comme Camille [Demangeat], Léon Gischia, comme [Jean] Rouvet, ne devrait pas être pour le TNP irremplaçable. Mais nous n'arrivons pas à doubler, ou avec crainte, la moindre équipe de travail – Libre, non astreint aux mises en scène, au jeu d'acteur de tous les soirs, aux répétitions, je trouverai certes d'autres hommes qui se lieraient, plus jeunes, à ceux qui sont ici. Mais je ne suis pas libre. J'ignore, en soit, ce qu'est désormais devenu la liberté d'errer, de trouver, de chercher. J'agis. Ou plutôt, je suis agi par l'emploi du temps, par les contraintes quotidiennes du métier, par le labeur. Tout mon savoir-faire consiste à jouer au torero avec ce labeur, de l'esquiver ici, le cadrer là, à telle heure, ou tel lieu de mon arène, à le provoquer alors que je le crains, à le piquer alors qu'il se calme, à le mater. Mais tous les jours, tous les jours, tous les jours, tous les jours... esquiver, provoquer, éviter encore, piquer encore, mater, mater encore, encore, encore.

— Je sais bien, en moi-même, que je ne me plains pas de cette vie. Mais je ne sais pas, à force de tant de travail, si j'ai vieilli ou non –

La troupe me manque quand je suis éloignée d'elle ; je l'ai maintes fois remarqué. Vaquer à rien et à tout m'afflige, mais parfois travailler tant m'écoeure – Il faudra bien que je trouve un jour, et je la cherche, la vraie discipline –

Il faudrait faire traduire les « *Quattro libri dell'architettura* » de Palladio<sup>1</sup> = voir [Robert] Voisin<sup>2</sup> – Traduction Michel Arnaud<sup>3</sup> ?

— On vous dit (et l'on vous charge) de « faire » la banlieue – Je suis d'accord, la première année, je fais trois à quatre banlieues – la deuxième année, j'ajoute quatre ou cinq banlieues nouvelles – la troisième année... Reste cette immense banlieue où il n'y a pas de théâtres. Et les salles de cinéma réclament trois à quatre jours de construction scénique si l'on veut présenter un travail propre.

« Faites la banlieue, dit l'État. Continuez. »

– Les imbéciles, il y a bien la banlieue, mais il n'y a pas de salle.

– « Jouez en banlieue, il le faut, il le faut. »

– Mais chaque représentation va coûter un prix fou en raison de longues préparations et constructions.

– « Faites la banlieue, quelle belle mission ! »

– « Commencez par construire, eh, cons ! »

— Il est une heure. Le bureau, la maison, les couloirs sont silencieux. Le veilleur est toujours là, derrière la porte. Je me souviens qu'il y a un mois, j'ai grillé mon pick-up. Cela a fait un bruit terrible dans la nuit. Très nettement : un violent coup de revolver. Je me suis précipité à la porte pour rassurer le veilleur. Je l'ai trouvé immobile, calme, m'attendant. « Mais je ne craignais pas ~~pour vous~~ de ces choses-là <pour vous>, Monsieur Vilar. » Bon, je n'ai pas une gueule à me suicider.

Jeudi 25 mars 1954

---

<sup>1</sup> Andrea Palladio, *Les Quatre Livres de l'architecture* : traité publié à Venise en 1570.

<sup>2</sup> Robert Voisin : éditeur, fondateur et directeur de L'Arche, directeur de la collection Répertoire du TNP et directeur de la revue *Théâtre Populaire*.

<sup>3</sup> Michel Arnaud traduit de l'italien, de l'anglais, de l'allemand et du suédois en français.

J'ai pensé souvent qu'il y avait une correspondance phonique considérable entre le vers de Corneille et celui de Baudelaire, et la même dignité dans la douleur ou face au malheur. C'est à quelque chose près la <même> sonorité instrumentale, le même délié. Quand je dis « Corneille » je fais erreur ; je devrais dire Rodrigue et Chimène. <(ou Émilie ?)>

- – « J'irai sous un cyprès accabler ses lauriers. »
- – « Pleurez, pleurez, mes yeux et fondez-vous en eau la moitié de ma vie... »
- – « Et vous, voiles, habits, lugubres ornements, etc. »
- Oui, Corneille, Baudelaire, et avant : Agrippa d'Aubigné.

Vendredi 27 mars 1954

Vers minuit, hier soir, je commence *La Vie de Hugo*, qu'[André] Maurois vient de m'envoyer. De page en page, finalement, j'arrête ma lecture à deux heures du matin.

Homme ! Grand homme ! Grand Hugo. On me dit que tu as écrit de mauvais vers. Je sais. ~~Mais tu étais le seul qui ait le droit de le faire, de l'avoir fait.~~ Tendresse pour cet homme. On le voudrait vivant encore. Vivant encore, là, devant nous. Alors que l'absence d'autres poètes (du passé) que l'on aime nous est indifférente (Baudelaire, Corneille, Ronsard, etc.) Heureux d'avoir inscrit Hugo à mon théâtre.

Vendredi 2 avril 1954

Feuilleté puis lu longuement hier l'*Antoine*<sup>1</sup> qui vient de paraître dans notre collection <TNP éditée par [Robert] Voisin>. J'admire cette persévérance et même cette désinvolture financière (deuxième Odéon). Mais quoi, ce dédain du déficit – et de la faillite –, est-ce une attitude valable ? On coule notre métier à se durcir dans le rôle d'autocrate désintéressé. J'admire donc et à la fois je réproouve. L'homme reste beau. L'entreprise considérable. Et très belle aussi, son attitude à partir de 1913 : l'éloignement du théâtre grandit toujours ce genre de meneur, de lutteur. Il pouvait continuer, certes. Mais à quoi bon, n'est-ce pas ? À un moment de la vie, le silence définitif et voulu confirme la grandeur et la nécessité de l'œuvre ~~faite~~ <que l'on s'est décidé à considérer comme terminée>.

— Demain, samedi soir : *Le Cid* après plus de quatorze mois d'arrêt. [Silvia] Monfort<sup>2</sup> dans Chimène, première fois.

— J'hésite, pour le prochain Corneille, entre *Suréna* et *Attila*. J'ai dû abandonner pour l'instant *Rodogune*. Et *Cinna*, vraiment, est trop difficile. *Cinna* ? Œuvre pour le *happy few* uniquement ? Il me semble.

— Nouvelle (après un an de silence) protestatio

---

<sup>1</sup> Matei Roussou, *André Antoine*, préface de Robert Kemp, collection « Le théâtre et les jours », Paris, L'Arche éditeur, 1954.

<sup>2</sup> Silvia Monfort (1923-1991) : comédienne et directrice de théâtre.

n vive des agences de location des places : nous nous refusons à ce que nos places soient vendues ailleurs que chez nous et nous refusons à ces agences le droit de faire payer location. [Roger] Ferdinand<sup>1</sup>, aujourd'hui, a mené une enquête chez Greffet<sup>2</sup>. On sait que les auteurs... Ah ! la paix, la paix, la paix. Allons dîner.

— Peintres pour le Corneille ou *Macbeth* : [Alfred] Manessier<sup>3</sup>, [Édouard] Pignon<sup>4</sup>, [Pablo] Picasso, pas libres pour les mois à venir. [Mario] Prassinos<sup>5</sup> ? [André] Marchand<sup>6</sup> ? [Charles] Lopicque<sup>7</sup> ? [Maurice] Estève<sup>8</sup> ? [Gustave] Singier<sup>9</sup> ?

### Samedi 3 avril 1954

Vu avec [Jean] Rouvet, ce matin (10h15 très exactement), Maître de Ségogne<sup>10</sup> –

Cette attitude d'esprit de se maintenir dans une juste raison.

La leçon peut provoquer un esprit vif et trop aisément excitable à se moquer. Mais au moins est-elle donnée en souriant : « La réalité est que ... », « Bien sûr, vous pouvez demander plus, tenter une refonte totale du cahier des charges, voire cabaler... ». Mais c'est si simple de ne pas oublier que, *dixit* de Ségogne : « Les députés ne sont, après tout, que des commissionnaires... Le titre de votre théâtre "populaire" doit, immanquablement, attirer leur attention... des députés, des élus attaqueront toujours avec peu moins d'assurance une maison dite et appelée officiellement "populaire" ».

J'ai souri et répondu que, précisément, populaire était inclus, pour certains d'entre eux, dans une tendance d'extrême gauche. Ce petit moustachu d'[Antoine] Pinay<sup>11</sup> (tiens, j'ai oublié de le nommer à de Ségogne). Je sors de l'entrevue avec de Ségogne dans un sentiment d'aisance – L'élocution, le sourire, le calme, la vivacité lente, la phrase qui, commencée, va jusqu'à sa conclusion, tout cela me rappelle ce qu'il y a, chez moi (parmi les hautes fonctions obscures et capitales à la fois) de de Retz et de Montesquieu. Et alors Montaigne me paraît rapproché de ce genre d'homme, un peu molasson.

### Lundi 5 avril 1954

— 15 heures : premières répétitions dans mon bureau de *Macbeth* (présence de [Maria] Casarès et [Georges] Wilson. Pas de régie.)

### Vendredi 9 avril 1954

---

<sup>1</sup> Roger Ferdinand (1898-1967) : dramaturge et président du Syndicat des auteurs.

<sup>2</sup> Orthographe incertaine.

<sup>3</sup> Alfred Manessier (1911-1993) : peintre non figuratif.

<sup>4</sup> Édouard Pignon (1905-1993) : peintre.

<sup>5</sup> Mario Prassinos (1916-1985) : peintre et graveur non figuratif.

<sup>6</sup> André Marchand (1907-1997) : peintre.

<sup>7</sup> Charles Lopicque (1898-1988) : peintre et graveur.

<sup>8</sup> Maurice Estève (1904-2001) : peintre et graveur.

<sup>9</sup> Gustave Singier (1909-1984) : peintre, graveur et lithographe non figuratif, d'origine belge.

<sup>10</sup> Non identifié.

<sup>11</sup> Antoine Pinay (1891-1994) : homme d'État, président du Conseil des ministres.

Travail sur *Macbeth* commencé lundi : [Maria] Casarès, [Georges] Wilson et moi – Nous ne travaillons que les scènes de Lady Macbeth. Je savais bien que ce rôle extraordinaire était court ; je le savais, mais quoi, il l'est vraiment. D'où la difficulté du rôle. Là réside, en premier, la difficulté pour l'interprète – Les grands tableaux de Lady Macbeth sont traités, de plus, avec peu de vers, peu de phrases. L'économie générale du rôle est conditionnée par cette avarice de mots – Enfin, nous verrons bien ; je ne suis qu'à la cinquième répétition.

— Sans doute fais-je honnêtement (j'aurais pu dire : très bien) mon métier de directeur ici, parce que je ne me dis jamais et ne dit jamais <aux autres> et ne pense jamais des phrases ou des pensées du genre : « Il faut aimer le peuple », « Il faut aider le peuple », « Il faut éduquer le peuple », « Il faut que le peuple ait droit à ceci, à cela, *etc.* » et d'autres sottises qui ne sont même pas démagogiques. Les meilleurs de l'équipe ici, les plus acharnés à défendre ou prolonger notre mission, sont ceux-là même qui sont du peuple d'abord. Ce sont ceux-là mêmes qui considèrent leur savoir insuffisant, leurs connaissances primaires, leur culture (lectures, éducation générale) arrêtée à un moment de leur vie par l'obligation de la gagner d'urgence. Le difficile (pas pour moi et cela désormais j'en suis sûr) est, l'aisance venue, de conserver dans le sang, dans le souci quotidien, cette humilité coléreuse de l'autodidacte (que, de toute façon, tout homme est) et cette volonté de ne pas abdiquer dans les devoirs envers les autres – Il y a une profonde, pesante, satisfaction à considérer que la tâche, que la chance qui nous a été donnée à accomplir, doit être le plaisir des autres. Je n'ai jamais été altruiste. Je n'ai jamais été généreux. Réservé, et jadis assez timide, j'ai, par nature, vécu jeune qu'entièrement replié sur moi-même. J'ai souffert seul (ou presque), j'ai vécu une vie d'adolescent parisien solitaire <jusqu'à trente ans>. J'ai donc, par force, vécu d'égoïsme obligatoire ou d'égotisme. J'ai vécu de mon « moi », dirait le petit philosophe. Le théâtre m'a libéré de ces poisons. Je n'aurais de cesse, dans ma tâche (et c'est ma tâche à faire), de libérer, par le spectacle, les autres.

Ce n'est pas une leçon particulière à notre temps. L'histoire du théâtre nous rappelle, à tous les chapitres, que c'est depuis toujours une obligation de notre métier – Je crains parfois de n'être loyal et bon envers le public que par pur souci de remplir entièrement, de A jusqu'à Z, ma fonction, mon métier de comédien et d'interprète.

<— Cela aussi :> Public, pour moi, a toujours signifié peuple.

### Lundi 12 avril 1954

Hier arrivée de Louissette qui vient prendre les trois enfants et ce matin les voilà partis pour Sète. Sauf Criquet<sup>1</sup>.

J'apprends pour la première fois la maladie de la mère et du frère de mon père. Pas accablé du tout par cette nouvelle à la fois grave et inattendue.

### Vendredi 16 avril 1954

---

<sup>1</sup> Surnom de Christophe, fils de Jean et Andrée Vilar.

Hier, dernière représentation de la saison parisienne. Et de mon premier contrat – Moyenne quotidienne du public : 2 200 spectateurs.

« Le soleil est chaque jour nouveau », Héraclite.

« Quand tu auras appris à obéir, tu sauras commander », Solon.

« Quoi que tu saches, consens à te taire », *idem*.

— Difficile, difficile *Macbeth* !

Dixième répétition cette après-midi. Presque toutes celles qui sont avec Lady Macbeth – On patauge – Et peu à peu avec les répétitions, on s'aperçoit que les scènes doivent être jouées lourdes, pesantes. Absence totale de lyrisme. Des animaux qui, parfois, pensent à ce qu'ils vont faire ou ont fait. Des corps lourds (hé, je suis léger, tant pis), des buveurs de bière disait le nouveau M. Taine<sup>1</sup>. « J'ai envie de rester sur place, là, comme ça », disait [Maria] Casarès cette après-midi. Et elle pesait de tout son corps sur ses pieds.

Macbeth et la Lady sont, aussi, deux êtres liés par la chair, par un amour sûr, vivant, constant, physique d'époux et d'épouse. Il y a entre eux du *Roméo et Juliette*. Je n'avais pas vu cela à la lecture. Et puis le jeu vous contraint à cela : la surprise du travail scénique.

— Hier on m'a apporté le numéro du *Journal Officiel* (9 avril) donnant le compte-rendu de la scène du Sénat : rapport vif contre [André] Cornu de la part de [Jacques] Debû-Bridel qui nous défend très clairement et très vivement – Puis le dialogue entre eux : satisfaction personnelle de Vilar et calme – Le 12 février dernier, je notais ici : « Le dégel ».

Complet, le dégel, à présent – Mais les vipères resteront vipères. Attention un tout petit peu, donc. Un peu plus qu'un tout petit peu.

### Mercredi 21 avril 1954

Le premier « week-end TNP » à l'étranger : à Charleroi samedi 17 et dimanche 18. Bonne organisation des Belges. Spectateurs venus d'un peu partout : presse et radio belges et télévision. Bonhommie des personnalités. Cette trouvaille « week-end » met à l'aise tout le monde, une fois de plus, ici comme ailleurs : le bal, le dialogue public du dimanche matin, les repas – Cadeaux offerts à la troupe, une lampe de mineur au TNP, une belle édition sur Rubens *etc.* Et toujours le : « Quand revenez-vous ? »

Ce matin, vu [Philippe] Erlanger (relations culturelles avec l'étranger) : « Vous êtes demandé partout. Et quand je propose d'autres théâtres, on me répond : “Non, non, le TNP.” » J'ai bafouillé sciemment une réponse d'humilité. Propositions : Pologne/Tchécoslovaquie/septembre + Égypte, Syrie, Liban, Turquie, Grèce, Yougoslavie en mars-avril. Mot de [Philippe] Erlanger : « Il faut que vous sacrifiez un peu la province française pour l'étranger. » Pour la Pologne, l'exercice courant étant rempli : crédit spécial.

---

<sup>1</sup> Référence non élucidée.

— Je crains toujours les périodes où la réussite devient évidente. Je veux dire : où l'exercice financier est bénéficiaire, le public abondamment présent, la presse accueillante et amicale (et qui note <journallement> la réussite), les services administratifs sereins à notre égard.

Cette courbe m'effraie. Et j'ai alors non pas l'envie, mais l'intention, de créer ici ou là une difficulté. Pourvu, cependant, qu'elle ne soit pas intérieure, née au sein du théâtre et de la compagnie.

Mais basta ! Je me dis : rien n'est établi encore sur le roc, rien de ce qui doit rester ~~constant~~ <permanent>. Ce goût d'établir, de fixer, de bâtir durablement. Mais cela est-il possible dans un art où tout est mouvement, actions, allées et venues, mobilité quotidienne ? Et cela, même dans les services de direction ?

Enfin, depuis longtemps (depuis le premier *Orage*/Strindberg/1943), je me suis dégagé de cette maladie infantile du comédien : que la gloire que l'on peut avoir n'est pas <encore> suffisante. De cela, je suis guéri. Et de gagner le plus d'argent possible, aussi. Franchement, oui : je crois que j'ai gagné cette partie sur moi-même. Mais je crains cette calme et bien raisonnable attitude. Je la crains. Cette inquiétude, si exténuante de mes vingt ans, je l'ai coincée en moi-même : elle ne balance plus. Ou si peu. Et cette balance oscille <à présent donc> *lento-lento*, entre deux états d'esprit : « ce que j'ai me suffit » et « cette quiétude est inquiétante ».

Le Temps me manque cependant : le temps de l'oisiveté méditative et travailleuse qui vous contraint, oui, contraint, un jour à paresser attentivement sur les mœurs de telles races ou sur « les mœurs politiques sous la Restauration ». Agréable nonchaloir que je n'ai plus. Comme j'aimerais voir venir de loin tel rôle, telle œuvre, telle réalisation.

Mais silence. Oui, vraiment, as-tu le droit de te plaindre ? N'attirons pas l'attention des Zeus et autres diables. *Tace, Juanito !*

— La compagnie des comédiens, du moins quelques-uns, continue poliment à ne pas admettre que 4 000 francs de défraiement en province et 5 000 francs à l'étranger est une belle somme, compte tenu, d'autre part, des valables mensualités et des feux importants que j'ai, de moi-même, octroyé, il y a un an.

— Hier soir, mardi 20 avril, à 21 heures : commencé *Cinna*, première répétition : présents [Roger] Mollien<sup>1</sup>, [Jean] Deschamps<sup>2</sup>, [Silvia] Monfort (+ [Jean-Jacques de] Kerday<sup>3</sup>).

### Vendredi 23 avril 1954

Hier soir, sur l'oreiller, dans la nuit de la chambre, les dernières réflexions de la journée. Depuis deux ou trois mois, ces quelques minutes sont enfin quiètes et les soucis ne jouent plus. C'est heureux. Donc, hier soir, sur l'oreiller, je me dis : « Voilà la formule enfin trouvée et toute simple, ta vie devrait s'axer autour de ces deux mots : l'École et le Livre. »

(Le livre : Histoire d'une expérience théâtrale contemporaine :

Tome I : Du Théâtre de Poche à Avignon – ou bien : Seul

Tome II : D'Avignon au TNP – ou bien : Le festival d'Avignon

---

<sup>1</sup> Roger Mollien (1931-2009) : comédien et metteur en scène, membre du TNP.

<sup>2</sup> Jean Deschamps (1920-2007) : comédien et metteur en scène, membre du TNP.

<sup>3</sup> Jean-Jacques de Kerday : comédien et membre du TNP.

Ferai-je jamais cela ?

Et l'École.

Mais mon travail futur est là : l'école et le livre.

— Hier soir : après six mois d'arrêt des représentations, première répétition de *L'Avare* pour l'Allemagne. Nous partons ce soir à 23 heures.

### Mercredi 24 avril 1954

Arrivée à Essen ce matin à 10 heures – Déjeunons (et coucherons) au Kaiserhoff. Partons pour Bochum à 15 heures pour les raccords, représentation à 19 heures. Marks/défraiements tout de suite à l'arrivée – Partage wagon-couche avec [Mona] Dol, vu le nombre impair des hommes et des femmes. Dès quitté Paris, me sens en excellente forme physique.

Après représentation (2 heures du matin). Excellent immeuble théâtral moderne – Ai demandé les plans de l'immeuble – Public : société Shakespeare allemande, anciennement établie à Weimar. Trois dans le monde : Bochum, Angleterre, Amérique – Comme toujours en Allemagne, du moins pour le TNP, chaleureux accueil et longue ovation finale.

Bien des choses me tracassent, ce soir, si tard. Envie profonde, entre autres, de rouler dans la ville. Le métier me contraint aux disciplines les plus primitives : *to bed, to bed, to bed, last word of Madame Macbeth. But t'is a word of a devil. To bed, to bed, to bed Sir John. Alone* –

### Dimanche 25 avril 1954 – Krefeld

### Lundi 26 avril 1954 – Essen

Nouvelles salles. Ils terminent une salle, ils la closent. Mais le projet de construction est plus ample et de nouveaux bâtiments (voire un élargissement par le haut) vont s'adjoindre. J'admire surtout à Krefeld et Essen, les foyers, ou plutôt les grands couloirs clairs pour la commodité du public. Mais est-ce solide ? Tout cela est peint en très clair (dans les couloirs), voire en crème. Pas déplaisant. Différence d'avec Chaillot : c'est agréable. Et puis le jour inonde les couloirs, les loges, oui les loges, les bureaux *etc.*

Scène de Krefeld et Essen avec *proscenium*/ascenseur. Pas ou très peu de construction pour nous – L'un 900, l'autre 700 places. Mais seul Bochum obéit à des mesures harmonieuses. « Harmonieuses » ne veut rien dire. Disons : en accord parfait avec le jeu possible de toutes œuvres, la salle, le cadre et les dégagements.

— *T'is pity. Good night, sir.*

— Kurt Joos<sup>1</sup>, dans la salle, hier à Essen. Vient me voir après la représentation. « Mais vous faites de la chorégraphie », me dit-il.

---

<sup>1</sup> Kurt Joos (1901-1979) : danseur et chorégraphe allemand.

Aix-la-Chapelle. Impression de la ville : triste, ennuyeuse...

Injustice ou jugement du voyageur de passage : l'hôtelier suisse me rappelle les combats de 1945. L'oubli est parfois la faculté la plus odieuse. Mourir (de quelque nationalité que l'on soit) : un comédien de passage n'a qu'un haussement d'épaule à faire et éprouve de la mauvaise humeur. La grandeur du soldat se mesure à cela. Mais quand ils n'ont pas foncièrement le mépris de leur gloire <personnelle>, ils deviennent insupportables. Si un de mes êtres chers était mort il y a neuf ans à Aix ? Égoïsme de la douleur, je ne serais pas allé jouer là, certainement. Je pense souvent à ces anonymes qui, à mon âge, sont morts au cours de ces combats. Tristesse à la pensée de ce soldat qui disparaît et n'est plus qu'un nom dans les archives de la guerre : poussière double.

— À Aix : public clairsemé. Mais, comme toujours, jeu agréable entre lui et nous. Institut français à Aix. Pas d'hôtel à Aix (à un quart d'heure du théâtre).

### Mercredi 28 avril 1954

Premier train à 2h30 du matin. Je bavarde tard dans le couloir. Sarrebruck. Le beau succès de *Don Juan*. Je fais lire à [Monique] Chaumette la rédaction (d'il y a dix ans) de la mise en scène de *Don Juan*. Elle a l'âge où l'on comprend que jouer <fût-ce passivement> n'est pas tout et que le style (dons naturels + contrôle et recherches personnelles) est ce qui fait notre raison de vivre dans ce métier. La perpétuelle hantise. Longue traversée du car d'Aix à Sarrebruck de 9 heures à 6 heures du soir.

### Vendredi 30 avril 1954

Du rapport (reçu ce matin) de [Jacques] Debû-Bridel :

Fin décembre 1953 : Comédie-Française : 560 millions de recettes

– 343 millions de subvention

= 217 millions.

Du 1<sup>er</sup> janvier 1953 au 22 novembre 1953 :

Molière : *L'Avare* (Comédie-Française) : treize fois (1 920<sup>e</sup> depuis le XVII<sup>e</sup> siècle)

*Dom Juan* ... : dix-sept fois (135<sup>e</sup> – *idem*)

*Le Misanthrope* ... : onze fois (1 544<sup>e</sup>)

*Le Bourgeois Gentilhomme* ... : vingt-neuf fois (760<sup>e</sup>)

*Les Femmes Savantes* ... : six fois (1 461<sup>e</sup>)

*Le Médecin malgré lui* ... : huit fois (2 019<sup>e</sup>)

*Les Fourberies de Scapin* ... : dix-sept fois (1 144<sup>e</sup>)

*Tartuffe* ... : vingt-cinq fois (2 501<sup>e</sup>)

Corneille : *Le Cid* ... : neuf fois (1 231<sup>e</sup>)

*Polyeucte* ... : une fois (644<sup>e</sup>)

*Le menteur* ... : dix-sept fois (737<sup>e</sup>)

Beaumarchais : *Le Mariage de Figaro* ... : douze fois (1 051<sup>e</sup>)

Shakespeare : *Roméo et Juliette* ... : quarante-et-une fois  
Sophocle : *Œdipe Roi* ... : trois fois (!) (31<sup>e</sup>)  
Pirandello : *Six Personnages en quête d'auteur* ... : trente-et-une fois

La subvention du TNP (extrait du même rapport) :

Les crédits des théâtres nationaux passent en 1954 de 1 491 à 1 505 millions (mais réduction de 12 millions pour le TNP)

Rétablissement des 12 millions par la quatrième lettre rectificative.

(On aimerait connaître les trois autres. Pour rire.)

Important :

« La subvention du TNP est rétablie par lettre collective. L'enquête administrative n'a révélé aucune faute à l'égard de M. Jean Vilar et de son administration. Reste à son actif ses créations de 1953 et la vie qu'il a donnée au TNP. En bref, un succès.

Reste seul le mystère de cet abonnement massif.

Sur ce point aussi nous attendons des explications du ministre.

Quatrième raison pour réserver notre avis sur les crédits du chapitre... »

Victoire donc, totale.

Mais je me suis battu contre des faibles politiques. Ça me dégoûte de moi.

## Mardi 4 mai 1954

(1<sup>er</sup> mai, samedi, pas de représentation ni de répétition)

4 mai, mercredi – *Ruy Blas* à Enghien. [Jean] Rouvet me retrouve.

Hier, déjeuner au Sénat, invité par le sénateur [Léo] Hamon<sup>1</sup>. Présents : sa fille (interprète), [Grigori] Alexandrov<sup>2</sup> (metteur en scène de cinéma soviétique), [Henri] Calef<sup>3</sup>, [André] Cayatte<sup>4</sup>.

1/ La conversation a lieu en anglais.

2/ Les pièces de théâtre sont filmées en Russie. Les bonnes. Deux cents copies, je crois, pour chaque film de pièce.

3/ D'où filmer (à Paris) pièces théâtres françaises (dont *Ruy Blas* et *Don Juan*). Il a vu *Ruy Blas* (son frère a vu *Don Juan* : emballé).

4/ [Léo] Hamon, de la part de [Grigori] Alexandrov : « Il demande : accepteriez-vous de jouer à Moscou ? »

5/ Je réponds : « Oui. » Et après les informations sur les tournées en Pologne et en Tchécoslovaquie, je parle des difficultés d'emploi du temps de Gérard [Philippe].

6/ Jouer à Moscou, puis filmer, mais alors dans les studios à Moscou et non à Paris, *Don Juan* et *Ruy Blas*.

7/ Films à usage interne russe. On m'assiste d'un technicien cinématographe.

---

<sup>1</sup> Léo Hamon (1908-1993) : homme d'État, membre du MRP, député et sénateur.

<sup>2</sup> Grigori Alexandrov (1903-1983) : réalisateur et scénariste russe.

<sup>3</sup> Henri Calef (1910-1994) : réalisateur et scénariste.

<sup>4</sup> André Cayatte (1909-1989) : écrivain et réalisateur.

8/ En ce qui concerne les contrats directs, ce que conseille fermement le sénateur [Léo] Hamon : « Le centre, dis-je, peut être le TNP. » (Centre de relations uniquement professionnelles entre cinéma français et soviétique.) ([Grigori] Alexandrov remercie vivement, ça me surprend un peu.)

9/ [Grigori] Alexandrov : le succès de la Comédie-Française à Moscou, c'est le succès de Molière.

10/ [Léo] Hamon, confidentiel, à Vilar : « Les Amerlocks vont dire : “vous allez un peu souvent à Moscou, vous, Français : la Comédie-Française, le TNP, etc.” Les Affaires étrangères vont un peu hésiter. Maintenez de toute façon les rapports directs. Je vous aiderai, sur l'autre plan, dans la mesure de mes moyens. »

11/ [André] Cayatte pense que le premier contrat entre artistes français et artistes soviétiques (artistes de cinéma compris) doit être fait en premier par le TNP. Il me parle et nous parle des coups de pied au cul qu'il a reçus pendant plus d'un an sans rien dire afin de pouvoir monter son film. Je lui avais dit : « La patience qui vous est nécessaire doit, j'en suis sûr, être nécessairement plus grande que la nôtre au théâtre. »

12/ Mais problèmes des dates de Gérard [Philippe] pour septembre-octobre : film de René Clair<sup>1</sup>.

13/ Je pense (*tacet !*) : *Antigone* pour Moscou ? En création.

14/ Autre considération : tourner *Don Juan* en août à Avignon ?

15/ Délégation française (avec les producteurs les plus cons) à Moscou en octobre.

[Ajout dans la marge] Et non ! Erreur. [Fin de l'ajout]

Hugo, plus que Molière ou Kleist, a fait le plus de d'entrées à Poissy, hier. J'ai placé cette après-midi les trois premiers actes <de *Cinna*> sur le plateau. Je n'ai pas à cette date une salle de répétition. Une fois de plus. Lycée Jean-Baptiste Sée ?

#### Vendredi 14 mai 1954

[Elvire] Popesco<sup>2</sup> me cherchait depuis trois jours. Elle me joint (« Enfin ! », dit-elle) hier à Suresnes par téléphone. Je l'ai vue après la représentation de *Don Juan* : à minuit trente. J'aurais voulu refuser ce rendez-vous nocturne, sorte de rencontre qui accentue ma lassitude. Mais comment refuser. Objet du rendez-vous : mettre en scène au Gymnase pour la rentrée *Judas* de Marcel Pagnol. Gérard [Philippe] jouant Judas. J'ai beau lui dire (et plutôt dix fois qu'une) que je ne peux guère travailler ailleurs qu'au TNP en raison de mon emploi du temps TNP déjà trop chargé (direction, mise en scène, interprétations), elle tourne autour de mes réponses et essaie de me faire admettre que tel ou tel mois je pourrais très bien. Je lui souris et je lui répète que ce mois-là, justement, je suis pris. Elle recommence. Elle est stupéfaite quand je lui dis qu'en juin et juillet, je « tourne ». « Où ça ? » « Mais, madame, je viens de vous le dire : à Beaumesnil, Rouen, Strasbourg, Avignon. » Cinq minutes après, entre une asperge (« aigre ! » dit-elle au garçon) et une aile de poulet (« pas assez chaud », dit-elle d'un air acariâtre), je recommence mes identiques réponses.

---

<sup>1</sup> René Clair (1898-1981) : réalisateur, scénariste et écrivain. Gérard Philippe s'apprête à jouer dans son film *Les Grandes Manœuvres*. Le tournage, qui devait avoir lieu à l'automne 1954, se déroule finalement au printemps 1955.

<sup>2</sup> Elvire Popesco (1894-1993) : comédienne et directrice de théâtre française et roumaine.

Je vois [Marcel] Pagnol demain. Je lui ai téléphoné ce matin : « Je vous propose de mettre en scène au théâtre la pièce et de la mettre en scène au cinéma.

– J’ai mal entendu, dis-je.

– Non... C’est clair comme le jour, vous devez mettre en scène au cinéma. »

Ce matin, j’ai rencontré dans son bureau [Jacques] Jaujard : première discussion sur le cahier des charges et crédits de groupement de 17 millions (présence de [Jean] Rouvet et de Coumet).

— Les problèmes de *Cinna*. Pas comme des... Des salauds. Des têtes sans scrupules, c’est l’évidence même. Ils ne sont pas bons. Ils sont comme contraints à la générosité. Nous sommes loin des êtres purs à la Rodrigue, Chimène, le Roi, Don Sanche, Don Diègue et même Don Gormas. Mais nous sommes loin aussi des monstres à l’état pur <absolus> à la Cléopâtre (*Rodogune*), Attila *etc.* Querelle de famille. Mais cette famille gouverne le monde.

#### Samedi 22 mai 1954

Entrevue avec François Perrier.

Tournée janvier-février-mars-7 avril (fin).

Reprendre Michodière<sup>1</sup> : avril 1955

Arrêt Michodière : 1<sup>er</sup> juillet environ.

Mais [Pierre] Fresnay risque de dépasser avril 1955 jusqu’en juillet.

D’où liberté sûre au 1<sup>er</sup> juillet 1955

1<sup>er</sup> sept 1955 : libre

La pièce : *Le Misanthrope* ?

#### Jeudi 27 mai 1954

Deux reprises<sup>2</sup> de *L’Avare* – Salles pleines – Petite incursion à Chaillot après l’avoir quitté le 15 mai. Se rappeler ce retour pour *Don Juan* ou *Cinna* l’an prochain.

— Et de lire dans Shakespeare ces petites phrases toutes simples : « *Will you explain me ? Where ? When ? The later will be better.* » – Élever une stèle à William et inscrire sur la stèle des phrases aussi simples.

#### Mardi 1<sup>er</sup> juin 1954

Sale temps humide et froid (et il a plu) qui a contrarié considérablement les représentations du *Cid* dans la cour de marbre (Versailles). Drôle d’histoire où nous sommes inclus : nos représentations au-

---

<sup>1</sup> En 1955, Pierre Fresnay joue dans deux pièces au théâtre de la Michodière qu’il dirige par ailleurs. Vilar n’y a pas joué, peut-être s’agit-il d’un projet inabouti.

<sup>2</sup> La troupe reprend *L’Avare* et *Le Médecin malgré lui* à Chaillot après une période de tournées à Poissy, Enghien, Amiens et Suresnes.

delà de la Loire ont lieu en juin (et début juin !), celles du Midi en juillet et même en août. L'inverse eut été plus sage. Mais aurions-nous joué en juin ?

*Macbeth, Macbeth*. Je me dis et dis souvent : je ne jouerai plus de traductions. Je ne jouerai <jamais plus> William Shakespeare traduit. Ou bien on l'émascule pour dire un bon français, ou bien on dit un français de dictionnaire lourd comme tous les *Larousse* réunis.

[Georges] Wilson m'a fait hier, chez moi, des remarques prestes, fines, intelligentes sur *Macbeth* et l'état des répétitions. Il me dit entre autres : la place de la musique doit y être considérable.

#### Vendredi 4 juin 1954

Depuis dix jours, une épuisante douleur dans l'épaule gauche qui va de la colonne vertébrale jusqu'aux doigts. Au lit, je ne puis tenir la position allongée. Je tourne dans le lit pendant une heure. Toute la journée, je vis de cachets qui calment à moitié la douleur. Radiographie, docteur *etc.* Plus de goût à répéter. Fatigue morale aussi, me semble-t-il. Lassitude de vivre au milieu de tant de gens, comédiens et autres. Je serais injuste envers tous si je disais ce que je pense. À la vérité, je manque de solitude totale. Je vis au milieu du bruit, des papotages et de cette fureur emportée des répétitions. J'apprends à me dominer, à dominer mes colères, à dominer mes réactions ou bêtes dérivées. Et en moi se forme comme des abcès de colère, de haine rentrée, d'amour-propre blessé.

Il me semble qu'est resté en moi le gamin solitaire, vivant en lui-même et par lui-même, et ayant besoin de l'affection de peu de gens. Or, avec le théâtre et par le théâtre, je vis pendant des mois au milieu d'un tourbillon de têtes, de voix, *etc.* On ne s'adapte pas toujours. <Je ne m'adapterai jamais.> — Hier soir, arrivée à Beaumesnil à 21h30 ; erreur dans le dispositif : *Entrepoix* a, de quatre mètres, éloigné le plateau.

[Ajouté dans la marge] D'où le tiers du plateau bâti sur l'eau des douves. [Fin de l'ajout]

Soirée humide, brouillard. Camille [Demangeat], une fois de plus, désagréable, déplaisant au possible. Fatigue certes, mais quoi, il n'est pas le seul. Désormais, j'attends avec impatience le jour de son départ. Les autres, parfaits.

Les comédiens arrivent ce matin vendredi à 11h30. Je couche au château. Fürstenberg très bien, très obligeant.

— Et en cherchant ma phrase, toujours une sorte de dégoût las. « Ah ! si j'étais libre... mais que ferais-je d'autre ? – Je m'ennuierai. »

#### Mardi 8 juin 1954

Hier, dernière à Beaumesnil, la seule soirée dont la température fut un peu clémente. Terrible chose que d'être responsable d'un spectacle (et de jouer aussi) dans le froid pénétrant tout (le troisième soir), dans le brouillard (premier soir), dans le pluviotement [*sic*]. Cette aventure à travers les éléments simples de la nature (air, eau, ciel, terre), où me mène-t-elle ? Où mène-t-elle la troupe, du moins les quelques-uns que j'aime dans la troupe ? L'amertume, la lassitude, une tristesse absolue, calme, sans nerfs, me font marcher dans ma vie depuis cette représentation de *L'Avare* à Chaillot. J'indique le jour précis.

Il faut prendre, Vilar, les choses comme elles sont.

Et tu les voudrais amoureuses. Sensibles. Tu es un bon petit autocrate aux faiblesses multiples. La faiblesse. Tu diriges, tu commandes, parce que tu as appris à passer à travers les lassantes (parce que quotidiennes) servitudes du responsable. Con. Souvent, le goût anarchique, violent de laisser tout tomber. Mais la petite image de l'étonnement des autres t'en empêche.

Et puis quinze jours après, tu regretterais d'avoir tout quitté.

*[Suivent environ cinq pages découpées au ciseau. Reprise de l'écriture sur une page découpée dans la largeur, au milieu. Pas de date.]*

Le festival d'Avignon a commencé le 20. La névrite de tout le bras gauche est insoutenable. Dans la journée, la douleur permanente me distrait de l'effort de mémoire. Et la douleur épuise, je le sens bien, mes forces. Me faisant radiographier le samedi 21 pour le bras et les vertèbres, le docteur Reboul me dit qu'il va me radiographier pour l'estomac dont je souffre durement depuis trois jours. Résultat : l'ulcère est à sa crise maximum et risque de perforer dans les jours qui suivent. Diète, régime, absence d'alcool, de vin, changement de régime qui m'aplatit totalement. Je joue Macbeth dans un état de faiblesse absolue.

Tout mon savoir consiste, au long de la représentation, à ménager mes forces, mes errances de mémoire. Je suis effrayé, à quarante-deux ans, des dangers, des difficultés de ce métier de comédien/metteur en scène/directeur.

Hernie – ulcère – névrite – 63 kg et 1m75.

Le Professeur Guttman, lundi 26 juillet. Intervention chirurgicale ? Réponse le 10 août.

— Admirable gentillesse du docteur Reboul. Séjour chez lui, un des plus beaux de ma vie. Italie et Rome dans les ruelles de derrière le Palais. Paix romaine du soir sur le jardin entre 7 et 9 heures.

— À 9 heures du matin à Dijon : rien.

— À 11h30 à Savigny, pharmacie. Jusqu'à Marseille : sept à huit jours.

### Mercredi 10 août 1954

Arrivée en voiture à Sète à 18 heures. <De passage à Avignon.>

Visite au docteur Reboul et au professeur Guttman – Réduction de l'ulcère mais névrite aussi forte aujourd'hui. Tous les docteurs en vacances. Lettre (qui me met en boule) de l'Ambassadeur du Canada au sujet d'Élisabeth Prévost<sup>1</sup>. User de son autorité (ou de son titre) pour une pareille sottise ! Je refuse, évidemment.

### Samedi 21 août 1954

Vacances sans détente car je souffre presque sans arrêt du bras gauche.

Suis allé en quatre jours deux fois à Aix me faire traiter par le docteur Bellon. Résultat une fois de plus négatif. Ce matin, je décide de rester au lit toute la journée. Lettre de [Georges] Wilson,

---

<sup>1</sup> Allusion non identifiée.

aujourd'hui. Je réponds. La névrite, si ce n'est pas plus qu'une névrite, ne m'a pas quitté depuis le 10 mai. Durée : trois mois et dix jours.

Et, malgré mon repos total depuis le 8 août, peu d'amélioration. Et malgré les traitements.

— Impossible donc de travailler à *La Nuit tombe*<sup>1</sup>.

### Lundi 23 août 1954 – Vacances

Que ce cahier soit aussi, à ce jour, un memento de remèdes, voilà le grave. Grave, car enfin il reste encore beaucoup à faire et il me faut à tout prix être solide. Un directeur malade conduit mal sa charrette. Et les quelques plaisirs de la vie, de quelques ordres qu'ils soient, exigent des sens disponibles. Il ne faut pas tellement ménager la monture, comme on dit. Je crois, plutôt, qu'il faut passablement la provoquer, mais provoquer une monture encore vive, saine, disponible.

Et, enfin, je ne suis pas sûr que le repos me soit totalement profitable. Et je me demande s'il l'est vraiment à qui que ce soit.

Donc, voilà le memento-remèdes :

Salgydal – Probenothine – Homéo : sédatif – Optalidon + caolin.

Matin à jeun : 55 nitrates de bismuth léger.

— Je note que :

*Don Juan* en un an fait 88 représentations.

*L'Avare* en deux ans et trois mois : 86.

*Le Cid* en trois ans : 142.

*Le Prince de Hombourg* en trois ans : 96.

*Lorenzaccio* en deux ans : 60.

La moyenne sur un an est donc :

*Don Juan* : 88.

*L'Avare* : 35 environ.

*Le Cid* : 47.

*Hombourg* : 32.

*Lorenzaccio* : 30.

*Richard II* : 54.

~~*Don Juan* vient donc à la moyenne annuelle en tête. Ces chiffres qui ne sont que des chiffres <Ces chiffres qui ne sont que des chiffres.>~~

### Vendredi 27 août 1954

Départ de Sète en voiture à 7 heures du matin, arrivée à Paris 21 heures, exactement. Premier long voyage en voiture depuis deux ans. J'étais seul.

---

<sup>1</sup> Reprise, sous ce titre, du manuscrit d'*Antigone*, d'après *Les Phéniciennes* d'Euripide, que Vilar avait entamé en 1938.

Il faudrait tout de même que j'écrive au ministre et le prie de bien vouloir accepter le projet d'un rééquipement de Chaillot et la reconsidération architecturale de la scène-salle.

#### Samedi 28 août 1954

Je dîne avec [Albert] Camus, [Maria] Casarès, [Monique] Chaumette – À la fin du repas, je m'évanouis. J'ignore la raison. Ni indigestion, ni gêne, fût-elle légère, à l'estomac. Mais douleur persistante du bras et du dos, comme toujours. La chaleur ? Faiblesse en tout cas. Cependant, je ne suis absolument pas sujet aux évanouissements. Camus m'arrose (m'inonde, devrais-je écrire) le sexe. Excellent sommeil, par la suite.

#### Dimanche 29 août 1954

Entrevue le matin avec [Jean] Rouvet, puis [Robert] Voisin (qui me dit les difficultés de Babylone<sup>1</sup>).  
Projet mis sur pied.

Puis [Maurice] Jarre et [Laurence] Badie<sup>2</sup>, avec qui je déjeune.

À 17 heures, enregistrement texte musique de scène de [Maurice] Jarre. Disque *Le Petit Ménestrel*.  
Je dîne. Puis valises. Coucher : 1h30.

Sur « L'Atlantic » : Lundi. Départ pour Le Havre. Départ de l'Atlantic avec trois heures de retard. Le matin, le remorqueur d'escorte avait coulé (sept morts).

Arrivée à Southampton à minuit.

Mardi. Départ à 6 heures du matin. À 6 heures du soir, nous longeons encore les côtes anglaises. Belle journée ensoleillée. Repos complet sur le pont. Chaise longue.

#### Mercredi 1<sup>er</sup> septembre 1954

Repos. Je vais au lit (11 heures du matin à la chaise longue. Pont. Puis déjeunons jusqu'à 13 heures. De 13 heures à 15 heures chaise longue. Pont. À 17 heures, repos dans ma cabine. RAS.)

#### Vendredi 17 septembre 1954 – Montréal

Suis à Montréal depuis le lundi soir (22 heures) 6 septembre. Ce soir, a eu lieu la dernière des quatre générales (*Ruy Blas*). Ouf !

La névrite a cessé depuis la première de *Don Juan* : lundi 13. Si c'est terminé, elle aura duré exactement 4 mois. Quelques légers réveils des lancements, encore. Régions endolories.

---

<sup>1</sup> Allusion non identifiée.

<sup>2</sup> Laurence Badie (1928-2024) : comédienne au théâtre et au cinéma, elle fait partie de la troupe de Vilar en 1947.

Vu *Porgy and Bess* ce soir.

1°/ Musique banale : aucun souvenir des folies rythmiques nègres.

2°/ Sujet pour boniche : une putain s'attache à un invalide des deux jambes. Survient le maquereau. Mais enfin l'invalide le tue et va, ai-je cru comprendre, en prison. Survient un mecton qui a besoin de la dame, qui la [*illisible*] de coco deux fois sur la scène. Elle fuit avec le mecton aux trois costumes. Revient l'invalide qui pleure. Il distribue auparavant des cadeaux au quartier. Apprenant son infortune, il part de Charleston pour New York. Dans son chariot de... Fin.

Je trouve que les acteurs jouent comme les gars de l'Odéon.

Reste le génie de la race nègre : savent les chants de lutte sans gueuler et savent danser. Quand tel ou tel n'en fait pas trop, alors c'est une leçon très belle. Mais quelle parodie de leur propre génie.

*Porgy and Bess* ? Une œuvre *yankee* jouée par des nègres.

Metteur en scène : Wolfgang Roth (allemand naturalisé américain).

— Réunion de troupe le 17 septembre de 11h30 à 13h30 dans ma chambre du Ritz-Carlton (Présents : Dadey<sup>1</sup>, [Georges] Wilson, [Monique] Chaumette, [Daniel] Sorano, [Lucien] Arnaud<sup>2</sup>...).

(Note du 28 septembre, à bord : même ces réunions ne sont pas nécessaires).

– Allons-nous avoir (et je souris) et désireriez-vous un commandement par la base ? Ne pas assurer des querelles qui ne sont pas les nôtres. Je ne fais pas appel à votre confiance. Je ne dis pas simplement : on ne doit pas faire du TNP une centrale de réclamations. Je vous ai considéré comme des êtres « majeurs » avec qui j'aimerais m'entretenir libéralement de nos propres affaires ; en abuser est un danger : celui du désordre. Je dis ma confiance en ma direction et en mon administrateur.

Mémento = Forfait total des quatre radios de Montréal = 6 000 \$

Dont :

1°/ 2 000 \$ aux *impresarii* (ils sont deux, peut être trois)

2°/ 4 000 \$ au TNP

— Impôt 20% retenu à la source

Reste 3 200 \$

Part habituelle TNP (fonctionnement) de 20% soit 640\$

Reste 2 560 \$

dont Vilar-metteur en scène : 400\$ et 3 participations comme acteur à 50 \$ = 150 \$

=> 550 \$

Reste 2 010 \$. Ces 2 010 \$ restant ont été exactement repartis dans la compagnie.

NB : de Sève/Kuritz<sup>3</sup> ne m'ont donc mâché que le tiers. Assez normal (rigueur au départ, location de la salle *etc.*). Cette affaire a été décrochée initialement par de Sève/Kuritz. De plus, nous n'aurons touché cet argent que dans les trois mois. Ils nous donnent cependant tout de suite la somme.

---

<sup>1</sup> Aussi orthographié Dadé. Surnom d'André Schlessler (1914-1985) : chanteur et cabarettiste.

<sup>2</sup> Lucien Arnaud (1897-1975) : comédien, membre du TNP.

<sup>3</sup> Non identifiés.

Mais autre memento :

1°/ location salle de de Sève = 1 000 \$ = 360 000 francs par représentation.

Voilà qui est très élevé (quoi que 2 300 places).

Chaillot n'est loué par moi (2 800 à 3 000 places) que 140 000 francs.

2°/ Programme = vendu 1 100 des siens et seulement 134 des nôtres.

Nous gueulons. Ça s'arrange : ils verseront la vente de tous les livres que nous avons amenés.

3°/ Prix de chaque radio : 150\$ de plus que [*illisible*].

Autre memento = chambre : les deux premiers jours à 12 \$

Je change le troisième jour pour chambre à 7,50\$. Et je bénéficie de 10% de réduction sur la note complète (avec petit déjeuner, journaux, etc.)

Exemple : une semaine = 72,72\$ / 10% = 7,00 => 65,72\$

Dont un petit déjeuner (café et toasts) = 0,50\$

Se souvenir du nom de M. Jean Beraud<sup>1</sup>, *La Presse*.

Je reçois ici, il y a cinq-six jours, la proposition de *L'Express* : être un de ceux du Forum<sup>2</sup>. Je dis oui.

[Jean] Rouvet impeccable. [Georges] Wilson, bien. [Maurice] Coussonneau, [Daniel] Sorano, *idem*.

Zanie [Campan<sup>3</sup>] perd de temps en temps les pédales. Mais très chic fille. Beaucoup de cœur. Mona [Dol] malheureuse loin de Paris. [Pierre] Saveron !

– Restaurant des « 400 » – André Lelarge<sup>4</sup>, Drummond Street Montréal.

– Trop nombreuses invitations au Canada.

Tenue vestimentaire de la troupe : deux ou trois énerguèmes. Jusqu'à une veste de daim fort ordinaire au demeurant à la réception de l'Union des artistes canadiens. Eux et elles habillés.

#### Jeudi 23 septembre 1954

Arrivée à Québec à 14 heures.

Représentation *Ruy Blas* à 20h15.

Réception officielle à minuit.

Raccords à 17 heures, terminés à 18h15.

Au tableau de service, retards notés : [Jean] Deschamps, [Gérard] Philipe, [Daniel] Sorano – dix minutes – Après-midi, réflexion absurde de [Jean] Deschamps : « Et le repos syndical ? » (Jour de défraiement à bord : une générosité pourtant de ma part.)

---

<sup>1</sup> Jean Béraud, pseudonyme de Jacques Laroche (1900-1965) : journaliste et critique littéraire et théâtrale, notamment aju journal *La Presse*.

<sup>2</sup> Référence non identifiée.

<sup>3</sup> Zanie Campan (1921-1994) : comédienne au théâtre et au cinéma, membre du TNP.

<sup>4</sup> Non identifié.

Lassitude des comédiens et de leur futilité.

L'administration est humaine = cas [Jacques] Le Marquet<sup>1</sup>, cas [Georges] Wilson (maladie de sa compagne), cas [Pierre] Saveron (!) + les départs individuels ([Silvia] Montfort pour New York – [Zanie] Campan, *idem*) + la caravane + le retour en première classe et cabine luxe + impôts payés au Canada + ...

#### Samedi 26 septembre 1954 (et dernière au Canada)

Départ de Québec à minuit. J'écris de ma cabine. Il est 4 heures du matin (Québec). [Maurice] Coussonneau dort. Cette après-midi à 14 heures : représentation du *Cid*.

#### Lundi 28 septembre 1954

Nous naviguons depuis quarante heures et sortons à peine du continent. (Québec – Terre Neuve par toute l'embouchure du Saint-Laurent, île d'Anticosti.)

— Disques à commander pour les enfants :  
RCA Victor = *Square Dances* / LPM 3029  
RCA Victor LPM 3032 : *Cowboys Classics*  
Decca : *The Weavers* DC 5285

#### Mercredi 30 septembre 1954

Milieu de l'Atlantique. Mer calme. Pas un malade dans la troupe – Problèmes des comédiens âgés en tournée.

Note à tous (et marquer en tête le nom de tous ceux à qui à ma lettre collective a été envoyée) :

Je recommence un contrat de trois ans.

1/ Chacun d'entre nous, et moi-même particulièrement, savons les ~~difficultés~~ <devoirs> et les avantages de notre situation. Je vous confirme que je reste responsable de l'emploi des subventions vis-à-vis de l'État. ~~Vous êtes responsables~~ <Je vous confirme plus nettement encore que par le passé que> les chefs de service sont responsables devant moi de l'emploi des dépenses, de l'entretien du matériel, de toute de leur gestion. ~~Plus que par le passé, toute infraction~~ <Ayant à établir plus encore solidement ce TNP>, il est bien évident que tout employé du TNP ~~comme le Directeur, ne doit recevoir / encourt vis-à-vis de moi-même et~~ <gère en mon nom son service>. ~~Je ne couvrirai, s'il y a faute~~ <Je suis responsable devant le ministre.>

2/ En ce qui concerne plus particulièrement les interprètes (comédiens et régie musicale) : je tiens à vous confirmer que si je me lie de très grande amitié au cours des tournées à l'étranger, des répétitions

---

<sup>1</sup> Jacques Le Marquet (1927-2017) : scénographe et décorateur, membre du TNP.

*etc.* avec certains d'entre eux, il reste que mon rôle de metteur en scène et de responsable me contraint à les juger comme collaborateurs sans ~~compromission que l'on que~~ <compromis de quelque ordre qu'il soit>. Il me semble que je l'ai proposé dans le passé et je m'y engage à nouveau.

3/ Je répète, ceci dit, que les tractations et les contrats traités par le TNP avec des *impresarii*, des directeurs de salles, des administrations comme celle de la radio, sont mon domaine, ~~et qu'en aucun cas~~ <l'administration générale m'y représente, comme il se doit, appuyée de ma confiance totale>.

Il ne sera donné aucune suite ~~aux doléances~~ <aux informations> fournies par des tiers sur les tractations. La rupture du contrat sera l'unique moyen de régler cette preuve de confiance perdue.

~~4/ Ai-je besoin de rappeler que mon but est de faire de notre compagnie en même temps ou une troupe~~

4/ Le reste ne peut que nous unir. Je ne vous en parlerai donc qu'inutilement dans cette lettre d'introduction. Je sais vos difficultés particulières.

### Samedi 2 octobre 1954

3 heures du matin : je me lève, je vais sur le pont. Pyjama et gabardine. Les six phares sur les côtes françaises dans la nuit. Air doux, sans humidité. Un bain chaud suivi d'une douche froide m'a ragaillard. Je n'ai plus sommeil. Journée sans conclusion qui m'avait fatigué.

Arrivée demain à 14 heures à Paris.

Et départ le soir même (20h) pour Varsovie.

Penser à la lettre de [Jacques] Le Marquet qu'il m'a remise le dernier jour de Québec : « Vous ne lirez pas cela avant d'être à bord. » Lui, il prend l'avion.

### Mardi 5 octobre 1954

Un jour, au Ritz. Un autre jour, dans un centre d'accueil, le lendemain, dans une cabine de luxe. Un autre jour, dans la plus modeste chambre d'une petite ville de province. Le lendemain, dans un wagon-lit polonais ! Telle est, entre autres faits, la vie du comédien, semble-t-il.

Arrêtés dimanche 3 octobre à la zone soviétique en Allemagne. Pas de visas soviétiques en Allemagne. Pas de visas soviétiques pour l'Allemagne de l'Est si nous avons le visa polonais. Erreur des ambassades de Pologne à Paris et à Ottawa. Dans une chambrée, au lit dur, avec un drap unique, nous logeons à six. Gaité de la troupe. Dans une autre chambre, les trois femmes. Notre voyage Paris-Varsovie aura duré soixante heures.

— Arrivé ce matin à 7 heures à Varsovie. Hier, arrêt rapide à Berlin. Trois heures. Je devrais, en tournée, prendre plus de souci de ce wagon de matériel qui nous accompagne et que, ici ou là, on risque de détacher (Exemple : de Québec, le wagon dépassant Montréal et filant sur Ottawa) (Exemple II : l'arrêt à Helmstedt entre zone anglaise et soviétique. Nous partons sans lui, n'ayant pas le visa, et la douane ne fonctionnant pas le dimanche). Emporter aussi le plus d'argent, fût-il français, sur moi, malgré difficultés de transport des devises (Exemple : Hanovre, Helmstedt, Marienbad)

[Jean] Rouvet, remarquable d'organisation et d'esprit d'à-propos, me remet à l'arrivée de Varsovie ses notes personnelles sur la ville et le mode d'emploi. D'où possibilité de ma part d'informer aussitôt la troupe. On peut ainsi éviter bien des ennuis provoqués par des premiers contacts maladroits.

Hier, une délégation de cinquante comédiens et les officiels nous attendait à la gare. L'autre partie de la troupe était allée dans deux théâtres (Opéra et Narodowy<sup>1</sup>). Au début des deux spectacles, un artiste vient lire un petit compliment de bienvenu pour le TNP présent au premier rang. Le public, debout, applaudit mes bonshommes. [Jean] Rouvet dit : « Vol magnifique à bord appareil soviétique de Paris à Varsovie. Cinq heures (9h30-14h45). »

1°/ C'est le KWKZ (ka-vou-ka-zed), Comité des Échanges Culturels, institution gouvernementale, qui nous reçoit en Pologne.

2°/ La répartition des billets et tout ce qui concerne la publicité est faite par l'ARTOS, une association gouvernementale qui joue une sorte d'*impresario*.

3°/ L'agence gouvernementale de voyage ORBIS s'occupe de tous nos déplacements, l'hébergement, le transport de matériel. Les hôtels « Bustot » à Varsovie (très confortable, j'ai un immense appartement de deux pièces avec grand balcon) et « France » à Cracovie sont des hôtels ORBIS. Les wagons-lits sont ORBIS *etc.*

4°/ Pourboires strictement abolis. Ou ça fâche, si on le propose.

5°/ Conseil officiel du [illisible] est 81,50.

6°/ Rythme de la vie : pas le même qu'en France. On travaille de 8 heures du matin à 15-16 heures. D'où les heures de repas suivantes : le matin petit déjeuner vers 8-9 heures important : jambon, œufs, confiture *etc.*

Déjeuner à 14 heures.

Dîner entre 20 et 22 heures.

7°/ On téléphone très aisément à Paris. Excellente et parfaite audition.

8°/ On nous a demandé de remettre ouvertes nos lettres à la poste ou au bureau de l'hôtel « pour permettre de vérifier exportation éventuelle de devises ».

9°/ À Varsovie : quinze théâtres contre quatorze cinémas.

10°/ Ancien ambassadeur : [Étienne] Dennery – Nouveau : [Pierre] de Leusse, deux ans sans poste.

11°/ Les organisateurs polonais tiennent beaucoup à nous montrer Auschwitz (à soixante kilomètres de Cracovie).

12°/ Tous les théâtres et cinémas sont nationalisés. Exception unique le « théâtre satirique<sup>2</sup> » qui appartient aux acteurs.

13°/ Les trois plus grands théâtres sont : Théâtre Polski<sup>3</sup> – Julius-Słowacki<sup>4</sup> – Narodowy. Sept cents à neuf cents places – Reconstitués – Dans chaque théâtre, une compagnie permanente (cinquante acteurs au Narodowy)

14°/ Troupe Polsky actuellement à Moscou en représentation.

15°/ Un kilo de pain = 3 zlotys (50 francs ?)

Un par-dessus confection lainage = 1 250 zlotys (18 000 francs ?)

Un ouvrier spécialisé de trente ans gagne 1 800 zlotys (50 000 francs ?)

16°/ La plupart des magasins sont nationalisés. Quelques boutiques privées, cependant.

17°/ Blanchissage, repassage, comme les repas et les chambres sont payés par les organisateurs polonais. Nous avons 100 zlotys par jour pour la poche. « Mais qu'en ferez-vous ? », nous a-t-on dit.

---

<sup>1</sup> Le théâtre national de Pologne à Varsovie.

<sup>2</sup> Studencki Teatr Satyryków, le Théâtre Satirique des étudiants.

<sup>3</sup> Situé à Varsovie.

<sup>4</sup> Situé à Cracovie.

18°/ Seuls journaux français ici : *L'Humanité* et *Le Français*.

19°/ Ne pas oublier que les Ballets polonais jouent à Chaillot. Les Ballets s'appellent « Mazowsze ». Conclusion au visa soviétique. C'est vraiment l'ambassade de Pologne à Ottawa et Mme Ridnik à Paris (ambassade de Pologne à Paris) qui ont assuré que le visa polonais suffisait. Ceci est confirmé par [illisible] et [Jean] Rouvet. Étrange erreur. J'en toucherai un mot net et précis à tel ou tel officiel polonais que je rencontrerai dans le pays. Inadmissible !

#### Warsawa (5 octobre 1954, suite)

Voici trois mois que je traîne dans ce cahier cette note d'Andrée [Vilar], qu'elle a trouvée dans un recueil de tests / École Nouvelle / méthode genre Montessori. Un garçon de sept ans et demi, représentation du *Cid* :

« C'est la première fois que j'allais au théâtre. Je trouve que c'est mieux que le cinéma parce que plus vrai. C'est une histoire assez triste. Ils donnaient de petits détails. Il y avait souvent Chimène et la gouvernante qui restaient à réfléchir. Pourquoi n'a-t-on pas vu la maman de Rodrigue ? Ni celle de Chimène ? Pourquoi appelle-t-on cela des "scènes" même quand ils ne se disputent pas ? Dommage qu'on n'ait pas vu le combat avec les Arabes. »

#### Warsawa (suite 5 octobre 1954)

On m'annonce la venue de Pencheimer<sup>1</sup> (*Le Monde*), Marcelle Capron<sup>2</sup> (*Combat*), Anselme<sup>3</sup> (*Lettres Françaises*).

Le soleil nous accueille à Varsovie. Les rues me paraissent désertes. Peut-être l'extrême largeur des rues accusent-elles cette impression. La ville est encore assez détruite, mais tout d'un coup de très larges et spacieuses et agréables avenues. Très peu d'autos.

Mémento de mon emploi du temps pris sur 36 heures :

Lundi 4 octobre 1954 :

Minuit : couché dans centre d'accueil (une saucisse à 7 heures, en pleine Allemagne, Marienbad)

10h : toujours au centre d'accueil (une tasse de café, une tartine de beurre)

12h : départ, wagon-restaurant

16h : Berlin, petites gaufres. Pologne (sardine huile, ~~eogne~~ <eau>, nourriture de sandwich)

16h30 : on fout le camp pour un autre repas avec visite de la Staline allée

17h30 : repas rapide

18h30 : on fout le camp

19h : Train pour Varsovie. Pas d'eau minérale ni de sandwich. Pas de wagon-restaurant.

---

<sup>1</sup> Non identifié.

<sup>2</sup> Marcelle Capron (1893-1986) : écrivaine, journaliste et critique.

<sup>3</sup> Jean L'Anselme (1919-2011) : poète.

Mardi 5 octobre 1954 :

Minuit : passeports ! donc réveil !

0h30 : *idem*. Le sommeil coupé, je ne peux que lire jusqu'à 2 heures du matin (Chateaubriand !)

6h30 : réveil

7h : arrivée à Varsovie, froid.

8h : pause à l'hôtel, valises et petit-déjeuner, et je m'habille pour le soir.

9h : au théâtre jusqu'à 11 heures

11h : j'ai tellement faim, mais il faut attendre 14h selon le règlement de l'Orbis/hôtel Bertot

14h : heure tapante, je m'assieds et mange.

16h : répétition jusqu'à 18h30

19h : speech avant le spectacle, puis je m'habille en Roi du *Cid*.

19h50 : j'entre en scène.

21h15 : réception au théâtre. Et alors, gonflement douloureux de la hernie. Devant tous, je m'assieds en m'excusant.

22h30 : fin réception, que j'ai écourtée, mais on m'accompagne à l'hôtel et jusqu'à...

23h15 : table d'hôte que je dois accepter par amitié et politesse

23h30 : ma chambre. J'écris à Andrée. Il est à présent 00h30. Et, hélas, sans avoir pris ni café, ni alcool, n'ayant pris qu'un bouillon très léger, le sommeil que je sentais heureusement venir à la table d'hôte à 22h30 a foutu le camp.

Résultat, hein ?

Résultat ? De la merde.

Et entre-temps, lancinant parfois, l'affreux goût de la solitude. Et je n'aime pas partager ma compagnie avec n'importe qui. Ou vingt personnes, ou une seule.

Que vas-tu faire, Vilar, le soir à minuit trente, dans cette chambre d'hôtel de Varsovie ? Car te voilà n'ayant ni faim, ni soif, ni envie de dormir, ni envie de lire et tu viens d'écrire : que vas-tu faire ?

~~J'ai perdu~~ <Je perds> aussi, à ces heures de sursaturation, le goût de la lecture. « Lisez mon manuscrit quand vous aurez le temps », disent les auteurs.

Hé, non. J'ai le temps, mais le temps ne manquera jamais. C'est l'envie.

Sonné ! *Out* ! KO ! Lucide et sans fatigue. Drôle de corps et drôle de résistance !

### Dernière soirée à Varsovie – mercredi 20 octobre 1954

Il est 4 heures du matin.

— *Ruy Blas* dans une sorte de Vel' d'Hiv' varsovien devant plus de cinq mille spectateurs et tous n'ont pu entrer.

— Ce soir dernière invitation : repas et bal d'adieu.

— Je me dis : choisir Varsovie et y faire une création. Stades à la mesure de l'Europe.

La répercussion de cette tournée dans une République Populaire sera considérable.

Télégramme à [Alberto] Moravia<sup>1</sup>. Et [Jean-Paul] Sartre.

Carte à Maria [Casarès] de toute l'équipe.

---

<sup>1</sup> Alberto Moravia (1907-1990) : écrivain et journaliste italien.

— Auschwitz. <Effroyable.>

### Samedi 20 novembre 1954 – [Albert] Camus / déjeuner chez Lipp

1°/ Cas des *Possédés* : « Je veux faire mise en scène et d'ailleurs Chaillot est trop vaste pour les *Possédés*. » Et enfin : « gros travail et je n'ai pas commencé. Si, la construction. » Donc, classons.

2°/ *La Duchesse d'Amalfi* : « Je reverrai, si nécessité, le texte. »

3°/ « La trilogie de [Ramón María del Valle] Inclán<sup>1</sup> est très vaste. Mais le rôle est pour vous et vous ne voulez plus jouer. » Donc classé, pour le moment.

4°/ Mais la femme chaste<sup>2</sup> de Valle-Inclán (rôle typiquement pour Maria) (le traducteur serait : ? ). Il lui dira de se mettre en rapport avec moi.

5°/ *La Dévotion à la croix* de [Pedro] Calderón<sup>3</sup> [de la Barca], traduction d'[Albert] Camus (celle d'Angers<sup>4</sup>).

Me parle de [Louis] Guilloux<sup>5</sup>/théâtre. Ou c'est entièrement loupé, ou cela ira loin. « Commandez aux auteurs, me dit-il, si c'est mauvais, vous refusez. »

Enfin : pour l'École, un dialogue quand on voudra.

Après conversation : je vois *La Dévotion à la croix* en tenues. (pour Venise ?)

*Antigone*.

### Jeudi 7 mars 1955

Mémento : téléphone à [Michel] Bouquet<sup>6</sup>, mardi 22 à Chaillot à 11 heures. Présence de [Léon] Gischia. Son contrat. Lui ai téléphoné aujourd'hui à Bruxelles – Et d'abord [Marcel] Karsenty me donne un hôtel, une fois de plus, qui n'est pas celui de sa troupe. Surprenante organisation.

Il est, jusqu'à dimanche inclus, voire lundi matin, à Bruxelles – Hôtel Albert I<sup>er</sup>.

Lui ai proposé *L'Avare* + Simon Renard<sup>7</sup>. Oui, en définitive, si d'ici mardi une autre affaire est close. *Le Misanthrope* en février, mais non. « Trop jeune », dit-il !

Mais, à la vérité, en février, pièce nouvelle qu'Anouilh écrit pour lui. Il me dit, sur ma demande : « Oui, [Jean] Anouilh pourrait, devrait la faire lire. » Il n'a aucun autre engagement.

### Mardi 29 mars 1955

Berlin Est.

---

<sup>1</sup> Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) : poète, dramaturge et romancier galicien (Espagne).

<sup>2</sup> Un personnage de *Lumières de Bohême* de Valle-Inclán.

<sup>3</sup> Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) : poète et dramaturge espagnol.

<sup>4</sup> Le metteur en scène Marcel Herrand a demandé à Camus de traduire et monter *La Dévotion à la croix* pour le festival d'art dramatique de 1953, qu'il organise dans la cour du château d'Angers.

<sup>5</sup> Louis Guilloux (1899-1980) : écrivain, ami proche d'Albert Camus.

<sup>6</sup> Michel Bouquet (1925-2022) : il fait partie des premières éditions du festival d'Avignon et collabore avec le TNP.

<sup>7</sup> Personnage de *Marie Tudor* de Victor Hugo.

Dresde.

Prague.

Brno.

Bratislava.

Trop de réception – qui atteint l'impossibilité physique ici en Slovaquie. L'Ambassade, puis celle du ministre de la Culture, puis la rencontre des comédiens français et eux, puis la visite à telle usine, tel conservatoire, tel institut, la matinée poétique, puis eux enfin, si gentils en Slovaquie, si prévenants, si obligeants, si « vous voulez quelque chose ? vous cherchez quelque chose ? vous voulez une auto ? » Ah ! on a envie de dire « Zut ! » à tant de bontés. Je suis un mauvais diplomate. Sourire contraint et figé, paupières tombantes le soir à table, au bar, ennuyé, soucis ailleurs, faussant la compagnie, envie de solitude, du soliloque, de la pause solitaire, anarchique, allant n'importe où et pour n'importe quoi, battant la compagnie, la ville, le fleuve.

Après une heure de réception ce soir, je m'éloigne à la française. Par les cuisines. Me perds cinq minutes dans un hôtel immense. Il est tard. Traverse des ruelles entre d'immenses fourneaux. Aucun effarement de la comptable cuisinière à sa corvée. Je sors. Le chauffeur. Le bon, le solide et intelligent bonhomme. L'intelligence des types de taxis. Au bout de cent mètres, le Danube dans la nuit. Vu pour la première fois. Je dis au chauffeur (pas un mot de français) : « *Alone* ». Il doit comprendre au regard, au ton et à la lassitude. Il ne comprend pas un mot d'anglais.

Et je marche longuement sur les quais du Danube.

Bêtement, je pense les mémentos suivants :

Bratislava, centre de l'Europe, Bratislava, Austerlitz, paix de Presbourg, 1805-1905, communisme, marche des armées soviétiques vers Prague : tant à juger, tant à médire, tout à proscrire dans ce monde admirable et trop riche (pour moi, évidemment) d'aujourd'hui. Je m'y perds.

Le capitalisme, de toute façon, est chose sans avenir. Et la société communiste croît mal, difficilement. Je me sens un petit bonhomme ~~du XVIII<sup>e</sup> siècle~~ <d'un autre temps>. Isolé. Dans le vide. Attaché à des biens de liberté et de bonheur ~~simple~~ <matériel, simple> mais... Oh, mais qu'est-ce que ça peut vouloir dire !

Il manque à l'Europe communiste et à l'Asie communiste, ce petit esprit critique et déconcertant, travailleur mais ironique. Une philosophie matérialiste qui n'a pas le sourire est effroyable. Je ne la trouve pas belle ici. Au fond, je suis mauvais juge. Car enfin, je sens tant de gens attachés, ici même, à cette pauvre situation de vie quotidienne. Une façon de vivre entre hommes ici se fait, c'est indubitable ! Je lis Lénine, brochure achetée ici, éditée à Moscou en langue française. Le génie. La hauteur d'esprit, le sens critique, l'ironie, le jugement sain, le courage et le coup de poing. Pauvre Kautsky<sup>1</sup>.

Je pense au Danube dans la nuit. Vite, il court vite. Bruit de l'eau, bruit de moteurs, vent vif de la flotte, odeur de calfat. Mon bonheur. Je me retrouve. L'eau !

La vie pourrait être aussi celle du trimard. Marcher tout le temps. Imbécile.

Que de rejets d'actions, de philosophies politiques (ou non), éclatent aussitôt du point de vue du marcheur éternel qui ne demande rien, mange, boit, baise où il peut.

La solitude. Et sans mépris. Et sans colère. Danube. Et l'eau sur les rocs à Sète.

---

<sup>1</sup> Karl Kautsky (1854-1938) : homme politique et théoricien marxiste, adversaire de Lénine au sein de l'Internationale ouvrière. En 1918, Lénine publie une brochure intitulée *La Révolution prolétarienne et le renégat Kautsky*.

— Car enfin, ce n'est que 36 heures après mon arrivée à Bratislava que, à cause de ces réceptions et de « leur » courage, ~~je suis allé~~ <j'ai pu> voir le Danube.

À la vérité, il était à cent mètres de l'Hôtel Carlton. Tout simplement, on avait évité (ou oublié) de me le dire. Ils préfèrent les contacts humains (pour la paix). Ils ne savent pas juger autrui.

La première chose à voir à Bratislava, ce ne sont pas les bonnes [illisible] des communistes, c'est le Danube. Et cela depuis la création du Monde.

La maladie infantile du communisme continue. Il y a longtemps, peut-être, que règne Thermidor. Depuis la mort d'Oulianov<sup>1</sup> ?

Athènes – Je ne sais plus quel jour nous datons. Europe, belle Europe. Hier, Mycènes et Épidaure. Asclépios. Avant-hier, Delphes. Pas envie de mettre un seul adjectif au mot Grèce. Je garde le goût de voir et de revenir ici, pour moi, égoïstement, farouchement, comme le verre d'eau que je bois m'appartiens. Frappé, et par la réalité, cette fois, de ces théâtres éloignés de toute ville, tout village. Loin, perdus dans le roc, à fleur de roches, escarpées, difficilement accessible. La fête dont le théâtre ne pouvait se passer et le théâtre dont la fête ne pouvait se passer. J'avais envie de noter, j'avais apporté carnet et stylo. Et puis, non, inutile. J'avais envie de prendre mes mesures, celles que j'aurais prises, au juger et au bras, de là à là, d'ici à ici, en ce grand éventail de pierre.

Et puis, non.

Suis à la fois attiré par la *cavea* d'Épidaure et de Delphes, et prêt à y mettre en scène (on me le propose), et suis autant désireux de m'en éloigner. Oui, après tout, tout cela est mort. Ils ont raison, peut-être, de ne pas vouloir jouer en grec ancien, encore que les raisons d'État soient sottes : nous sommes un État nouveau et non pas <uniquement> les conservateurs d'un art qui date de vingt-cinq siècles. Oui, mais vous devriez vous y plonger pendant dix ans, et après vous seriez autres peut-être, avec bien d'autres transformations évidemment de ce que vous êtes aujourd'hui, une race mélangée. Je suis injuste.

C'est un autre métier. Il y a le comédien (*hypocrites*), il y a le comédien de théâtre grec. Et puis vingt-cinq siècles après, il y a le comédien qui interprète tout ce qu'on veut s'il le peut. Deux techniques et deux âmes différentes. J'aimerais cependant me plonger au moins un an dans cette histoire. Et cela, d'abord ; d'abord cela. Trois, quatre mois de travail patient, doux, calme ; douze filles ou douze garçons. Après, tel ou tel comédien jouant Prométhée ou Atossa. Ça n'a aucune importance. Pas de comédienne au théâtre grec. Le chœur d'abord et jusqu'au dernier jour de travail : le chœur. Le compositeur, ou plutôt le psalmiste. Le costumier. Et fini.

Deux professeurs : l'un français, helléniste. L'autre grec, sachant l'ancien et le moderne. Et patiemment, tenter de retrouver (la discipline et la recherche seraient agréables quel que soit le résultat) la prononciation de l'ancien grec par l'acoustique d'Épidaure. Oui, je pense, la prononciation grâce à l'instrument Épidaure, soit par iotacisme ou d'autre façon. Se servir du vers d'Eschyle comme d'une musique aux mélodies perdues, à l'écriture musicale sans repère. La sonorité du chant poétique aidant à retrouver la prononciation d'un langage.

Et puis, quoi, vraiment, a-t-on besoin de comprendre à la lettre, étant spectateur ?

Delphes. Delphes. Allons, mettons un adjectif : non. Toute la différence, la noter, entre Rome et Delphes. L'admirable, l'humaine coquinerie italienne. Rendre imposante la religion, mais sans effrayer le bonhomme. Les ors du Vatican et la pierre aigüe de Delphes. Les orgues romains et le vent

---

<sup>1</sup> Vladimir Ilitch Oulianov, dit Lénine (1870-1924) : révolutionnaire, théoricien et homme politique russe.

de Delphes. Entre la religion grecque et la religion romaine, la différence : l'une, dans un lieu retiré, dur et hostile, place le temple et, près de ce temple éloigné, place un théâtre et un stade. L'autre planque l'église au centre de la ville et laisse tomber et le stade et le théâtre.

Depuis vingt-cinq siècles, aucune civilisation, aucune philosophie de l'État, n'a su conserver cette leçon et la pratiquer : Dieu et le théâtre vivant ensemble. Loin des hommes. Tout être humain devait faire cet interminable, ce très long pèlerinage de plusieurs jours (il y a vingt-cinq siècles) pour retrouver la prière à Dieu, la nature, le goût des hautes histoires, les jeux du corps.

Un peu sot, ma dernière phrase – Dès que je touche au mot « Dieu », je déconne.

— Je monte à l'Acropole tout à l'heure. Pour la première fois. Je me suis refusé à regarder, de nuit, l'Acropole éclairé au projecteur électrique. Hideuse bêtise d'un ingénieur en chef qui a dû vouloir faire plaisir à son ministre qui, peut-être, ne lui demandait rien. Phidias, tu as besoin d'être éclairé ? Tiens, cette remarque me détend. C'est toujours ça.

### Avril 1955 – Athènes

Rendez-vous ce matin au « Dionysos ». Je parle du théâtre, de notre expérience. Détaché. Est-ce le soleil ? Il est midi. Est-ce le lieu ? Le théâtre est minuscule, semble-t-il. Mais j'évalue la jauge à cinq mille spectateurs. Des enfants jouent. Plus rien ne protège ces pierres désormais malades, friables et cela vaut mieux. Je n'entends pas d'oiseaux. La lumière du ciel, l'arête précise, cela et bien d'autres choses, dont le vent marin, la brise, me rappellent Sète. De la chambre où j'écris, le vasistas du haut laisse entrer une lumière nette. Ici venu, on dirait que le soleil ne veut plus se faire oublier. C'est bien assez de la nuit.

Demain : Sounion, où je coucherai.

Vólos, tremblement de terre. Mot au public, ce soir.

Reste cette redoutable tâche de la vie, cet emploi du temps de l'ouvrier que je suis, calendrier que je repousse et qui, alors, se fait d'autant plus pressent et m'angoisse. Jamais le calme. Peut-être que je reviens assez rapidement à la santé (*stomac* !) ou assez rapidement des faiblesses physiques par ce paquet de nerfs, ni trop excités, ni trop blessés qui, à certaines heures, est le moteur bien rodé de mon corps, car : plus de muscles, pas de graisse. Un dessein humain et un bon moteur.

— Excellent rapport (sur les trois ans d'activité) fait par [Micheline] Rozan. Viens de le lire. Larme à l'œil. Je comprends que l'on puisse pleurer en lisant des statistiques quand ces chiffres sont votre vie, votre maladie, votre récent passé. *Well* ! (Le rapport fut lu à Royaumont).

— Ceci dit, notons ici :

Saison Chaillot novembre 1954-mars 1955 :

139 représentations

Moyenne recette : 534 963 francs

spectateurs : 2 132

Total recettes : 74 359 884 francs

Nombre total de spectateurs : 296 393

Brochures : 82 000 brochures

Moyenne : 593 par représentation

À Athènes : le prix des places : première / gala : 50 à 100 drachmes (le drachme = 13 francs)  
normales : 15 à 50 dr.  
étudiantes : 10 à 30 dr.

À Salonique : soirées : 15 à 50 drachmes  
étudiants : toutes les places à 10 drachmes

Noter l'attrape-nigaud de H<sup>1</sup>

« À l'occasion de la 100<sup>e</sup> de ..., nous sommes heureux de vous offrir deux places pour la reprise de ... À l'entracte, M. dédicacera ses œuvres. »

Et tout en bas, en très petit : taxes 420 francs

Charleroi, 20 (ou 21) mai 1955

~~Une fois de plus ai oublié le quantième du mois.~~

Je roule à travers l'Europe depuis deux mois avec une pause de deux ou trois jours à Paris, c'est naturel. Parfaite santé. Le corps va. Jusqu'à quand ?

— De ma chambre, cette après-midi, j'assiste au rassemblement puis au défilé (il est dimanche) de sections de syndicats (chrétiens). Chrétiens, je le sais, car je le lis sur les drapeaux innombrables, sur les banderoles. Un cureton qui joue de la trompette, j'éclate de rire. Une bonne quinzaine de fanfares qui vont de dix instrumentistes à cinquante, la plupart étant de trente environ. Une, notamment, faite en tenue genre militaires alpins, trompettes, cavalerie et tambour moyen, comprise d'enfants de huit à quinze ans. Ils jouent bien, marchent au pas, défilent bien et font une sorte de carrousel – retour sur les pas – très bien. Mais ce jeu n'est-il pas inhumain ? Trois curetons, ici et là (et celui avec la trompette), leur font gentiment serrer les rangs parfois.

J'ai noté ces inscriptions en lettres d'un mètre à un mètre et demi sur d'innombrables banderoles :

*[Banderoles reproduites dans des rectangles]*

Relèvement des allocations familiales

NON

EGALITE

Enseignement chrétien

Société sans familles Société de barbares

L'assurance maladie au service des malades

---

<sup>1</sup> Référence non élucidée.

Plus que jamais : NON

De vraies ressources familiales

Enseignement libre, peuple libre

Salaire hebdomadaire garanti

Enseignement gratuit pour tous

Honneur à nos pionniers

NON à l'étouffement de l'enseignement libre

Libre choix de l'école

De nombreux drapeaux des syndicats chrétiens, dont certains représentent un ange à ailes déployées, un autre le signe de la croix. Très colorés.

J'évalue à trois mille (?) le nombre des manifestants qui défilent calmement, en famille, tel la pipe au bec qui joue de la grosse caisse, tel autre menant son gosse. Ils prennent la grande rue.

Manifestation ordonnée, bien réglée.

Est-ce que ce genre de manifestation, qui n'est pas loin de la procession civile, sert le catholicisme ? Le catholique défend donc ses droits sur tous les plans. Que ne laisse-t-il, lui, le petit, ces questions à César ?

Si je croyais en Dieu, irais-je manifester en tant que chrétien ?

Si je croyais en Dieu, et en bon paroissien, pas de doute, je haïrais vraiment ceux qui conduisent le chrétien à manifester ainsi. Mais je ne suis pas chrétien et je trouve touchant, gentil, ce défilé de musiques, de drapeaux. Les banderoles me rappellent à la réalité.

— Ai-je noté ici cette chance du voyageur ? Être le 1<sup>er</sup> mai à Naples par un dimanche ensoleillé et voir les manifestations dans les rues concernant la fête du travail.

*[Fin premier carnet Mémento, sans phrase ni note conclusive. Un petit carnet de mise en scène avec des notes travail est glissé à l'intérieur.]*

*Feuille 1 : un plan de scène pour les praticables des trois sorcières de Macbeth.*

*Feuille 2 : un dessin au stylo bleu et rose d'une armure pour Macbeth conçue par Mario Prassinis.*

*Feuille 3 : croquis de recherche et liste de notes sur les costumes.*

*Feuille 4 :*

Note (du 19 mai) sur *Macbeth*.

Demander à [Maurice] Jarre de rédiger, dans les 24 heures puisqu'il y a eu déjà une vingtaine de répétitions, le plan des interventions sonores ou musicales.

Le faire taper :

1/ pour Vilar

2/ pour [Pierre] Saveron

3/ pour [René] Besson

4/ pour tableau de service des comédiens.

*Feuille 5 :*

Note sur *CINNA* (19 mai 1954)

Pas de protocole – pas de salut.

Querelle de famille, mais de famille régnante.

On se liquide. Nœud de vipère

De style sans heurt.

La familiarité romaine

Le soleil de Rome – Apogée de Rome

(Virgile, Horace *etc.*)

L'œuvre la plus courageuse (du point de vue artiste) d'un auteur dramatique, car risque de froideur et danger des discussions d'ordre politique.

Poussin, De Retz, Pascal, La Rochefoucauld ont 30 ans en 1640. Condamnation et mort de Charles 1<sup>er</sup>. Mlle de La Fayette, *Princesse de Clèves*.

La période des grosses recettes dura pendant vingt ans (1640-1660)

Sous Louis XIV, 166 représentations dont 27 à la Cour.

Pas d'intervention musicale, ni avant, ni pendant le spectacle.

Les deux premières scènes de la pièce sont celles du « père » (neuf fois répété au moins nommément en cent-quarante vers).

Il faut insister sur cette évocation douloureuse, sinon Émilie risque de n'être par la suite qu'une garce ou qu'une gueuleuse.

« Te demander du sang » (vers 24) : dans l'interprétation, ce mot ne doit pas être qu'une image. Réalité physique de l'assassinat ou de la mort.

Les *e* muets.

Les hochements de tête.

Les mains en papillons.

Il faut affirmer plus souvent qu'hésiter. Ne faites-vous pas le contraire ?

Affirmez vos sentiments, vos craintes et même et surtout vos doutes, vos hésitations. Ne craignez pas les contradictions, affirmez-les bien au contraire.

C'est le sens même (et mouvant) de la pièce tragique habituelle.

Attention à l'œil fixe en tragédie.

Aucun personnage de cette œuvre n'est bon, n'est généreux. Le contraire du *Cid*.

*Feuille 6 :*

Mémento

A la date du 21 mai vendredi  
25 répétitions de *MACBETH*  
16 de *CINNA*

À cette date :

➤ a) Toute la première partie de *MACBETH* en place, sauf la 1<sup>ère</sup> scène des sorcières et le début du 12<sup>e</sup> tableau + 18<sup>e</sup> tableau (Lady Macduff).

b) Tous les actes de *Cinna* placés.

*Feuille 7 :*

Notes sur les contrats : [Daniel] Sorano. Monique [Chaumette]. [Georges] Wilson. Jean Paul [Moulinot]. [Roger] Mollien. [Jean-Pierre] Darras. [Philippe] Noiret. [Lucien] Arnaud. [Maurice] Coussonneau. Dadey. [Jean] Rouvet. [Lucien] Fresnac<sup>1</sup>. William Blancheteau<sup>2</sup>. [Maurice] Giroult<sup>3</sup>. [Pierre] Saveron. [André] Collet<sup>4</sup>. [Robert] Doizon<sup>5</sup>. [Georges] Poulot<sup>6</sup>. [François] Perrier. Gérard [Philippe].

Alyette [Samazeuilh]<sup>7</sup>. [Mario] Prassinis. [Alexander] Calder<sup>8</sup>.

Pour maintenir vos salaires, il faut ne pas cesser de répéter et de mettre en scène. C'est-à-dire : des pièces fraîches qui attirent 2700 personnes tous les soirs à Chaillot (octobre, novembre, décembre, janvier, février, mars). Car : en banlieue, moins de monde. En tournée, peu de peuple TNP.

*Feuille 8 :*

*Macbeth* – Notes pour les comédiens (dimanche 22 mai 1954)

Histoires de tueries assez banales, non pas seulement au premier aspect mais aussi après de nombreuses répétitions.

Mais nous sentons aussi bien, et dès la première lecture, que ce que nous avons à interpréter à travers la traduction française est autre chose qu'un fait divers.

L'histoire, je veux dire le sujet et l'intrigue, sont simples.

Peut-être une des plus claires de William Shakespeare. Et c'est là la difficulté. Pas de ces beautés de poète, d'écrivain lyrique dont Shakespeare est pourtant coutumier. À première vue, on voit, dans cette pièce, assez peu de situations pathétiques. Et ce travail de détail, de mosaïque, auquel contraignent les répétitions fait oublier que c'est l'œuvre toute entière qui est, elle, placée dans une situation pathétique.

En effet, l'œuvre commence dans le surnaturel : scène courte de quarante secondes environ.

Ensuite : le capitaine blessé appartenant à une armée et à une nation de paysans soldats, sauvages, vivant dans, et nés au milieu d'une nature hostile.

---

<sup>1</sup> Lucien Fresnac : responsable des galas.

<sup>2</sup> William Blancheteau : administrateur adjoint.

<sup>3</sup> Maurice Giroult : chef comptable.

<sup>4</sup> André Collet : éclairagiste adjoint.

<sup>5</sup> Robert Doizon : contrôleur général.

<sup>6</sup> Georges Poulot, dit Georges Perros (1923-1978) : écrivain, comédien, lecteur de manuscrits pour le TNP.

<sup>7</sup> Alyette Samazeuilh : couturière.

<sup>8</sup> Alexander Calder (1898-1976) : sculpteur et peintre américain, ami de Vilar.

Tout ce qui est vivant est étrange : ces femmes d'abord qui sont des sorcières et plus, me semble-t-il, que des sorcières. Ce sont elles qui certainement « ne sont pas nées du ventre de la femme ». Ces arbres, ces rochers, ces oiseaux, ces manifestations cruelles du ciel, de la terre et de la mer (cyclones, la terre tremble, *etc.*) dont parlent Lennox, Macbeth, Lady Macbeth, le vieillard Ross. Et cette maladie, étrange et incompréhensible pour les autres, dont sont atteints Macbeth (au banquet) et Lady Macbeth (sommambulisme).

Malcolm, le jeune roi, cède lui-même et non par ruse, au mal. Je crois que lui aussi pendant toute la première partie de sa scène avec Macduff cède au goût du mal et du vice. Esprit honnête, il cède un moment aux tentations du mal. C'est alors un jeune Néron. Il se ressaisit ensuite. Mais pendant un temps nous avons vu le monstre possible. Macduff abandonne sa femme. Pourquoi ? La peur aussi tenaille certains de ses hommes, et même le solide Macduff.

Le ton de la scène de Lady Macduff est grave. Ce n'est pas un accès de mauvaise humeur qui la fait parler. Je pense que, abandonnée par son mari, elle décide vraiment et pour toujours leur séparation définitive. Ce n'est pas une petite épouse. Banquo n'est pas bon. C'est un guerrier appartenant lui aussi à cette race à demi-civilisée. C'est un soldat qui tue à la bataille et me paraît se laisser facilement enivré par le goût du sang au cours des batailles qu'il livre (voir la description du capitaine du deuxième tableau). Il domine totalement Macbeth. Tous les autres sont rudes, lourds et, quand il le faut, batailleurs.

Duncan est l'agneau. Voir ce qu'en dit Macbeth dans un des sept premiers tableaux. Ce n'est évidemment pas un galant du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les formules gracieuses dont il use envers untel ou Lady Macbeth sont des formules de berger perfectionné. Elles sont lourdes, c'est un roi-paysan. Cela est voulu par l'auteur.

Ross est typiquement le campagnard écossais. Il n'est pas bavard. Et cependant, il parle beaucoup pour un personnage qui n'agit pas dans l'action proprement dite. Il parle donc assez mais il faut donner l'impression qu'il n'a pas le goût de parler. Don Albain n'est pas un prince de Racine et du Conservatoire. Un comédien jeune doit savoir exprimer les « choses jeunes », « naïves » que Shakespeare sait si bien faire exprimer aux princes-enfants.

Le « tu » (sans jeu de mot) est courant dans cette œuvre. Tous les êtres se connaissent l'un l'autre intimement. Ce sont des propriétaires guerriers qui savent l'état de fortune et la situation de chacun des autres. La familiarité est obligatoire.

*Feuille 9 :*

Les saisons (topo le dimanche 23 mai)

Dimanche 8 août : *Meurtre dans la cathédrale*.

Rentrer 1<sup>er</sup> septembre et répéter.

10 septembre : rentrée de la troupe.

Il faut qu'elle joue sans moi !?! (pas de pièce sans Gérard [Philippe] ou moi ! donc impossible)

Octobre : Gérard [Philippe] présent. Vendredi 1<sup>er</sup> octobre : *Don Juan* et, à midi, raccord *Ruy Blas*.

[*Fin du carnet ajouté.*]

## C) Transcription du « Mémento II »

### MÉMENTO II

Mémento – du 25 mai 1955 (Anvers) au 3 août 1959 (Avignon-Sète)

[À l'intérieur de la couverture, une carte de boutique est collée en haut, à gauche : « Papierhandel R. Rubin/Pelikaanstraat 94 – Antwerpen ». Au milieu, un papier collé : « Auberge de France, 28 place Clémenceau, Avignon ». Plié, à l'intérieur, un encart contenant le bilan financier du TNP dactylographié : « Variations de la subvention du fonctionnement du Théâtre national populaire entre 1951 et 1957 »]

#### 25 mai 1955 – Anvers

Hippodrome. Immense salle à écho. Loges glacées et il fait chaud dehors. Odeur de cheval. Le cirque transformé définitivement en théâtre : scène et sièges fixes sur la piste, qui d'ailleurs a disparu complètement. Vaste scène très profonde que nous n'utilisons qu'à moitié.

Malgré le raccord de l'après-midi, le soir, aux premiers vers, ~~le son vibré qui~~ <l'écho> prolongeant au lointain les phrases que je dis me gêne, évidemment. Et puis, tiens, on croirait parler dans une église. La tragédie, ou plutôt l'alexandrin, s'accommode parfaitement de cela. Il y a trois ans, nous avons joué dans une salle bien inconfortable en ce qui concerne la scène et la salle : le Cercle artistique, littéraire et scientifique d'Anvers.

— À Notre-Dame d'Anvers : on paie donc pour entrer dans une église ? Les deux Rubens (je ne trouve pas le troisième : *L'Assomption*) : *La Montée au calvaire* et *La Descente de la croix* – Le premier, surtout. Le mouvement, je veux dire le rythme du tableau. Ce n'est certes pas ici un « jardin de la paresse ». La composition de *La Montée* est comme prise dans les lignes de force comme par les ondes – Le réalisme est follement bousculé ici, là, partout, dans la forme forcée des muscles, des épaisseurs des corps. Et le rouge.

Puis, sur les murs, les fresques de ? : *Le Chemin de croix*. Fresques restaurées à 100 %, mais à chaque carreau, un ou deux soldats en costume du XV<sup>e</sup> siècle, très beaux, et de visage et de corps et de costume.

Le parc zoologique : le lémentin, les rapaces, la vitesse ou le phoque sous l'eau. Ces animaux au corps lourd, au sabot fin (et affreux), mais se dandinant lentement à cause du pied plat. La monstruosité est faite d'une contradiction anatomique.

— Mémento : se souvenir de Philippart<sup>1</sup> à Charleroi (me parle de [Pierre] Francastel<sup>2</sup>).

#### 26-27 mai 1955 – Anvers

---

<sup>1</sup> Non identifié.

<sup>2</sup> Pierre Francastel (1900-1970) : historien et fondateur de la sociologie de l'art.

Passée la première et ses craintes, le genre de salle informe et sonore détruit (je devrais dire : mine sournoisement) la permanente harmonie de nos spectacles. Et *Don Juan* est pour nous une vieille pièce, désormais. Ici et là, chacun use de ses moyens. Les moyens quotidiens. Cent-quarante-six représentations. Et dans les lieux scéniques les plus divers, et de mesures et d'acoustique.

Dans ce métier, voilà le plus désespérant : vivant, corps vivant, la pièce, avec les jours, est un corps de plus en plus exposé. Et Dieu sait si sans intransigeance et rigueur vaine, je veille à la maintenir. Chacun y met du sien après un certain nombre de représentations, et l'unité de ton, de style, de sujet est détruit. Que faire ? Reprendre la pièce, l'abandonner ?

Cent-quarante-six représentations, deux ans d'existence... et un hippodrome. Bien, l'hippodrome ; la troupe reste ce qu'elle est, valable. Et bien des torts m'incombent : ah, cette fonction d'adjutant qui est une des obligations du directeur. Cette fonction que je me refuse trop souvent à assumer.

— Van Gogh, cette après-midi, exposition importante de son œuvre. Eh non, décidément, je reste insensible. Frappé par ce romantisme primaire de jeune âme. Merde, non, je n'aime pas ces peintres à tête de mort, ces bohèmes noirs. Ou alors, la maîtrise, tout de suite. Une vie douloureuse n'arrange pas un tableau, ni ne force à admirer le tableau – Noter le très réaliste dessinateur. Beaucoup de dessins, rehaussés ou non, admirables –

L'exposition était construite, salle par salle, depuis le jeune âge jusqu'à la mort, depuis la Hollande jusqu'à Saint-Rémy ; je remarque, sottise de ma part peut-être, le lent mais net passage du style romantico-noir au style clair et pourtant toujours inquiet. Ai mal exprimé ce que je veux dire. Le très mauvais peintre en Hollande et Paris (seuls les derniers), et puis le style, son style, par l'intermédiaire certainement de la Provence.

Houé, je prêche pour mes dieux.

Il est deux heures et demi du matin.

### Samedi 27 mai 1955 – Ostende

Deux heures du matin, une fois de plus.

Ma chambre donne sur la plage, déserte à cette heure, et sur la mer. Le trou noir, invisible. Des franges blanches. Mais cette sonorité que je connais si bien. La fenêtre ouverte. Veste sur mon pyjama. Plaisir de vivre. Solitude : goût ? Ou égoïsme ? Que sais-je.

Ce matin, ai revu Bruges. La première fois, il y a trois ans. Je crois, en janvier 1952 – [Hans] Memling<sup>1</sup> et cet hôpital Saint-Jean<sup>2</sup>. Cette Chasse de Sainte-Ursule : la leçon.

Le triptyque de Sainte Catherine<sup>3</sup> avec les deux femmes du duc de Bourgogne (*English cicerone*, SVP), oui, mais je reste sur ma faim. En bavardant, je dis bêtement : la chasse

---

<sup>1</sup> Hans Memling (1435/1440-1494) : peintre allemand de style flamand s'étant établi citoyen à Bruges.

<sup>2</sup> Hôpital qui lui aurait offert l'asile, aujourd'hui transformé en un musée qui conserve les six chefs-d'œuvre du peintre.

<sup>3</sup> Le triptyque du *Mariage mystique de Sainte-Catherine d'Alexandrie*, réalisé par Memling entre 1474 et 1479.

mystique. Il n'y a pas de quoi, mais quand même. Cela, parce que je regrettais de ne pas m'être arrêté à Gand pour revoir *L'Agneau Mystique* de Van Eyck<sup>1</sup>.

Les trois Van Eyck du musée communal<sup>2</sup>. Oui, bon, d'accord. L'extrême détail. Comme disait un sot, chaque coin du tableau, fût-il infime, est un tableau.

— Anvers-memento : ces tableaux vivants que sont les p... derrière leurs vitres, dans leur intérieur. Qu'aurait fait Toulouse-Lautrec ?

Brugge, les canaux – Le carillon. J'arrive à 11h45 et le concert de carillons du Beffroi dure jusqu'à 12h30. Le Beffroi me rappelle, plus altier peut-être et plus beau dans ce ciel gris, celui du Pallazo Vecchio de Firenze.

Hum ! Taisons les comparaisons. Ma mémoire est devenue une sorte de carte postale ou un lexique d'images. Je me débrouille bien avec. La vie devrait être plus longue. Trop de choses vues conduisent peut-être, hélas, à la méditation informelle, à la nonchalance, à la rêverie.

Deux mises en scène m'attendent dès lundi.

*Hard labour*. Cela me sauve.

[Paragraphe encadré au crayon et barré sous la forme d'un X]

Je ne suis vraiment pas un metteur en scène, affreux mot désignant un métier de flic artistique. Non, merde, je ne suis pas un metteur en scène.

— Il faudrait faire le TNP six mois et le reste du temps s'occuper strictement des associations. Le Public, d'abord. Le reste suit toujours.

[Fin de la partie encadrée.]

### Dimanche 30 mai 1955 – Ostende

Retenir le nom du jeune consul de France à Anvers : [Michel] Debeauvais<sup>3</sup>, et le nom du gouverneur général des Flandres. Proposition de week-ends ou de festival à Anvers. Théâtre de Verdure.

Propose au consul (le gouverneur étant parti), une semaine à l'Opéra flamand : orchestre de la Radio belge (+ [André] Cluytens<sup>4</sup>), l'Opéra Flamand (création) et nous – Uniquement axé sur les groupes populaires, prix bas –

— Hier soir, ce public (sans réaction) des stations balnéaires, des villes d'eaux. Mais qui heureusement se réveille à la fin et applaudit longuement. Et même crie : « Bravo ! » – Leur corps, <pendant tout le spectacle>, fut comme mort. Mais Molière est plus fort qu'eux et réveille

---

<sup>1</sup> Jan Van Eyck (vers 1390-1441) : peintre humaniste flamand.

<sup>2</sup> Aujourd'hui le musée Groeninge. Les trois tableaux sont La Vierge au chanoine Van der Paele, Portrait de Maragareta Van Eyck et Portrait de Baudouin de Lannoy.

<sup>3</sup> Michel Debeauvais (1922-2012) : consul et mari de Sonia Debeauvais, qui deviendrait en 1956 membre du TNP en tant que responsable des groupements et du public. Michel Debeauvais participera à l'organisation des Rencontres d'Avignon à partir de 1964.

<sup>4</sup> André Cluytens (1905-1967) : chef d'orchestre franco-belge. En 1955, il est le premier chef d'orchestre français à se produire au festival de Bayreuth. Son succès lui assure une certaine renommée.

et rend la santé (pour un temps, évidemment) à ce corps mort qui de toute façon fait aussi partie du public de théâtre.

J'imagine qu'à ne jouer que pour eux pendant un an, l'interprète aussi serait atteint de leur maladie. Et tout échange <bien vivant> serait impossible. Le libre échangeisme du théâtre : on échange des choses valables.

(*Don Juan* avait retrouvé hier son style, détruit par l'enceinte à écho de l'hippodrome d'Anvers. – Sorano triste, *why* ?)

### Lundi de pentecôte, 29 juin 1955 – Paris

Départ d'Ostende : 9 heures du matin – Arrêt : Arras, sur l'une des deux belles places –

Arrivée vers 16 heures à Paris –

Le soir à 21 heures : première représentation de *La Ville* –

### Paris – Vendredi 3 juin 1955

Hier soir, fin de la mise en place, à quatre ou cinq pages près, de *La Ville*. Ceci après sept répétitions – La mise en place est, en cette œuvre, délicate. On craint de ne pas la trouver aisément ou alors de forcer l'œuvre. Notamment le troisième acte, qui est comme dans l'absolu. Lâla va être un des grands rôles de Maria. Et notamment sa dernière, et pourtant courte, intervention du troisième acte. « Je suis la promesse qui ne peut être tenue et ma grâce consiste en cela même. » Claudel ! Encore un misogynne. Le misogynne sait encore le mieux placer la femme dans le monde et il ne la place jamais en esclave (!) de l'homme. À égalité. Face à face. *La Ville*, je l'ai toujours pensé, est aussi une pièce « sur » la femme.

Que pensera le public et quel sort lui fera-t-il ?

Quoi qu'il en soit, grandeur de Claudel. Je regretterai toujours de ne l'avoir pas mieux connu, côtoyé, ait-il été, comme on dit, insupportable.

Insupportable, peut-être, mais aux faibles. Ou aux hommes d'esprit.

### IX<sup>e</sup> Avignon – 27 juillet 1955

A/ Ne pas oublier :

1°/ grands tapis ordinaires (pour assourdir les pas des figurants notamment) dans les voûtes et coulisses –

2°/ les légères peintes en clair (blanc sur les pentes raides)

3°/ le noir total possible (malgré pupitres musique)

4°/ la sécurité : soubassement aux angles profonds

5°/ le rideau à la porte d'entrée pour bruit de la rue

6°/ le rideau de la grande voûte (Commandeur) : pas à moitié

7°/ les fauteuils (à remplacer ?) + les loges (à supprimer)

8°/ légère sonorisation dans le mauvais angle de la cour

9°/ attention le point milieu de la scène pris par rapport à la salle. Cela a axé peut-être trop cette année le spectacle vers le jardin.

10°/ le trou du souffleur : pas d'aisance.

B/ Ne pas oublier de demander la suppression, pendant les représentations, de « Son et lumière ».

Les emmerdements : les guides, les trente-cinq minutes de feux d'artifice pendant la dernière répétition / le « Son et lumière » / le Tour de France (le soir de leur passage).

C/ Ne pas oublier :

Le grand carré au plancher de répétition au jardin – Donner plus de loges aux comédiens.

D/ Avertir les comédiens des séances photos.

E/ La régie annonce par micro le tableau de service de tous les soirs.

Note générale TNP : créer la fonction de régisseur aux raccords et remplacements de comédiens.

[Partie séparée par un trait au crayon sur la largeur de la page.]

À Gardone, ai annoncé à [Jean-Jacques] de Kerday et [Jacques] Le Marquet leur nouvelle augmentation/salaire mensuel.

À Salzbourg, après la dernière représentation de l'année (9 août) ai réuni tous les acteurs (+ techniques et administration) de *Don Juan*. Ma satisfaction + programme général de l'année dont le X<sup>e</sup> Avignon. N'ai pas annoncé les pièces que nous répéterons en septembre.

[Fin de la page.]

1<sup>er</sup> septembre 1955 – Sète – Pluie

Temps incertain depuis notre arrivée le 30 août. Plusieurs bains. Joutes du lundi de la Saint-Louis. L'appariteur me laisse passer sur l'estrade officielle.

[Partie encadrée]

*Nota bene* : fabricant de pipes en détail et en gros (*detaglio e ingrosso*) Pietro Diapede, Via Monte di Pietà, n°16 Torino (*già in via Viotti*) Sifanno Riparazioni. Si ricevono ordinazioni. Pipe gambien, fine e comuni – Pipa Radica, di ogni Marce – Pipe schumia di mare con sculture artistiche – Pipe di terra con canne<sup>1</sup> –

---

<sup>1</sup> Traduction : Pietro Diapede, Via Monte di Pietà, n°16 Turin (anciennement Via Viotti). On effectue des réparations. On accepte les commandes. Pipes en bruyère, fines et communes. Pipe en bruyère, de toutes marques. Pipes en écume de mer avec sculptures artistiques. Pipes en terre avec tiges.

[Fin partie encadrée]

Note générale – IX<sup>e</sup> Avignon :

*La Ville* (2<sup>e</sup> à 5<sup>e</sup>)

Mardi 19	584 200	1 836	(dont 302 exonérées)
Vendredi 22	548 500	1 540	(155)
Lundi 25	488 000	1 406	(155) (pluie l'après-midi)
Jeudi 28	?	1 715	?

*Marie Tudor* (1 à 6<sup>e</sup>)

Vendredi 15	381 000	1 223	(262)
Samedi 16	598 100	1 668	(155)
Jeudi 21	883 000	2 620	(155)
Dimanche 24	840 700	2 383	(155)
Mercredi 27	945 200	2 752	(155)
Vendredi 29		3 195	

*Don Juan* (150<sup>e</sup>)

Dimanche 17	655 100	1 916	dont 155 exonérations
Mercredi 20	805 000	2 285	
Samedi 23	1 048 200	3 183	
Mercredi 26	1 067 100	3 248	

Importance des Rencontres Internationales des jeunes. Venant de tous les pays.

Ai dit qu'un des meilleurs programmes du X<sup>e</sup> Avignon serait peut-être un éventail des œuvres déjà jouées là : de *Richard II* à *Don Juan* –

Venise. La troupe finit de jouer *Marie Tudor* à une heure du matin et part le même matin à cinq heures pour Venise par la route. Arrivée à Venise, dans le théâtre de Verdure, à 22h15 le même jour. À minuit, répétition de San Giorgio. Humidité. À ne plus refaire.

— Venise, lieu de repos, mon lieu de travail. Pour moi du moins. In vraisemblable beauté des moyens de locomotion, mais... bref, passons. Ville chère. Deux *La Ville*, un *Don Juan*. Pluie. Orages sur la lagune. L'Accademia<sup>1</sup> et son quartier : ici, enfin, pas de touristes. Les Gozzoli<sup>2</sup> et les Carpaccio<sup>3</sup> – *Les Jalousies de l'Auvergnate*<sup>4</sup> – Satisfaction de M<sup>5</sup>, que nous avons, avec juste raison me semble-t-il, « éclairé » –

---

<sup>1</sup> Gallerie dell'Accademia, musée d'art situé dans le quartier de Dorsoduro.

<sup>2</sup> Benozzo Gozzoli (1421-1497) : peintre italien de la Renaissance, connu pour ses fresques détaillées et colorées.

<sup>3</sup> Vittore Carpaccio (vers 1465-1526) : peintre vénitien de la Renaissance, notamment connu pour le cycle de peinture de la vie de Sainte Ursule à la Gallerie dell'Accademia.

<sup>4</sup> Tableau de Jean-Léon Gérôme, conservé au Musée d'Orsay. Nous n'avons pas trouvé s'il a déjà été exposé à la Galleria dell'Accademia.

<sup>5</sup> Non identifié.

— « C'est sur une des places de la ville qu'il faut jouer », ai-je dit à [Adolfo] Zajotti<sup>1</sup> et aux autres. Pas Saint-Marc. Et faire venir, par les prix bas et le ton de la propagande, les classes populaires de Venise. Le prix des places est exorbitant. Pour des recherches. « Maximum » étant 8 000 liras !

Venise. Gardone. N'ai pas trouvé Gardone et la Vittoriale << Villa » de d'Annunzio<sup>2</sup>> aussi époustouflants qu'on me l'avait laissé entendre. Le Comité d'Annunzio m'offrant les trois livres en langue française du maestro. Pauvre Duse<sup>3</sup>. Oui, enfin, on ne sait jamais.

Que Mussolini ait été contraint d'aller finir à Salò et à Dongo<sup>4</sup> (Ô Stendhal), e'est à dire pas sur le même lac où se trouve la Vittoriale, fait rêver. Au retour, venant de Salzbourg, entrant en Italie par [illisible], suis passé à Dongo, ai déjeuné à Gravedona. Lieux admirables. D'un côté du lac souvent, les villas. De l'autre, la montagne et la solitude. Pas d'habitation. J'avais placé sur cette face inhabitée du lac ma pièce<sup>5</sup> quand j'avais trente ans, ignorant tout de l'Italie. J'ai manqué d'imagination. La pièce, de par le lieu, aurait dû être plus drôle et plus atroce à la fois. J'ai manqué de désespoir souriant. L'orage doit éclater, terrible, au deuxième acte. Il y a des orages terribles sur ce lac de Côme <me dit-on ici>.

Affreuse laideur de *La Flûte enchantée* à Salzbourg. Et comme chanteur ou chanteuse, seule Pamina<sup>6</sup>, me séduit. Mais peut-on critiquer des chanteurs qui chantent dans une carrière de pierre glacée, humide, à l'air vif ? Et placer la Reine de la nuit à douze mètres de haut ! *Zoroastre* étant mal chanté et tant soit peu ridicule, l'œuvre dans son histoire essentielle, dans son sujet même, perd sa beauté simple et mystérieuse. *La Flûte enchantée* n'est pas seulement une œuvre musicale, n'est pas seulement une œuvre à chanter, ou à diriger, elle a un sens, une action dramatique, une histoire. Et Papageno, comme le Sganarelle de *Don Juan*, n'est pas le ~~rôle principal~~ l'essentiel. C'est le sujet.

Ai vu le lieu où Reinhardt a créé *Jedermann*<sup>7</sup>. Une vraie place de théâtre, à l'acoustique parfaite certainement. (Le service de sécurité implacable, se souvenir.) Mais le plateau est-il vraiment de Reinhardt ? Il est sordide, banal, sans « fini ». M'ennuierais ferme à Salzbourg, si je devais y vivre un festival.

À ne pas oublier : environ quatorze artistes / techniciens de la troupe de *Don Juan*-TNP sont allés entendre *La Flûte enchantée*. On les a fait payer. J'attends le larron « je ne sais plus quoi »

---

<sup>1</sup> Adolfo Zajotti, responsable de la section théâtre de Venise.

<sup>2</sup> Gabriele d'Annunzio (1863-1938) : poète, écrivain et dramaturge. Sous le gouvernement de Mussolini, un complexe de monuments, rues, jardins et un théâtre avait été construit pour lui à Gardone Riviera, sur les bords du lac de Garde : la Vittoriale degli italiani.

<sup>3</sup> Surnom donné par Vilar à d'Annunzio.

<sup>4</sup> Deux villes situées en Lombardie. Salò est située sur la rive ouest du lac de Garde tandis que Dongo est sur la rive nord-ouest du lac de Côme. C'est à Dongo que Mussolini a été capturé alors qu'il fuyait l'effondrement du régime fasciste.

<sup>5</sup> Vilar fait peut-être allusion à *Dans le plus beau pays du monde*. Cependant, aucune didascalie ou note précise ne permet de l'affirmer.

<sup>6</sup> La fille de la Reine de la nuit.

<sup>7</sup> *Jedermann*, pièce de l'auteur autrichien **Hugo von Hofmannsthal**. Max Reinhardt (1873-1943) l'a créée en 1911 à Berlin pour la première fois au Zirkus Schumann. En août 1920, il reprend la pièce et fonde avec Richard Strauss la reprise de cette pièce par le metteur en scène, en août 1920 à Salzbourg fonde avec l'auteur et Richard Strauss le festival de Salzbourg.

à Avignon s'il vient, ou son adjoint, homme charmant et grand donateur de notre théâtre cependant. Tous ces festivals sont trop chers (et trop intéressés).

Les belles façades de Innsbruck où nous déjeunons. Le « Mochtor<sup>1</sup> », le « Grocken<sup>2</sup> », toute la vallée de l'Ain jusqu'après Saint-Moritz –

La frontière entre Salzbourg et Sesto Calende : douze contrôles – Parti le 10 août au matin de Salzbourg, arrivée à Sesto le 11 au soir – Départ de Sesto, le samedi 29 au matin – Arrivée à Dieulefit le soir à 20 heures. Arrivée à Sète le lendemain à 16 heures –

Ai reçu ce matin une lettre de [Georges] Wilson, le seul qui ait écrit. Avais reçu une carte de Maria [Casarès] à Sesto vers le 11 août. C'est tout. Excellente santé. Goût du repos.

Le 16 août, ai vu à Sienne le Palio<sup>3</sup>. Ai acheté le drapeau. Enfin !

Ai revu Florence au passage (soir et nuit). Me suis levé à l'aube et ai erré dans les rues désertes. Très beau, trop beau – Mais pourquoi ai-je écrit : trop beau ?

Plongé dans le passé, on souhaite ardemment du moderne, du contemporain. Le passé, celui qui reste beau, n'est qu'une leçon. Ou qu'un exemple. Ne pas se laisser endormir par lui. Il est des moments où je préfère ma mauvaise salle de Chaillot, qui n'a que dix-huit ans, elle, la pauvre. Cependant, l'admirable terre de Toscane. Je ne sais pas pourquoi, quoi qu'il en soit, je refuserai d'aller finir mes jours là-bas, fut-ce dans un modeste village. « La vie est là simple et tranquille », certes, et belle, ~~mais il faut finir où l'on a vécu~~ <mais où l'on a vécu, c'est là qu'il faut en finir avec soi-même.> *Si tanta quanta, la fortuna lo permiso*<sup>4</sup>.

Ai relu *Vautrin*<sup>5</sup> / Balzac théâtre / ce matin. Hé non, je crois que ce n'est pas possible.

#### Jeudi 2 septembre 1955 – Sète

Je recopie <mes notes> :

Prévisions de liberté de la scène en juin 1955 (à la date du 14 avril 1955), après-midi le 2 et le 3 juin, le 17, le 18, le 24.

Toute la journée le 5 juin (et soirée), le 12 (et soirée), le matin le 10 et le 11.

Les 27, 28, 29, 30 juin sont donnés en option pour une courte série de théâtre lyrique. Se rappeler <donc> que pour l'Opéra chinois<sup>6</sup>, j'ai sacrifié ces quatre soirées de répétition sur le plateau.

---

<sup>1</sup> Le Mochtor est une créature légendaire du folklore tyrolien, particulièrement dans la région d'Innsbruck en Autriche. Il désigne un personnage ou un esprit malicieux associé aux marécages et aux zones humides de la région alpine.

<sup>2</sup> Autre créature légendaire des Alpes tyroliennes. Il est décrit comme un être massif et terrifiant, un esprit ou un géant de la montagne redoutable, incarnant des forces naturelles indomptables.

<sup>3</sup> Le Palio de Sienne est une course de chevaux réputée qui se déroule sur la Piazza del Campo.

<sup>4</sup> Autant que possible, si le destin le permet.

<sup>5</sup> *Vautrin* : pièce de Balzac créée le 14 mars 1840 au Théâtre de la Porte Saint-Martin. *Vautrin* était incarné par Frédéric Lemaître.

<sup>6</sup> En juin 1955, le TNP accueille l'Opéra de Pékin, en tournée en Europe.

— Depuis deux ans, le festival de Marseille que nous avons inauguré seuls en 1954, et cette année, complète dans le Midi le festival d'Avignon, (plus ~~vieux~~ <ancien> de huit ans), et utilise mes pièces rôdées (*Le Cid*, *Ruy Blas*, *Don Juan*) (*Macbeth*, *Cinna* + cette année *L'Étourdi* non encore joué par nous à Paris). Admirable public, vivant et sensible, et venant nombreux que ce soit à *Cinna* ou à *Don Juan*. Je trouve, en feuille volante, ce jour, cette première recette de *Macbeth* à Marseille le 1<sup>er</sup> juillet 1955 : 2 700 personnes, 1 061 000 francs de recette. Pour la première fois, cette année, la ville avait mis le tarif des places au prix populaires. Par la suite, *Macbeth* fit le comble.

Les recettes de Marseille sont plus élevées que celles d'Avignon.

[Inscrit en haut de la page de gauche]

Fin (voir version au net) du *Mémento*

29 novembre 1952 – 1<sup>er</sup> septembre 1955

[Page de droite : un papier découpé est ajouté avec l'inscription ci-dessous. La page est annotée « 18 » au crayon dans le coin haut droit.]

Fin du *mémento*

29 nov. 1952 - 2 sept 1955

ici

à la page 18.

[Page suivante, l'écriture continue, barrée au crayon à papier.]

— Je note : cette année, la municipalité d'Avignon a fait couvrir ce que nous appelons la « piscine<sup>1</sup> » pas comme nous le désirions (travail exécuté par le 7<sup>e</sup> Génie), sans aucune surveillance des services d'architecture et de son chef M. Faugier<sup>2</sup>). La fosse a donc été couverte à seize mètres au-dessus de la limite prévue sur le plan – Et la sécurité du plateau, hein ?

Pour la première fois, cette année (IX<sup>e</sup> festival), un plancher de bois couvre le sol en entier ! (Légère pente.) Neuf ans après !

— Je note :

Berlin-Est : le président de la République. Quatre *Ruy Blas* au lieu de trois annoncés. Le théâtre confortable de la Volksbühne<sup>3</sup> et son directeur (revu par la suite à Avignon). Je pars rejoindre la troupe le dernier soir. Souper, à ma droite [Hélène] Weigel<sup>4</sup>.

Dresde : la ville détruite. Le délire final.

Prague : on nous a donné le plus grand théâtre de Prague, le Karlín (théâtre d'Opérette) + très beau plateau + le président de la République tchécoslovaque + trente mille demandes non satisfaites + vingt minutes de rappel chaque soir + j'achète six verres de Bohême.

Là, le personnel du plateau nous applaudit en coulisses.

---

<sup>1</sup> Avant la réfection de la cour en 1955, la piscine désignait un trou entre la scène et les spectateurs.

<sup>2</sup> Non identifié.

<sup>3</sup> La Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz était alors dirigée par le metteur en scène et réalisateur Rudolf Noelte.

<sup>4</sup> Hélène Weigel (1900-1971) : actrice, directrice du Berliner Ensemble et épouse de Bertolt Brecht.

Les nombreux, et souvent volumineux, cadeaux offerts sur la scène avec d'innombrables fleurs – Le cadeau ~~offert par le~~ <du théâtre Karlín> mentionne qu'il <nous> est offert par tous, du machiniste au directeur. Les cadeaux du ministre de la Culture : disques et statue – Le cadeau modeste mais beau du chef culturel de Kutná Hora<sup>1</sup>, que nous traversons : une monnaie frappée – Les grands dialogues avec les quatre-vingts journalistes du quotidien, hebdomadaires et revues – Le déjeuner avec les écrivains et poètes de Prague – La matinée poétique organisée une après-midi dans un immense hall : trois mille personnes – Le « Vive la France » à Prague – L'aide considérable que nous apporte l'Ambassade de France et <tous> ses collaborateurs – Le ministre de la Culture, des Affaires étrangères et tous les ambassadeurs présents à la soirée TNP chez l'Ambassadeur de France.

À Brno : l'invitation sur l'heure à un match pourtant très couru : Autriche-Tchécoslovaquie (football) – *La Fiancée vendue*<sup>2</sup> retardée d'une demi-heure pour nous attendre.

– En date du 1<sup>er</sup> avril, rien n'était encore signé entre le troisième Venise du 1<sup>er</sup> avril 1955 et nous – Salzbourg allait être signé. À la date d'aujourd'hui, 2 septembre, rien n'est signé, ni fait. Le choix définitif des pièces pour Rome pour le 1<sup>er</sup> octobre.

– Évidemment les problèmes tels qu'ils sont posés dans les Républiques démocratiques populaires et en Europe Occidentale le sont autrement. À Venise et à Salzbourg, le but n'est pas le même qu'à Prague ou à Varsovie ou à Berlin-Est.

Cependant une bonne technique artistique sait faire la liaison. La nôtre, les faits le prouvent. Et j'en conclus, pourquoi pas : le meilleur langage international est encore la vérité (*hic est* : jouer juste et vrai).

– Le déplacement du TNP en Allemagne de l'Est, c'est la première ~~grande~~ compagnie française autorisée et appelée à Berlin-Est – Les quatre spectacles furent vendus très haut, défraiements, voyages et transports en sus.

– Je lis, car je ne l'avais jamais terminé, la *Vie de Henry Brulard*<sup>3</sup>. Et je pense : « Pourquoi, toi, ce journal, ce memento ? Hein, la différence ? » Et puis : « Après tout, moi, je note d'autres genres de faits. Et c'est un memento plus qu'un journal. Un *nota bene* plus qu'un miroir complaisant. Une éphéméride dont l'année n'est pas toujours de 365 jours. Que de choses, enfin, que tu ne notes pas ici. À quoi bon. »

– En Italie, noter les théâtres (anciens) de Mantoue, Vicence, Parme. Le seul qui, dans le genre, me reste à voir : Sabbionetta<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Ville située en Bohême, à l'est de Prague.

<sup>2</sup> *La Fiancée vendue* : opéra-comique en trois actes, composé par **Bedřich Smetana** et créé en 1866. Il appartient au **répertoire lyrique tchèque**.

<sup>3</sup> *Vie de Henry Brulard* (1890) de Stendhal.

<sup>4</sup> Le Teatro All'Antico de Sabbionetta.

Celui de Mantoue<sup>1</sup>, tout en loge. Et dans les loges, restes de peintures à fresques. Pas de cadre de scène. Pour ainsi dire : pas de coulisses. Et où donc auraient-elles pu être ? Pas de fond, mais cependant douze mètres du fond de plateau jusqu'à l'avancée et autant pour la profondeur de la salle. Les mesures sont respectées. Excellente acoustique, et tout d'un coup je déniche la manie moderne : deux haut-parleurs près des avant-scènes. *Why*, nom de Dieu ?

– On éclaire les monuments avec moins de violence qu'en France. Mais j'espérais que l'Italie eût tenu bon contre cette propagande de décadents. Ils n'en sont heureusement pas encore à un « Son et lumière ».

[Page suivante, page de gauche, écrit au crayon]

~~Terminer ici le dernier tome du Mémento ?~~

Non, fin sur la citation de Brulard.

[Page suivante, page de droite. Note rédigée à l'encre.]

« Je n'ai aucune foi dans l'esprit des enfants annonçant un homme supérieur. Dans un genre moins sujet à illusions, car enfin les monuments restent, tous les mauvais peintres que j'ai connus ont fait des choses étonnantes vers huit ou dix ans et annonçant le génie.

Hélas ! rien n'annonce le génie, peut-être l'opiniâtreté serait un signe. » (*Vie de Henry Brulard*). C'est moi qui souligne.

#### 16 septembre 1955 – Paris – Première entrevue comédiens le samedi 10 à 18 heures

Première répétition le lundi 12 à 13 heures. À 17 heures, je prends la décision après lecture de ne pas monter *Quinola*<sup>2</sup> de Balzac. Me trouve subitement, et désespérément, sans pièce à répéter. Bien sûr, nous avons les créations avignonaises de cet été non encore jouées par nous à Paris. Mais j'avais arrêté ces vingt jours, du 10 au 20 septembre, pour répéter. De 13 heures à 20h30.

– La troupe comprend très bien et, silencieuse et attentive, écoute mes raisons.

– Lectures incessantes. Je tourne à certaines heures dans le vide. Je lis attentivement, mais cette solitude où me contraint mon travail de patron, cette solitude du responsable d'une affaire, solitude qui vous éloigne des autres (ah, ces soirées glacées un livre à la main), cette solitude, que de fois je ne puis la supporter. Je sors, alors. Et puis, rentrant à la maison, une heure après, gros Jean comme devant, me voilà à nouveau un manuscrit à la main.

Et cette peine de sentir à la trentième page environ que telle pièce bien partie ne tient plus, use d'un subterfuge faible ou invraisemblable pour lier le sujet à tout prix. Et aussi, ah aussi, Chaillot qui ne peut accepter Marivaux par exemple, ou tel auteur nouveau.

Lectures : R. Abellio<sup>3</sup> (*Montségur*) – Goldoni (*La Vedova Scaltra*<sup>4</sup>).

---

<sup>1</sup> Le Teatro Bibiena de Mantoue.

<sup>2</sup> *Les ressources de Quinola* de Balzac, créée le 19 mars 1842 au Théâtre de l'Odéon.

<sup>3</sup> Raymond Abellio (1907-1986) : écrivain et philosophe français. La pièce sera publiée en 1982.

<sup>4</sup> *La Veuve rusée* (1748) de Carlo Goldoni.

Relecture des *Femmes Savantes* – *Bacchus* (mon argument de ballet ou d'œuvre lyrique, passé à [Maurice] Jarre) – Travail comme divertissement personnel : *Aimer sans savoir qui*. Mais je ne veux pas le faire jouer – Marcel Aymé (qui, de lui-même me téléphone, ayant terminé une pièce qu'il me passe<sup>1</sup>) – Marivaux : *La Colonie*. Diderot : *Est-il bon, est-il méchant ?* – P. Emmanuel<sup>2</sup>.

Lorca : *Mariana Pineda*<sup>3</sup> – Schiller : *Don Carlos*<sup>4</sup>, ah le bavard. Vive Kleist ! bon dieu – Cossery : son adaptation à la scène des *Fainéants*<sup>5</sup> – Audisio<sup>6</sup>. Jean Tardieu<sup>7</sup>.

– Oui, plus de douze pièces entre lundi minuit et vendredi 8 heures – Panne du cœur – Oui, on dit et j'ai fini par l'admettre, que j'ai le cœur sec. Bien. Les bêtes !

– On nous propose pour tout de suite (fin octobre, novembre, décembre), le TNP en Chine et au retour à Moscou. Impossible de ne pas être à Chaillot en novembre-décembre – Le public de Paris – Et les Associations, et la Nuit Renault, et celle pour les mutuelles des Assurances. Bon.

18 septembre 1955 – Paris

Mémento :

1°/ pour avoir un autre modèle de drapeaux de Sienna, adresse : le jeune Gian Carlo Badii, CB Cavour n°122 Sienna.

2°/ Boutons anciens : Stand 64, marché Biron

Saint-Ouen = Mme J. Emma

Tristesse du « marché aux puces »

Mémento : la durée des œuvres :

*Le prince de Hombourg* : 0,50 + 1,10 = 2 heures de texte

*Le Cid* : 1,10 + 0,45 = 1h55

*Ruy Blas* : 1h45 + 0,55 = 2h40

(Cela est instructif, n'est-ce pas : les trois premiers actes de Hugo font presque déjà autant que toute la tragédie du *Cid*. Quelle erreur ! Léon [Gischia] me dit souvent : « Il ne faut pas <vouloir> péter plus haut que son cul » – Montre en main, monsieur Hugo, montre en main.)

Continuons :

*Dom Juan* : 1,2 + 0,40 = 2 heures de texte

*Cinna* : 1,05 + 0,45 = 1h50

*L'Avare* : 1,10 + 0,40 = 1h50

---

<sup>1</sup> Il s'agit peut-être de la pièce *Les oiseaux de lune*, créée la même année par André Barsacq au Théâtre de l'Atelier.

<sup>2</sup> Pierre Emmanuelle (1916-1984) : poète.

<sup>3</sup> Il s'agit d'une des premières pièces du dramaturge et poète espagnol Federico García Lorca (1898-1936) créée en 1927.

<sup>4</sup> *Don Carlos* de Schiller (1759-1805), drame en cinq actes, créé en 1787.

<sup>5</sup> Albert Cossery (1913-2008), écrivain franco-égyptien. Il adapte lui-même son roman *Les Fainéants dans la vallée fertile* de 1948 pour la scène.

<sup>6</sup> Gabriel Audisio (1900-1978) : écrivain et poète. Il a composé deux pièces de théâtre.

<sup>7</sup> Jean Tardieu (1903-1995) : écrivain, poète et dramaturge.

(On dirait qu'ils écrivent montre en main. Pas plus de deux heures, du moins à notre rythme de mise en scène, et pas moins d'une heure cinquante)

Et *Le Médecin malgré lui* = 1 heure. Pièce accompagnée.

*Richard II* :  $1,35 + 0,5 = 2h25$

*Macbeth* :  $1h20 + 0,45 = 2h05$

*Macbeth* plus court, comme on sait.

*Lorenzaccio* :  $1,10 + 1,15 = 2h25$

*La Mort de Danton* :  $1,10 + 1,15 = 2h25$

*Mère Courage* :  $1,25 + 1,05 = 2h30$

*Meurtre dans la cathédrale* :  $0,55 + 0,55 = 1h50$

Attendre (puis marquer la durée à Paris/Chaillot de : )

*Marie Tudor* :

1<sup>er</sup> avril :  $1,37 + 0,57 = 2,34$

2       $1,37 + 0,56 = 2,33$

3       $1,33 + 0,53 = 2,26$

4       $1,33 + 0,50 = 2h23$

5       $1,31 + 0,50 = 2h21$

6       $1,32 + 0,50 = 2h22$

*La Ville* :

Et prendre aussi le temps de :

*Nucléa* / Pichette<sup>1</sup>

*La Nouvelle Mandragore* / Vauthier<sup>2</sup>

— De mon compte personnel ai avancé à [Daniel] Sorano 650 000 francs, au cours du mois de Juin – Gérard [Philippe] m'a remboursé à la date du 13 août – Plusieurs « questionnaires » réclament l'édition de la musique de [Maurice] Jarre : chanson de Fabiano / *Marie Tudor*.

— Je dois faire (préparer plan) une conférence au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles. Sujet proposé : « Le Théâtre dans la vie moderne. » J'accepte le sujet.

Les six autres conférenciers : Le Corbusier – Mendès France : « Guerre ou paix » – Camus : « L'écrivain dans la société » – Professeur Oberling<sup>3</sup> : « Le Cancer » – Professeur Perrin<sup>4</sup> : « L'Âge de l'atome » – Jean Renoir<sup>5</sup> : « Le cinéma tel qu'il devient » – Le samedi à 17h30 entre octobre et fin mars. Honoraires : « 25 000 francs Belges, soit environ 180 000 francs français ».

Aller et retour en moins de 12 heures.

Départ Paris : 11h20 – arrivée Bruxelles : 14h16. Conférence 17h30-19h.

Départ Bruxelles : 20h35 – arrivée Paris 00h40.

---

<sup>1</sup> *Nucléa* de Henri Pichette est mise en scène par Jean Vilar et Gérard Philippe au TNP en mai 1952.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Mandragore* de Jean Vauthier est mise en scène par Gérard Philippe et créée le 20 décembre 1952.

<sup>3</sup> Charles Oberling (1895-1960) : médecin oncologue français, professeur au Collège de France.

<sup>4</sup> Francis Perrin (1901-1992) : physicien français.

<sup>5</sup> Jean Renoir (1894-1979) : réalisateur et scénariste français.

Toujours dimanche 18 septembre 1955

Mémento Avignon :

Moyenne spectateur : 2 226

Moyenne recette : 751 485 (en 1954 : 800 000)

<i>La Ville</i>	540 350
<i>Marie Tudor</i>	797 333
<i>Don Juan</i>	893850
Total recettes	10 520 800 en 14 représentations
En 1954	9 959 600 en 11 représentations

Toujours dimanche 18 septembre 1955

Ai relevé les divisions des scènes du *Mariage de Figaro*. Deux actes en deux heures.

Ce faisant, je feuillette la préface. Je lis : « Qu’aurait-ce été, bon Dieu ! si j’avais fait usage d’un mot, qu’on attribue au grand Condé, et que j’entends louer à outrance par ces mêmes logiciens qui raisonnent sur ma phrase ? (“Tuer et se faire tuer pour des intérêts qu’on ignore”). À les croire, le grand Condé montra la plus noble présence d’esprit, lorsqu’arrêtant Louis XIV prêt à pousser son cheval dans le Rhin, il dit à ce monarque : “Sire, avez-vous besoin du bâton de maréchal” ? »

— Oui, c’est une bonne phrase. Une très bonne phrase, cette réplique du Condé. Elle fait le point sur bien des choses. Passé un âge, un certain travail étant déjà accompli, ou bien l’on adopte la phrase, ou <bien> l’on joue contre.

L’adopter ; oui, je crois. Mais, de temps en temps (si possible, sans rien détruire de ce que l’on a déjà engrangé), oui, certes, « passer le Rhin ».

Sans penser, bien sûr, au maréchalat. Uniquement : pour se maintenir.

— Oui, cela aussi : comme mon père (dans 3 mois : 85 ans), j’éprouve non pas le dégoût des honneurs, mais la peur. Non pas parce que les honneurs font perdre un certain jeu, agréable, de la liberté. Cela, je ne le vois pas. Les honneurs n’enchaînent pas. Ils permettent bien des choses, au contraire, me semble-t-il. Et certains, des plus grands, ne s’en sont pas privés. Oui, les honneurs leur ont permis de camoufler certains désordres particuliers. Mais non, ce n’est pas cela qui m’effraie dans le titre. Bêtement, j’y vois, oh bêtement oui, la preuve de l’âge. À vingt ans, recevoir le rouge ruban, cela serait beau. Mais à quarante ans, c’est vous dire : « Maintenant, il faut décorer votre petite maison ; c’est l’heure ; vous l’avez bien mérité, allez ». Oui, décorer la maison avant de mourir.

Les honneurs, les eût-on bien mérités, c’est un peu comme un glas funèbre.

Non, décidément, merci. Trop de choses <me> font penser quotidiennement à la mort.

Viendra l’heure, de toute façon. Donc, inutile de pavoiser à l’avance. « Et après ? », dites-vous.

« Après ? eh bien, si mon cadavre vous répond “oui”, je veux bien. » <Mais il faut qu’il le prononce ce « oui ». Alors ?>

Lundi 19 septembre 1955 – matinée

Les adaptations – Propositions à faire :

1/ Marcel Aymé et *Quinola*/Balzac

2/ Audiberti<sup>1</sup> (+ Michel Arnaud<sup>2</sup>) et Goldoni (*La Veuve rusée*)

— l’après-midi – Vu ce matin Marcel Aymé chez moi à 11 heures au sujet de sa nouvelle pièce qu’il m’a envoyée.

Où en suis-je ?

a/ Projet [Maurice] Jarre : *Bacchus-Vilar*

b/ – pièce classique : *Les Femmes Savantes* Molière

c/ – [Marcel] Aymé – sa pièce – réponse de ma part « oui ou non », cette semaine

d/ – [Georges] Wilson : *La Mégère apprivoisée*-Shakespeare

e/ – *Le Mariage de Figaro* : la Comtesse<sup>3</sup> est libre, mais il me manque Marceline

d/ – [Michel] Bouquet. Mais *quid* ?

e/ Faire entrer [Catherine] Le Couey<sup>4</sup> ? [Paul] Meurisse<sup>5</sup> (en février) ? Catherine Sellers<sup>6</sup> ?

f/ Que va faire [Alain] Cuny chez nous, à présent ? En plus de *La Ville* ?

g/ Maria [Casarès] – attention à février. Jusqu’au dimanche 5 ou 12 février si possible.

h/ Monique [Chaumette]. Cette année, c’est surtout Lucio dans *Bacchus* – Et Armande.

i/ [Jean-Pierre] Darras. Que va-t-il faire et qui puis-je lui faire faire ?

j/ Léon [Gischia] ne pourra peut-être pas faire les maquettes de toutes les pièces et particulièrement en surveiller la réalisation (donner deux pièces à ?)

k/ [Jean] Rouvet : les associations, le public populaire, les nuits Renault, Air France, STRP, etc. : les multiplier.

l/ Le projet Chine-Moscou qui met en cause tout notre novembre-décembre – Gérard [Philippe] très incertain. Préférerait décembre uniquement – Et Maria [Casarès] / Chimène, combien de répétitions dans les huit jours qui viennent ?

m/ L’École. Quatre garçons, quatre filles, assistent à nos répétitions. Et qui peut remplacer Dadey ?

n/ Continuer pour cette année la réalisation du projet suivant : trois pièces nouvelles d’auteurs vivants.

[Marcel] Aymé :

[Jacques] Audiberti (*Le cavalier seul*)

Et un troisième :

---

<sup>1</sup> Jacques Audiberti (1899-1965) : écrivain, poète et dramaturge français. Sa pièce, *Le Cavalier seul*, est publiée en 1955.

<sup>2</sup> Michel Arnaud : écrivain et adaptateur.

<sup>3</sup> Silvia Monfort incarne la Comtesse et Zanie Campan Marceline.

<sup>4</sup> Catherine Le Couey (1927-2004) : comédienne française, au théâtre et au cinéma.

<sup>5</sup> Paul Meurisse (1912-1979) : comédien français. Il n’entrera pas au TNP.

<sup>6</sup> Catherine Sellers (1926-2014) : comédienne française, au théâtre et au cinéma.

– La note du médecin :

Le Bismuth Tuslane + voir Docteur Rebout + amphétamine *etc.*

Jean-Paul [Moulinot]<sup>1</sup>, qui met en scène *Les Femmes savantes* chez nous, me transmet les leçons suivantes :

« On demandait à Stendhal s’il avait eu le bonheur d’assister à la représentation d’une pièce bien jouée et chantée. Qu’on le pouvait supposer souvent au grand théâtre de Rome ou à la Scala de Milan.

– Non, répondit Henry Beyle, une fois seulement pour une troupe au hasard, dont les acteurs ne savaient rien, mais possédaient le diable au corps et jouaient ensemble. »

Florence – En arrivant :

Quand on commence à vouloir faire du beau, ou comme on dit du style, alors gare, c’est mauvais.

L’utile et strictement utile est, me semble-t-il, toujours beau.

Minutage de *L’Étourdi*<sup>2</sup> :

Versailles	1h15	48m	= 2h03
Idem	1h18	50	= 2h08
Chaillot sans entracte			= 2h03
Idem			= 2h05
Chaillot (assos)	1h19	50	= 2h09
Idem	1h20	51	= 2h11
Marseille (plein air)	1h28	52	= 2h20
Idem	1h29	53	= 2h22
Limoges	1h19	51m	= 2h10
Amiens matinée	1h20	50m	= 2h10
Soirée	1h20	45m	= 2h05

Mémento :

En Italie :

1°/ Les 3% de l’Agence que d’après [Remigio] Paone<sup>3</sup> nous devrions, nous, payer.

2°/ que Giuseppe Marchesano, administrateur et neveu de [Remigio] Paone, devrait être payé par nous (15 000 lire par jours !!)

Mémento :

Voici le résumé de ce que j’ai dit à Salzbourg, après la dernière représentation 1954-1955 du TNP à tous les comédiens, techniciens et administration réunis. Et avant de leur souhaiter bonnes vacances :

---

<sup>1</sup> Pièce créée le 19 janvier 1956 à Chaillot.

<sup>2</sup> *L’Étourdi* de Molière, mis en scène par Daniel Sorano.

<sup>3</sup> Remigio Paone (1899-1977) : journaliste et producteur de théâtre italien.

1°/ Rappel des résultats par le fait que nous avons été demandés par, et sommes allés, (en un an) : au Canada, en Pologne, en Tchécoslovaquie, en Yougoslavie, en Allemagne de l'Est (Berlin et Dresde), en Grèce, en Suisse, en Belgique, à la Biennale de Venise (trois fois en quatre ans). Festival de Salzbourg (première troupe française dramatique qui y joua).

2°/ Le premier prix Molière.

3°/ Les projets de l'année à venir : Vienne, Hongrie, Universités américaines, Londres, villes françaises.

4°/ Œuvres lyriques : œuvres françaises, surtout.

5/ À Versailles, création œuvre type Marivaux, peut-être.

6/ leur ai donné mes adresses de vacances, leur ai prié de me donner aussitôt les leurs.

+ La date de la rentrée.

+ Octobre : Rome + Naples + Florence <(nous ne savions pas encore que nous vivrions à Gênes)> + ville françaises <(ce fut Poitiers, Limoges, Amiens, mais je ne le savais pas alors)>

7/ Novembre, à Chaillot : *Marie Tudor, La Ville*.

8/ Répétition à Chaillot le mardi et le mercredi, ou bien alors villes près de Paris ou banlieue.

9/ Maria [Casarès] aux Mathurins.

10/ 31 mars : fin de Chaillot-TNP.

11/ Avril, mai, juin : ?

12/ Juillet : X<sup>e</sup> Avignon. Il sera important de bien fêter cet anniversaire.

Enfin, j'ai parlé :

13/ Renault : l'exemple de l'aventure récente de Georges [Wilson], des rapports extrêmement difficiles de l'acteur de théâtre et du cinéma.

14/ Je ferai entrer d'autres comédiens et comédiennes l'an prochain : « Vous devez m'aider à les trouver ».

15/ À voir le spectacle de *La Flûte Enchantée*, hier, je pense que vous voyez le chemin parcouru par nous, les raisons de notre accès auprès du public et des organisateurs. Car tous trouvaient le spectacle de la *Flûte* laid, la présentation quelconque, l'absence de charme et de charmes, la rigidité inutile des saxons, le vieillissement des formes théâtrales en honneur dans tous les grands théâtres.

Autre Mémento :

Ne pas oublier : Maria [Casarès] doit jouer, peut-être, cet été. Émilie.

En novembre 1956. Qui, *Cinna*<sup>1</sup> ? Qui, *Livie* ? D'autre part, qui *Ruy Blas*<sup>2</sup> ?

### Vendredi 11 novembre 1955

Succès de Hugo.

Ce soir, première pour [Alain] Cuny jouant *Macbeth*.

---

<sup>1</sup> En 1954, *Cinna* est interprété par Jean Deschamps, *Livie* par Mona Dol et *Émilie* par Silvia Monfort. Maria Casarès ne reprendra pas le rôle.

<sup>2</sup> En 1954, *Ruy Blas* est interprété par Gérard Philipe.

Feuilletant le théâtre de Stendhal, je lis ce propos qu'il tient à Mérimée au sujet d'un héros criminel et bourré de remords. ~~Et finit par dire~~ « Pour se délivrer d'un remords, que dit la logique ? »

Jeudi 22 décembre 1955

Marivaux<sup>1</sup> pour la première fois en costumes hier – Difficile de maintenir le ton de ce dialogue aisé et qui, cependant, est constante émotion. Le savoir-faire du conducteur est admirable : l'intrigue, les cœurs, le texte réduit à ce qui est, et cela seul, nécessaire.

Chaillot m'interdit ce froissement douloureux des cœurs, cet halètement du souffle, ces soupirs, dont certains se demanderont encore ce qu'« ils » ont de « populaire ». Une tâche bien faite est toujours populaire, quel qu'en soit le sujet.

— Je note cet exemple :

le 3 novembre, ouvriers du plateau libérés à 23h25

le 4, à 23h20

le 5, à 22h35

le 6, à 23h45

le 10, à 23h05

Mémento : Grand Hôtel de Cavour – Firenze (en octobre 1955) : la vue donnant sur le Bargello et la Seigneurie, la nuit, de la chambre n°183. Cinquième étage. Si retour.

Mémento : Avignon 1956 – X<sup>e</sup>

Les reprises : *Richard II* (Angleterre) Shakespeare

: *Lorenzaccio* (France) Musset

: *Don Juan* (France) Molière

: *Le prince de Hombourg* (Allemagne) Kleist

: *Henri IV* (Italie) Pirandello

Réorganisation des distributions.

Réfection des costumes.

Nouvelles maquettes.

Lundi 27 février 1956

Déjeuner chez Julien Cain à la Bibliothèque nationale.

[Paul] Géraudy<sup>2</sup>. Rencontre pour la première fois. Il marche comme il écrit. Ou : il a écrit comme il marche. Des générations d'hommes et de femmes se sont peut-être aimées en pensant

---

<sup>1</sup> *Le Triomphe de l'amour*, créé au TNP le 24 décembre 1955.

<sup>2</sup> Paul Géraudy (1885-1983) : poète et dramaturge français. Il publie le recueil *Toi et moi* en 1913.

à *Toi et moi*. C'est effrayant – Ce chantre de l'amour, fût-il un homme ? – Bigre, j'avais l'impression de voir danser devant moi un homosexuel – À un moment de la conversation, il ne cesse pas de me parler acteur, théâtre, [Edmond] Rostand/*Chantecler* etc. J'en ai mal au pied. Je devrais avoir beaucoup de courage dans ces cas-là et dire : « Monsieur Géraldy, je vous en prie, êtes-vous un con ? »

[Alain] Rivière<sup>1</sup>, toujours charmant et agréable. J'ai rendez-vous avec lui – Je regrette les dîners dont était [François] Mauriac.

Un mot de [Paul] Géraldy : « Ne frappez pas les mots. Vous leur faites mal. »

– Ce soir, en Sorbonne, dialogue sur Molière.

### Dimanche 4 mars 1956

*Ce fou de Platonov*<sup>2</sup> : Tout le mois de février et même plus, cinq semaines environ pour reconsidérer le texte français. Vingt-cinq séances de travail de 2 heures à 2h30 de temps. Et en plus : les heures solitaires de lecture du texte, mot par mot, fait tout seul.

Il faut couper sans contracter. Couper les mots inutilement répétés. J'ai soigné cela vraiment. Évitant la trahison consciente. Mais l'autre ? – On se sent mal à l'aise. Mais fallait-il ne pas jouer cette œuvre inconnue ? – Les resserrements me paraissent, désormais, inévitables. Ils me paraissent bons. Du moins, le résultat est que : 1°/ Les caractères sont préservés totalement. Ils sont ce que Tchekhov les a laissés dans son œuvre originale totale. 2°/ L'action dramatique est suivie. 3°/ Je n'ai pas ajouté une page. La fin, par ex, est la fin d'une des versions : Platonov tué par Sofia.

N.B. : Je commence aujourd'hui dimanche matin à apprendre le texte.

Les dates des répétitions ne sont pas encore fixées.

### Jeudi 8 mars 1956

Pas encore commencé les répétitions de *Ce fou de Platonov* –

— Hier, déjeuner avec [André] Malraux chez lui. Sa femme et nous deux. J'arrive à 13 heures, je sors de chez lui à 17 heures –

Ce qui me frappe le plus chez lui, c'est une générosité foncière. Dans le ton. Dans l'obligeance. Dans l'aide qu'il apporte à ce que vous exprimiez votre point de vue – Il parle vite, très vite. Il ne termine parfois pas ses phrases. Il les saute même, cependant on les entendues – L'ironie, l'humour se mêlent à la parole chaude, nerveuse, avec un rien de ton « à la parisienne » –

Son savoir : il me paraît prodigieux. Tout vu, tout côtoyé de tout ce qui peut être vu ou côtoyé dans le monde moderne. Cela va de [Boris] Pasternak à de Gaulle, de Tchang Kaï-chek à [Vsevolod] Meyerhold. De Staline, Trotski à De Gaulle – Et puis, tout d'un coup, sur mon invite, il parle des cadets : Sartre, Camus. Jamais, jamais un mot désobligeant.

---

<sup>1</sup> Alain Rivière (1920-2010) : écrivain, fils de Jacques Rivière.

<sup>2</sup> *Ce fou de Platonov*, pièce de Tchekhov, est traduite par Pol Quentin. Création mondiale par le TNP le 17 mai 1956 au festival de Bordeaux.

Il me parle, sur mon invite aussi, de De Gaulle. Et il s’amuse à l’imiter – Je l’ai trouvé les traits plus tirés que d’habitude. Mais aussi vivant.

Mémento :

Week-end dernier : Noël. Parce qu’il y a création de pièce pendant le week-end, la location le 21 décembre fut de 1 854 exactement : le nombre total de billets vendus pour Noël de l’année d’avant. Ce même jour, l’année avant, 1 152 billets vendus.

— Week-end du jour de l’an. En 1954 : 1 309 billets. En 1955 : 1 702. Le même jour de location.

Mémento : *Marie Tudor* : minutage :

jeudi / vendredi / samedi / dimanche matinée / soirée + 10/11 12/11

1) 38 / 38 / 35 / 36 / 35 / 37 / 36 / 36

2) 44 / 41 / 41 / 39 / 40 / 40 / 40 / 41

3) 29 / 32 / 29 / 28 / 25 / 29 / 28 / 28

4) 14 / 14 / 15 / 15 / 16 / 14 / 16 / 16

Invités : 121.

Le décor (!) du III applaudi le soir des invités. Y a pas de quoi, merci.

Notes sur la générale de *Marie Tudor* en novembre dernier (dimanche soir) :

Applaudissements sur « Si la franchise était bannie ... c’est entre deux larrons *etc.* » + Sur : « Je prête au pape. »

Les retardataires nous contraignent à une minute de noir et non les quarante secondes habituelles. [Armand] Salacrou, [Marcel] Aymé : retardataires.

— Applaudissement sur : « Prenez garde madame. Vous dites la canaille, dans une heure vous serez obligée de dire le peuple. »

Les hommes du plateau ont fait le changement Padeloup<sup>1</sup>/*Tudor* en 38 minutes + 10 minutes de rideau de fer. Les ai remerciés.

Les éclats de rire :

1/ « Espagne... vous en épouserez un autre. »

2/ « Tous les hommes en font autant. »

3/ « Et ne me parlez pas du prince d’Espagne... »

Toujours les rires énormes sur : « M. l’Ambassadeur de France est un sot et je le lui dirai à lui-même. »

– Rires et applaudissements : « Et ne prenez pas cet air de candeur virginale. »

– Applaudissements sur la première procession placée par nous au début du spectacle.

– Applaudissements quand Gilbert<sup>2</sup> parvient à s’échapper et aussi quand il apparaît à la fin de l’œuvre, sauvé.

---

<sup>1</sup> L’Orchestre Padeloup : orchestre associatif parisien.

<sup>2</sup> Personnage incarné par Jean Deschamps.

## Vendredi 9 mars 1956

(De 15 heures à 18 heures : première répétition chez moi avec [Georges] Wilson et [Jean] Topart<sup>1</sup>).

Les jours passent. La saison va finir. La cinquième année. Et cet été, le X<sup>e</sup> Avignon.

J'ai maintenu. <Avignon. Ce fut dur.> C'est une satisfaction. Mais toujours cette absence d'équilibre, à certaines heures. Le travail, la famille ~~vous-clôt~~, vous parquent, vous enferment, vous brident presque. Prendre un soir la voiture et rouler, partir sans savoir où l'on va, où l'on s'arrêtera.

Je ne suis pas toujours d'accord avec cette discipline de la vie professionnelle, cette règle quotidienne. La représentation me libère certes, mais le soir recommence et le lendemain matin. Du vague et de la tristesse, aujourd'hui. *Why ?*

— Dès qu'une première se profile avec certitude, alors le malaise recommence. J'en suis bien conscient à présent. Les lendemains de première, au contraire, sont merveilleux. On se remet à 9 heures du matin au travail. Ce souvenir du lendemain matin du *Triomphe de l'Amour* ! Et c'était Noël, donc fête. Et j'ai, ce matin-là, bien travaillé. Sans bavures, sans perte de temps. Attendons le 17 mai. C'est loin.

## Dimanche 18 mars 1956

*K. Come, sir, it wants a twelvemonth and a day  
And then 'twill end.*

*B. That's too long for a play.  
For a light hear lives long<sup>2</sup>.*

## Mardi 20 mars 1956

La première tragédie occidentale : 1515 – Gian Giorgio Trissino : *La Sophonisbe* (l'hendécasyllabe blanc).

L'an prochain : lectures à plusieurs interprètes des grandes œuvres romancées. Celles dont le style est déjà très parlé. Par exemple : *Les Liaisons dangereuses*. Une heure de spectacle.

Et *La Nouvelle Héloïse* ?

Et *Werther* ?

Peut-être faire un découpage de tel ou tel roman de Balzac ou Tolstoï ou Dostoïevski, que nous lirions sur la scène, costume civil. Mais que le découpage, sans trahir le roman. Affirme la suite dramatique de l'œuvre.

---

<sup>1</sup> Jean Topart (1922)2012) : comédien français. Il joue avec Georges Wilson et Jean Vilar dans *Ce fou de Platonov*.

<sup>2</sup> Traduction : « K. Allons, monsieur, il manque encore douze mois et un jour, / Et alors cela se terminera. / B. C'est trop long pour une pièce, / Car un cœur léger vit longtemps. » Extrait de l'acte V, scène 2 de *Peines d'amour perdues* de Shakespeare : dialogue entre le Roi et Biron.

Vendredi 16, samedi 17, lundi 19 : premières répétitions en tenues de *Platonov* chez moi. Maria [Casarès<sup>1</sup>] a accepté de jouer le rôle dimanche soir, 11 mars. J'avais vu [Edwige] Feuillère<sup>2</sup> avec [Jean] Rouvet le matin. Mardi 13, avais vu [Marie] Bell.

### Mercredi 21 mars 1956

Hier, 20 mars. Répétition. La chose est née. Après-midi et le soir, mardi.

Mise au point des quatre mois de septembre à décembre avec [Jean] Rouvet ce mercredi à 17h30.

— À cran, jeudi et vendredi matin – Lettre de Lespinasse<sup>3</sup> sur les [*illisible*], memento, jeudi matin et jeudi soir –

Vendredi matin, (« oui ») note sèche.

### Samedi 24 mars 1956

Hier soir, 44 ans !

### Dimanche 25 mars 1956

Andrée [Vilar] : « Les hommes très orgueilleux n'ont pas d'amour-propre. »

Memento : Je suis parti pour Nice le dimanche 25 mars : film<sup>4</sup>.

Ma fête, la veille –

— Ai tourné sans arrêt jusqu'au samedi 31 mars. Dimanche et lundi de Pâques. Deuxième étude.

— Suite tournage du mardi 3 avril au vendredi inclus 6 inclus (1, 2, 3, 4) Total : dix jours de tournage.

— Arrivée Paris samedi matin. Demande à [Albert] Camus dans la rue une liste de lectures de pièces (12h30).

À 14 heures : départ pour Rouen (*Don Juan*). Trois *Don Juan* en 36 heures. Samedi 7, dimanche 8, lundi 9 + lundi 9 avril : *Marie Tudor*, première à Rouen – [Maurice] Jarre au téléphone.

Mardi 10 avril : 20h-23h30 : Rouen-Dunkerque. Ferry-boat à 2h30 du matin.

Mercredi 11 avril : Londres, de 12 heures à 19 heures : visite du Théâtre + visite [*illisible*]

15 heures : journalistes français. À 16h30 : ambassadeur. À 17 heures : journalistes anglais.

Retour à Paris : jeudi 12 avril à 9 heures –

---

<sup>1</sup> Elle joue Anna Petrovna.

<sup>2</sup> Edwige Feuillère (1907-1998) : comédienne française au théâtre et au cinéma. Elle ne joue pas dans la pièce, ni Marie Bell.

<sup>3</sup> Non identifié.

<sup>4</sup> Tournage des *Aventures de Till l'Espiegle* de Gérard Philipe.

Moyenne Chaillot novembre, décembre, janvier, février, mars = 1 902 spectateurs par reprise  
(dont *La Ville*, *L'Étourdi*)  
(grand succès du *Cid* et de Kleist)  
(*Marie Tudor* et Marivaux).

### 9 juillet 1956 – Avignon

Princesse des neiges.

(3 Circé, 3 [*illisible*], 3 ?)

Oh non, on ne les enverra qu'à 5 heures. Par cette chaleur, ça les flétrirait (il était 14h30)<sup>1</sup>.

[Insertion d'un papier estampillé « TNP – L'administrateur général à M. Vilar »]

Appointements M. [Roger] Mollien

Moyenne 1954 : 125 000

1955 : 127 000

1956 : 136 000

1958 : du 1/01 au 31/07 : 839 000

Soit par mois : 120 000

Du 1/09 au 3/12 : 645 000

Soit par mois : 161 000

1959 : du 1/01 au 31/03 : 340 000

Soit par mois : 113 000

Moyenne 1958 : 135 000

À Paris

Le 11/09/1958

Jean Rouvet

### 19 septembre 1956 – Moscou

Depuis neuf jours, ici – Le succès de nos trois spectacles ne compense pas le sentiment de dépaysement que j'éprouve. La ville est banale. Le Russe, hors les artistes russes, me surprend. Réservé, presque triste, timide semble-t-il ? Aucune exubérance, ici ou là. Sauf à nos spectacles, où ils écoutent vraiment bien et applaudissent neuf à quatorze minutes à la fin du spectacle. Je suis très désorienté. J'ai beaucoup de tendresse immédiate pour eux. J'aurais besoin de rire, chanter, voire boire avec eux. *Niet*'. Impossible. Les Anglais sont plus vifs. En notant ici, sur ce cahier, je m'efforce, et vainement, d'y voir clair. De comprendre. Peut-être la lecture de grandes œuvres russes m'a-t-elle donné une vue et une conception trop idéalisées. Je reste sur

---

<sup>1</sup> Références non éclaircies.

ma faim. Certes je n'attends pas rencontrer à tous les coins de rue tel ou tel enfant de Gogol ou de Tchekhov ou de Tolstoï – Dostoïevski – Gorki.

Cependant, cependant !

Ai assisté à deux représentations au Bolchoï : *Le Prince Igor* (Borodine<sup>1</sup>) et *La Khovanchtchina* (Moussorgski<sup>2</sup>) – Salles pleines. Beaucoup d'étrangers, aisément reconnaissables. Mais tout de même, la grande majorité de Russes et presque pas d'applaudissements. Et cependant, les voix sont admirables, le jeu excellent, les chœurs enivrants, l'orchestre juste et sans vains éclats. Alors ? Si notre Opéra jouait comme joue le Bolchoï, il me semble entendre les vivats. Peut-être nous, Français, étions-nous les derniers à applaudir à la fin du *Prince Igor*. Si le public du TNP réagissait comme réagit aussi maigrement que le public du Bolchoï, n'aurais-je pas abandonné le TNP ? Je ne puis m'empêcher de comparer. Ah, nos belles salles du public populaire à Chaillot – Il y a un fait que je n'arrive pas comprendre. En donner les raisons sociales serait trop aisé.

— La troupe, ici, a bien joué les trois œuvres<sup>3</sup>. Et je crois avoir bien joué le Ténorio, malgré ma [illisible] à la cheville gauche. Voilà quinze à vingt jours que je traîne cette jambe – Mal nouveau – Premières douleurs exactement le mercredi soir 5 septembre. En empirant, puis stationnaire jusqu'à aujourd'hui, malgré les soins – Je suis très bien soigné ici – Maria [Casarès], extinction subite de voix hier. Avons reporté représentation – Ai refusé l'affreux système de la télévisation [sic] des trois spectacles pendant la représentation devant le public. On m'assurait que c'était courant ici, j'ai tenu bon contre les propositions –

— Oui, ici, ils ont besoin d'une bonne révolution théâtrale. J'ai dit au correspondant de *L'Humanité* et des *Lettres françaises* qui m'interrogeait sur les spectacles du Bolchoï : « C'est fait avec un soin extrême, c'est bien joué..., magnifiquement chanté etc. Mais le spectacle date de 1850. » Tout cela est chargé, surchargé, lourd, épais, je veux dire tout ce qui n'est pas le jeu et le chant. Je les suppose satisfaits de leur façon de présenter une œuvre lyrique. On ne peut aller plus loin, telle est leur pensée peut être. Les jours qui viennent me confirment cela ou non

— Les opéras ont l'air d'être écrits comme la suite de la même histoire. Car mêmes présentations. Il y a toujours un ou deux [illisible] qui vient sagement piaffer en scène. Toujours, des signes de croix (ah, quelles profusions). Toujours, un incendie. Toujours des cloches d'églises. Toujours des icônes. Je sais bien que les sujets de Borodine/Moussorgski sont proches. Tout de même !

Et ce réalisme historique du costume : ah seigneur, à ce point, je m'étonne de les entendre chanter. Et tout cela, ce réalisme richissime, rutilant, strictement historique empêche l'âme de l'auditeur de s'évader. Du parfait 1850, oui ! – Mais jusqu'où et jusqu'à quand mèneront-ils ce lourd cargo étincelant ? Il me semble que Borodine et Moussorgski se passeraient aisément de ce qui a jadis fait le succès de *Paillasse*<sup>4</sup> ou de *Cavalleria rusticana*<sup>5</sup>.

Seigneur, la musique est faite avec le cœur, pourquoi cette cour des miracles épatante d'ors et de rubis et d'icônes. On ne voit que ça – Certes, le Bolchoï est supérieur à l'Opéra de Paris,

---

<sup>1</sup> *Le Prince Igor*, opéra d'Alexandre Borodine, créé en 1890.

<sup>2</sup> *La Khovanchtchina* de Modeste Moussorgski, opéra posthume créé en 1913 dans son entièreté en France.

<sup>3</sup> Don Juan, Le Triomphe de l'amour, Marie Tudor.

<sup>4</sup> Opéra italien en deux actes, créé en 1892 à Milan.

<sup>5</sup> Opéra italien en un acte créé en 1890 à Rome.

mais c'est l'Opéra qui dans le monde a besoin d'une sévère, d'une terrible, d'une implacable purge. Et que toute cette merde soit enfin bel et bien et définitivement évacuée.

« *Bene, bene, bene medicare* » –

Mais que pense le public soviétique de tout cet étalage effrayant de la richesse ?

(La chorégraphie d'un court ballet d'intérieur de *La Khovanchtchina* était une mauvaise singerie. N'ai pas pu juger du talent de Plissetkaïa<sup>1</sup>, la danseuse, qu'on dit très grand. Elle succéderait à Oulanova<sup>2</sup>). (Mais peut-être, là aussi, y a-t-il encore du metteur en scène : car pourquoi planquer une danse de courtisane dans cette musique sans que le travail ne soit mauvais, puisque non nécessaire).

Remplissage, quoi.

— Reçue une lettre d'Andrée [Vilar].

Moscou, 20 septembre 1956

Ai acheté microsillon en intégrale : *Le prince Igor, La Khovanchtchina, Boris Godounov*<sup>3</sup> – Prokofiev : *Roméo et Juliette*<sup>4</sup> + quatre disques de chants populaires – La jambe va mieux, enfin, ce matin.

Pendant la longue attente à la clinique, il y a deux jours, l'une de nos interprètes, professeur par ailleurs, me dit : « Ah, vous êtes allé en Yougoslavie *etc.* Oui, Tito avait raison. Mais il a un mauvais entourage (des gestes de répulsion mais calmes). Et lui-même n'est pas très... » (je crois comprendre qu'elle veut dire qu'il y a trop ce culte de sa personne) – Elle ajoute, sans que je la questionne : « Staline était *paranous* ». Je traduis : « paranoïaque » – « Da. » Les idées libératrices n'auraient pas eu, au cours de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, n'auront pas eu beaucoup de chances. Et nous, donc.

10 octobre 1956 – Helsinki

J'aurais voulu noter ici beaucoup de choses sur l'URSS/Russie. Et bien sûr, aussi, sur cette ville au XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle de Leningrad – Non. Je deviens, et j'en éprouve une bonne et saine satisfaction, un contemplatif. Raisonner, tenter de comprendre est impossible pour moi, au-dessus de mes ressources intellectuelles. Et ce monde n'est ni clair, ni humain. Le monde, et son sort, dépend dans la plupart des cas de suites de bonshommes à caractère entier, orgueilleux, ambitieux, à vues courtes et donc meurtrières, ce qui pour moi est la meilleure définition de l'imbécile. Je n'en suis plus effrayé. Sauf pour les enfants. Mais quoi, parmi eux, il y a déjà les futurs premiers de la politique. Ah, Platon, ta « *politeïa* » est la plus belle erreur que tu aies jamais faite. Et tu aboutis, ici et là, à des conclusions aussi étouffantes que Staline ou Ford, d'ailleurs.

---

<sup>1</sup> Maïa Mikhaïlovna Plissetskaïa (1925-2015) : danseuse étoile russe.

<sup>2</sup> Galina Oulanova (1910-1998) : danseuse étoile russe.

<sup>3</sup> Opéra de Modeste Moussorgski.

<sup>4</sup> Ballet en trois actes, composé en 1935.

— Contemplatif. Oui, et ces jours-ci je me laisse aller aux paresse de la curiosité. Que changerais-je ? Mon métier seul est ma patrie. Claquez-moi, je vous prie, pour cette sottise. Et j'ajouterais que je n'oublie pas du tout cette terre qui va de la Mer du Nord à la Méditerranée. Ô ma flotte bleue, ensoleillée et sauvage, tu m'as fait naître. Et les sociétés, ou nouvelles ou anciennes et mortes, ne changeront rien <à ta sagesse>, les changements sont inévitables. Je ne regrette donc pas l'ancienne société et même cela m'ennuierait de la maintenir. Mais je ne souhaite pas les nouvelles, trop algébriques, chiffrées, *quinquennales* [sic], industrielles. Je tâche de satisfaire l'homme de mon temps, communiste ou capitaliste, bourgeois ou non. Et pour cela, j'ai usé mon corps plus que de raison. J'ai donc bien le droit de rester ici, sur ce cahier au moins, un individu ; et dont le <seul> bien est la liberté de faire ce qu'il veut. J'ai donné à la société, traditionnaliste ou révolutionnaire, plus que ne le font la majorité des hommes. Alors ?

Mon Dieu, je suis un anarchiste. Un anarchiste doux. Mais qui s'est tué pour le bien des autres, Ô société.

#### Dimanche 13 octobre 1956 – Helsinki

Personne dans les rues, du moins celles que je vois de ma fenêtre. Il est 11 heures du matin, cependant. Personne, ou presque, sur la place de la gare centrale. À cette heure, à Paris, et par ce temps gris mais clément, que de gens bavarderaient dans les rues. Dimanche de la religion réformée, ah seigneur. Ô ma Méditerranée païenne, le dimanche n'est pas le jour du Seigneur, c'est le jour de l'Homme.

— Musique, beaucoup de musiques sur mon phonographe soviétique acheté à Leningrad. À l'aube, dans le courant de la journée, et le soir entre minuit et 2 ou 3 heures du matin. Cela doit faire entre cinq et six heures par jour depuis mardi. Presque uniquement de la musique russe : Chostakovitch<sup>1</sup> + deux jeunes Russes (Nikolaïev<sup>2</sup>, Babadjavian<sup>3</sup>), Glazounov<sup>4</sup>.

La 7<sup>e</sup> et la 10<sup>e</sup> Symphonie de Chostakovitch. Plusieurs fois. Et *Roméo et Juliette* (2<sup>e</sup> suite) de Prokofiev. Et même Tchaïkovski – Moussorgski – Ne plus partir en tournée sans le phono. J'ai peu lu depuis le départ de Paris. La vue se fatigue peut-être trop aisément. Bêtement, j'ai envie de dire que j'en suis à l'âge de la musique. À l'âge où un art, dans vos plaisirs, devient privilégié. Il n'y a plus que lui... et les vivants que l'on aime, autre musique. Je ne remercierai jamais assez mon père d'avoir, dès l'âge de six ans et trois mois, placé son fils devant un pupitre. Et tous les jours, pendant une heure, jusqu'au baccalauréat – Musique, musique !

#### Mercredi 17 octobre 1956 – Copenhague

Toujours, musique. Chostakovitch, ai acheté ce matin son concerto pour violon et son quintet/piano – Les filles de la troupe un peu lasses de la tournée. Moi aussi tiens ! – Cette

---

<sup>1</sup> Dmitri Dmitrievitch Chostakovitch (1906-1975) : compositeur russe.

<sup>2</sup> Leonid Vladimirovitch Nikolaïev (1878-1942) : compositeur et pianiste russe.

<sup>3</sup> Arno Babadjanian (1921-1983) : compositeur et pianiste arménien.

<sup>4</sup> Alexandre Konstantinovitch Glazounov (1865-1936) : compositeur, professeur et chef d'orchestre russe.

après-midi, après la conférence de presse et après visite à l'Ambassadeur, je roule le long du Nyhavn<sup>1</sup>. Une heure environ. Puis la fatigue dans les jambes. Et pourtant, j'ai souhaité être un bon marcheur. Plaisir depuis toujours refusé. Depuis l'enfance. Sale pied gauche. Pied du diable.

Je regarde les vitrines des marchands pour marins. J'entre trois, quatre fois dans les boutiques. Rien. Pas un objet, fût-ce le plus simple, qui ait quelque beauté. Ou forme originale. Tous les objets sont désormais identiques dans le monde – J'arrive avec beaucoup d'adresse, d'autre part, à extirper deux pipes en terre. Banales. Ces objets sont trop bon marché : l'équivalent de 10-15 cm. Le marchand a mauvaise grâce et ne veut pas se déranger – Mon père se dérangeait et se dérange pour un sou. Ou plutôt pour le « plaisir » du client – Sales gueules de la majorité des boutiquiers modernes. Un métier qui s'en va, ô Magasins généraux. Tristesse. Je suis né dans une boutique. Au premier étage. Bientôt, on ignorera ce qu'a signifié ce mot et ce qu'y faisait ses locataires : « Faire plaisir, Messieurs. Et Mesdames. »

### 23 octobre 1956 – Oslo

Pauvre chose – Heureusement, le cœur est solide. Toutes les choses s'arrangent pour moi, parce que dans ma chambre, j'ai ma musique. Ou ce sont eux qui sont des crétins, ou bien moi. Les autres, femmes ou garçons, me jugent adroits, c'est certain. Je n'ai que le cœur. Mais il me rend compréhensif, c'est-à-dire intelligent. J'ai peur de penser à la sottise, arme la plus cruelle. Cette sottise, née de l'amour-propre. Un seul être me paraissait avoir quelque vertu, je veux dire quelque courage, ou quelque « cœur » comme disent Corneille et Molière [« Vous savez que je ne manque point de cœur ... » (*Don Juan*)]. Eh bien, il en a toujours, mais il cède encore à son amour-propre.

Seul. Je pensais écrire dès ce soir au Père de Bec-Hellouin<sup>2</sup>. Mais la profession qu'à vingt ans vous avez choisi, contre vents marées et désastres, eh oui, elle vous lie.

J'écoute Mozart, ses sonates pour piano, violon ; Dieu sait que la musique a toujours raison.

### Vendredi 28 décembre 1956

Conférence de presse hier, jeudi, où j'annonce mon intention de ~~demande~~ renouvellement de mon contrat pour sept ans. Ai annoncé *Phèdre*/Maria [Casarès] – *Jules César*<sup>3</sup>...

— Conversation avec Maria [Casarès] : un spectacle composé de Mérimée / Gide – 1h + 1h : *Le Carrosse du Saint Sacrement*<sup>4</sup> joué par Georges [Wilson] et elle, *Œdipe*, pour les autres.

— Viens de lire *L'Amour livre d'or* du Comte Alexis Tolstoï<sup>5</sup>. Délicieuse comédie en trois actes (1h20 je suppose) –

---

<sup>1</sup> Un canal de Copenhague.

<sup>2</sup> Référence non éclaircie.

<sup>3</sup> Tragédie de Shakespeare (1623).

<sup>4</sup> Pièce de Prosper Mérimée créée par le TNP le 22 mai 1958 dans une mise en scène de Jean Vilar.

<sup>5</sup> Pièce parue en 1922 chez Gallimard.

— Le week-end de Noël (première parisienne du *Mariage de Figaro* + *Triomphe de l'amour* : 2350 personnes). Le week-end de l'an sera plein. Succès considérable de *Ce fou de Platonov* que nous arrêtons le 1<sup>er</sup> janvier pour le reprendre en novembre prochain

— Pièces de novembre prochain :

10 *Platonov* / Tchekhov

15 *Malade imaginaire* / Molière

15 *Mariage de Figaro* / Beaumarchais

10 *Phèdre* / Racine

10 ?

Peut-être commencer en octobre par ? ou par Chaillot.

En janvier : la création d'Avignon

+ *Phèdre* + *Malade imaginaire* + *Platonov* + pièce de mars<sup>1</sup> 1957 et le week-end Noël : quoi ?

La création d'Avignon ?

La pièce de mars ne peut être que française ?

Camus serait prêt (?) à mettre en scène et traduire pour Avignon (?) Chaillot : *L'Alcade de Zalaméa*<sup>2</sup>/Calderón + la petite salle + l'autre troupe.

19 janvier 1957

Départ de *Marie Tudor* / tournée Maria [Casarès] : le 16 janvier par Fontainebleau, Arras, Lille, Anvers, Bruxelles, Gand *etc.*

Excellent travail de raccords de [Jean-Jacques] de Kerday – Note pour les électriciens : « Quand vous avez à choisir entre une ~~question~~ solution d'art et une solution de bon sens, choisissez le bon sens. »

À Fontainebleau, les électriciens de la tournée, dévoués et fidèles, voulaient suivre nos indications : résultat : trois tableaux dans la pénombre où l'on ne distinguait pas les traits des acteurs.

Note à retenir : pour l'avant-première d'Europe n°1 ~~hier soir~~ <le 12 janvier>, [Jean] Rouvet réussit à obtenir 50 000 francs / 20 000 francs TNP + 30 000 à répartir.

Note sur emploi du temps Edwige [Feuillère] :

Tournée du 1<sup>er</sup> mars au 2 juin + film 25 juin à fin août + en novembre, un contrat à l'étude au Théâtre de Paris.

— Ne pas oublier que pour la bonne marche de la maison, je dois contrôler ces trop fréquentes absences pour maladie (les sieurs Macé<sup>3</sup>, Juffet<sup>4</sup> notamment). Cela provoque le désordre. À Moscou, on nous disait que ce qu'ils avaient à combattre, c'était l'absentéisme.

— Penser à Berthe Berry<sup>5</sup> –

---

<sup>1</sup> Le 28 février 1957, le TNP crée *Le Faiseur* de Balzac.

<sup>2</sup> Ce sera finalement Georges Pillement qui adaptera la pièce de Calderón.

<sup>3</sup> Non identifié.

<sup>4</sup> Non identifié.

<sup>5</sup> Non identifiée.

— Note de Jean Rouvet : « M. Vilar, je lis dans *Aux écoutes* que [illisible] (qui chante très souvent à l'Opéra) gagne 100 000 francs par soirée. M. Jaujard est donc malvenu de crier au sujet du salaire de Mme Casarès ! »

— Suétone. *Divus Augustus – M. Antoinius ... scribit etiam ad ipsum (Augustunum) haec familiarites adhuc necdum plane inimicus aut hostis* : « *Quid te mutavit ? Quod reginam in eo ? uxor mea est ? ... Tu denide solam Drusillam inis ? ita valeas, uti tu, hanc epitalam cum leges, non inieris tertullaus aut terentillam aut Rufillam aut Salviam tibiseniam aut omnes. Au refert, ubi et in qua arrigas<sup>1</sup> ! » (arrigere : dresser, relever).*

Si, au moment où tu liras cette lettre, tu n'as pas...

— Suétone – *Divus Iulius*<sup>2</sup> –

*Urbeni, servate uxores ; moechum calvum ad ducimus.*

Citadins, surveillez vos femmes ; nous amenons un adultère chauve

(Plaute : homme adultère = débauché).

(vers répété par les soldats romains « *per Galliam triumphum*<sup>3</sup> », Suétone)

Jeudi 25 avril 1957

Longue entrevue hier avec Ionesco, de retour de Royaumont, où il travaillait à la pièce Avignon/TNP. J'aurai lundi, dactylographiées, les quatre-vingt premières pages (cahier d'écolier), le tiers de la pièce<sup>4</sup>. Suis très en retard pour choix pièce Avignon.

Lectures incessantes ces derniers quinze jours. Maison vide, famille à Sète.

Relu ou lu :

Traduction de Pillement<sup>5</sup> : *Damage qu'elle soit une putain* de John Ford

— [Pol] Quentin<sup>6</sup> : *Long days travel into night*<sup>7</sup>, [Eugene] O'Neill

— [Jules] Supervielle : *Songe d'une nuit d'été*, Shakespeare

*Maître Puntila et son valet Mati*, Brecht

Traduction intégrale : *L'Opéra des Gueux*, John Gay

Adamov, *L'Esprit des lois (inédit)* de Tchekhov

Marie V<sup>8</sup> *LA Duchesse d'Amalfi*

Traduction : *Les Acharniens*, Aristophane

*Cœur brisé*, [John] Ford

---

<sup>1</sup> Proposition de traduction : Suétone, *Vie d'Auguste* : « Marc Antoine ... écrit aussi à Auguste en ces termes, alors qu'il n'était pas encore complètement son ennemi ou son adversaire : "Qu'est-ce qui t'a changé ? Est-ce parce que j'entretiens une relation avec la reine ? Elle est ma femme ! ... Et toi, ne t'es-tu pas attaché uniquement à Drusilla ? Puisses-tu bien te porter, de sorte que lorsque tu liras ce poème nuptial, tu n'aies pas eu de relations avec Tertullia, Terentilla, Rufilla, Salvia Titis, ou toutes ces femmes. Oh, peu importe où et avec qui tu t'excites. »

<sup>2</sup> Suétone, *Vie de Jules César*.

<sup>3</sup> Un triomphe à travers la Gaule.

<sup>4</sup> Le projet n'aboutira pas.

<sup>5</sup> Georges Pillement (1898-1984) : écrivain et traducteur français.

<sup>6</sup> Pol Quentin (1916-2011) : traducteur, écrivain et adaptateur de théâtre.

<sup>7</sup> Le Long voyage vers la nuit, pièce de théâtre.

<sup>8</sup> Non identifiée.

*Bolivar*, [Jules] Supervielle

*Henri IV*, Pirandello

*Les Géants de la montagne*

*Ce soir, on improvise*

*En finir avec les chefs-d'œuvre*, Anthonin Artaud

*Trinumus*<sup>1</sup>, Plaute

*Bertram, ou le Château de St-Aldobrand*, Rev. R.C. Maturin (Trad. Taylor et Nodier)

*La Cinquième colonne*, Ernest Hemingway

*The way of the world*, William Congreve

*Lysistrata*, Aristophane

### Vendredi 28 juin 1957

*Phèdre* (première et deuxième à Strasbourg les 15 et 16 juin)

(troisième et quatrième à Zurich les 19 et 20 Juin)

Mémento-minutage :

1<sup>ère</sup> partie : (actes I/II) 2<sup>e</sup> partie (III/IV/V)

1/ générale Strasbourg = 0h57 1h13

2/ = 0h56 1h12

3/ = 0h55 1h09

4/ = 0h52 1h07

### Jedi 27 juin 1957

La pièce<sup>2</sup> : « Toi, tu m'as appris l'humilité, oui, l'humilité. »

### 10 juillet 1957 – Avignon

Mémento – Adresse à Rome de Luchino Visconti : Via Salaria 366.

La pièce<sup>3</sup> – Le premier télégramme ouvre le premier acte : « Prenez garde au dénouement tragico-comédie. Stop. On ne badine pas avec Musset. »

Le deuxième message express – Réponse : « Dénoeuement tragique pour qui. Stop. Veux-tu dire pour elle. Stop. Lui a déjà été sigisbée vingt-cinq ans auparavant. Stop. Il en sait les douloureuses obligations passives. Stop. Deux sur trois des sigisbées finiront eux tragiquement. Stop. Veux dire obligés gagner beefsteak. Stop. Le plus jeune a mal honteux secret. Stop. Donc

---

<sup>1</sup> L'Homme aux trois deniers, Plaute.

<sup>2</sup> *Phèdre* est créée par le TNP le 15 juin 1957 à l'occasion du XIX<sup>e</sup> festival de Strasbourg.

<sup>3</sup> S'agit-il des *Caprices de Marianne* de Musset, créé par Jean Vilar au festival d'Avignon de 1958 ?

incapable auprès d'elle langoureux et vif. Stop. Douze personnages dont le compagnon d'elle et la femme de lui. Stop. Elle est Directrice Manège. »  
... et la pièce commence.

### Vendredi 30 septembre – Paris

Entrevue avec [Arthur] Adamov : n'ayant pas texte définitif<sup>1</sup> avant départ pour Amérique Latine, ne peux l'inscrire en mars. Verrons pour festival de Bordeaux – mai.

### Rio de Janeiro – Hôtel Gloria

Parti de Paris Orly à 13h20 (le 1<sup>er</sup> septembre).

Arrivé à Rio de Janeiro (le 2 septembre) à 13h50 de Paris (9h50 de Rio).

Donc = 24 heures de voyage (une heure d'escale à Madrid, une heure d'escale à Dakar)

– L'épouvantable chaleur de Dakar à minuit !

– Tolède, vu d'avion. La traversée de l'Espagne. Sèche.

– La bonne grosse ville de Rio, à la fois américanisée et désordonnée.

### Mémento : Notes de Paris

\* Le chef-machiniste de la salle Richelieu a gagné en 1956 : 2 336 247 francs (près de 200 000 par mois).

\* Celui de la salle Luxembourg : 1 446 728 francs (plus de 120 000)

\* À Londres, le tailleur : Anderson et Sheppard 30, Savile Row, London – Téléphone : Regent 1420

\* L'hôtel Washington / Curzon Street / Téléphone : GROS venor. 7030

\* Mr. et Ms Gordon Lotta, 78 New Cavendish Street, London

*[Insertion d'un carton de « Gazan-Morelli 44, la Canebière, Marseille »]*

M. Gazan se rappelle au bon souvenir de M. Jean Vilar et serait heureux d'avoir sa visite pour lui montrer, comme promis, quelques jolis spécimens de pipes en terre. Le 3/07/1959.

*[Fin de la carte]*

Retour à Paris : le dimanche 27 octobre à 17h30.

Départ de Lima à 8h05 le vendredi 25 octobre (arrêt à Bogota le même jour à 17h30 – Nuit à Bogota – Départ de Bogota le samedi matin à 9 heures – Escale à Caracas, Pointe-à-Pitre (Guadeloupe), Les Açores, Lisbonne).

Mémento :

Fernando de Szyszlo<sup>2</sup> Av. Soldado Desconocido 766 (Lima, Pérou)

---

<sup>1</sup> Arthur Adamov compose une adaptation des *Âmes Mortes* de Nikolaï Gogol qu'il soumettra à Jean Vilar.

<sup>2</sup> Fernando de Szyszlo (1925-2017) : peintre, sculpteur et artiste plasticien péruvien.

M. Marcel But<sup>1</sup>, ambassade de France, pour envoi valise des « huacos ».

M. Monge<sup>2</sup>, conseiller culturel.

Antonio Buehvs<sup>3</sup> : Rua das Laronizerzas 251 Rio/Brésil.

Jorge Amado<sup>4</sup> : Journal *Para Todos*, Rio – Brasil.

Rites démonologiques. Il faut toujours conjurer le génie du mal, pour qu'il vienne ou ne vienne pas présider les séances en cas de séances dédiées à d'autres divinités. C'est un des rares dieux africains qui n'ait pas souffert du syncrétisme religieux avec la religion catholique – « Exemple absolument authentique de Señora (?), un des plus anciens de Bahia, fondée par sa grand-mère il y a un siècle et demi » (je recopie la lettre d'Antonio).

– Cachaça (l'eau-de-vie) + citron + sucre + glace. On l'appelle à Rio : batida. L'eau-de-vie vient du Nord du Brésil –

– les quartiers japonais à Sao-Paulo

– À Santiago, le directeur du théâtre Expérimental = Pedro de la Barra<sup>5</sup>

– Au Théâtre Colón, à Buenos Aires, ma courte allocution au public, le dernier soir, après *Marie Tudor*, a consisté à remercier les autorités nationales et municipales, la presse, le public, le personnel des deux théâtres –

– Rencontre à Lima, en arrivant à l'hôtel Bolivar. Jacques Lassaigne partant pour New-York –

– À Lima, nous avons joué au théâtre municipal, quatre-cents places de plus environ qu'au Théâtre [Manuel Ascencio] Segura pour les autres troupes françaises.

– La Cathédrale de la Merced, la Jirón de la Unión, la Plaza de Armas, le Vieux Lima, la librairie française Plaza San Martín, la demeure de Bolivar près du Musée archéologique.

– À Lima, le vendredi 18 octobre, 19 et même le 20, la procession del Señor de los Milagros de 7h30 du matin jusqu'à minuit.

– Restaurants : Trece Monedas, Cerca del Senado / italien, le « 91 » ; au onzième étage, avenue Wilson

– Restaurant de Rosita Rios : typique.

(À Buenos Aires) le décorateur du Théâtre Cervantès : Paulo Benavente (adresse = Posadas 1575 ou au Théâtre Cervantes) – Harrod's, Florida 877. Buenos Aires, Gladys Delmas et Jean Delmas<sup>6</sup> –

Les ponchos ont été achetés chez Harrod's – Le noir est le type de la pampa – les deux autres de Salta-Jujuy Catamarca.

À Rio :

– l'élève de Sainte-Barbe Mario Barbosa Carnero, 430 Avenue Ruy Barbose /Rio/ Tel 45-45-07

– le pourboire 10 ou 15 % n'est pas compris dans la note d'hôtel

– Madame Mineur, ambassade de France. Épouse (?) d'André Lage, industriel brésilien.

---

<sup>1</sup> Non identifié.

<sup>2</sup> Non identifié.

<sup>3</sup> Non identifié.

<sup>4</sup> Jorge Amado (1912-2001) : écrivain brésilien.

<sup>5</sup> Pedro de la Barra (1912-1977) : acteur, directeur de théâtre, professeur et dramaturge chilien. Il a notamment fondé la première compagnie théâtrale universitaire chilienne. Après le coup d'État de Pinochet, il s'est exilé au Venezuela jusqu'à sa mort.

<sup>6</sup> Non identifiés.

- L’architecte Aliez de Souza, sa femme, sa fille, la visite des églises San Bento et Nossa Senhora da Glória (au-dessus de l’hôtel) avec ses balcons au-dessus des chœurs, les mantilles noires et blanches.
- Le match de championnat Santos Sao Paulo (vu avec Rouvet), *Marie Tudor* n’étant pas jouée.

Suite Lima : Brener et Davidovich – Coca 460 Lima. Vente de « huacos » et d’objets style colonial espagnol.

Pour nettoyer les huacos :

- 1/ brosser légèrement mais longuement – 2°/ nettoyer à l’alcool 90° : Jamais à l’eau !
- 3°/ mettre cire transparente, pas beaucoup –
- Pour le masque de momies : il faut le brosser très doucement et puis mettre fixatif pour pastel, même derrière.
- Ne jamais mettre de l’eau à l’intérieur des huacos.
- Le Théâtre national Péruvien : directeur Armando Robles Godoy<sup>1</sup>.
- L’écrivain Arguedas<sup>2</sup> qui dirige le groupe folklorique de Lima (vu à l’Alliance française)
- Le grand vase en bois acheté à Cuzco s’appelle un « Kero » et Quetchua (vase en bois)
- Au Pérou, le métis s’appelle le « Cholo », l’indien « l’Indio »

Santiago / Chili – Le Jugo de carne (mais l’équivalent de près de 700 francs la tasse). Le marché « Mapocho » – Les bidonvilles énormes – La tête de taureau et poisson en osier tressé – le Conseiller d’ambassade Robert d’Aurelles de Paladine, remplaçant l’ambassadeur nouveau, non encore arrivé.

Buenos Aires (Suite) – Les tailleurs (mais découpe italienne !) Pinelli, Esmeralda 1042 et Ravazani, Maipu 430.

– Valise « Mataldi », Sarmiento 667

Alliance française : Cordoba 946

Luisa Vehil<sup>3</sup>, comédienne, ma convive + Francisco Petrone<sup>4</sup> (acteur et metteur en scène), Feodoro Garcia 3046, Teatro Odeón.

Notes générales sur Amérique du Sud :

1°/ Pour la première fois, nous avons, en pleine tournée, bouleversé l’ordre des représentations, préférant *Don Juan*, *Marie Tudor*, Balzac, Marivaux à *Don Juan*, Marivaux, *Marie Tudor*, *Le Faiseur* –

2°/ Les représentations au Pérou n’ont été certaines qu’en cours de tournée. Les dates n’ont pu être précisées qu’à Santiago, c’est à dire six ou sept jours seulement avant notre arrivée à Lima.

3°/ Une tournée lointaine : faire en sorte qu’elle n’excède jamais deux mois. Cœur, sexe et maladie.

---

<sup>1</sup> Armando Robles Godoy (1923-2010) : réalisateur et écrivain péruvien.

<sup>2</sup> José María Arguedas (1911-1969) : écrivain et anthropologue péruvien.

<sup>3</sup> Luisa Vehil (1911-1991) : comédienne uruguayenne qui fit carrière en Argentine.

<sup>4</sup> Francisco Petrone (1902-1967) : comédien et metteur en scène argentin.

4°/ Pourquoi me suis-je laissé aller à penser qu'on devrait faire une soirée d'hommage à Xirgu<sup>1</sup> ? À plusieurs reprises, là-bas, on m'assure, et non sans courtoisie cependant, que son style de jeu est gros et mélo.

5°/ Trois projets de programmation ont été successivement mis debout puis bouleversés pour Buenos Aires. Et ceci à huit jours de l'arrivée de la troupe à Buenos Aires.

6°/ Nous avons, dès l'arrivée à Buenos Aires, augmenté le défraiement de 500 francs. Mon seul remerciement : Jean-Paul Moulinot.

7°/ Pour noms et adresses des amis : voir les notes de voyage de Jean Rouvet.

### Samedi 30 novembre 1957

Relu attentivement hier soir : *Maître Puntilla et son valet Matti* (Brecht) et ce matin : *Une journée parlementaire* (M. Barrès).

### Mardi, décembre 1957

Entretien avec Maria [Casarès]. Mémento :

Ou pièce de mars, pouvant être jouée en Avignon + tournée septembre-octobre

Ou pièce de mars + petites tournées d'avril-mai-juin + Avignon (sans septembre-octobre)

Ou pièce de mars, création en Avignon, etc.

De toute façon, les trois mois (15 avril, mai, juin, 15 juillet)

Ou (1<sup>er</sup> août, septembre, 31 octobre)

### Décembre 1957 – janvier 1958

#### Maria m'a dit vers le 15

Maria [Casarès], fin novembre/début décembre m'a dit qu'on avait téléphoné début novembre à Camus, à son ancienne adresse, chez lui ; la personne était officielle (Beaux-Arts ou ministère, Maria [Casarès] n'a pu me le dire) et a proposé à Camus la direction du TNP – Camus a envoyé balader la personne.

### Mercredi 29 janvier 1958 – Le plan de 3 ans

1/ Commander à Jacques Lemarchand : texte français de *Lysistrata*.

Puisqu'il ne peut pas pour Bordeaux, le lui commander de toute façon (fait la commande par téléphone le même jour) (ne pourra rien faire avant juin, mais demande à me voir dans un mois).

Commande définitive de ma part. Acceptation définitive, de sa part.

2/ Lettre à Camus : Traduction / adaptation de *L'Alcade de Zalamea*.

---

<sup>1</sup> Margarita Xirgu (1888-1969) : actrice espagnole partie en Uruguay, proche de Lorca, ayant œuvré au théâtre populaire.

- 3/ [Michel] Vinaver<sup>1</sup> : un anglais : *Shoemaker's Holiday* ?  
4/ *Le Songe d'une nuit d'été* : les deux Supervielle<sup>2</sup> (Club du Livre)  
5/ [André] Malraux : *Wallenstein*<sup>3</sup>

Mercredi 27 août 1958

Note à Albert<sup>4</sup> :

Le trou du souffleur

La loge présidentielle

Le Cyclo

Les Bureaux des techniques de scène : chef accessoiriste, chef machino, électricien, 1<sup>er</sup> régisseur, 2<sup>e</sup> régisseur, 3<sup>e</sup> ..., 4<sup>e</sup> ..., régie musicale, construction.

Foyer des acteurs :

- figurants
- musiciens

Salle à manger des machinistes et électriciens

La Direction et l'administration

Bureau de l'Administrateur Général

... adjoint

1<sup>er</sup> Secrétaire général

2<sup>e</sup> ... ..

Comptabilité chef

~~Dactylos-comptables~~

Administration des Galas

Archives n°1

Archives n°2

Les ronéos

Les directeurs

Les dactylos d'administration et de directeur

Le secrétariat de direction

Le standard

Les ateliers de construction

Les magasins de costumes

... d'accessoires

Le magasin perruques (non inflammable)

Tout le sanitaire : douches, lavabos, WC.

---

<sup>1</sup> Michel Vinaver (1927-2022) créa pour le TNP *La Fête du cordonnier* en 1959 d'après la pièce de Thomas Dekker.

<sup>2</sup> Jules et Jean-Louis Supervielle.

<sup>3</sup> *Wallenstein* est une trilogie de Schiller.

<sup>4</sup> Non identifié.

### Mémento : Voyage New York-Canada

1/ 20\$ par jour

2/ Aucun défrayement, ni remboursement de pourboire pour ceux qui ont demandé le bateau. Mais ils touchent la différence entre coût voyage avion et coût voyage bateau.

Faire travailler [Jean-Pierre] Darras (Arlequin)

- avec [Daniel] Sorano : le rythme et le jeu de *Don Juan*

- interprétations de Monique [Chaumette]

- répétitions [Zanie] Campan, [Daniel] Sorano, [Jean] Vilar (*Don Juan*)

- [Pierre] Raynal : Cardinal Cibo + [Geneviève] Page

- répétitions du *Cid* sans Gérard [Philippe]

(nouveaux : Maria [Casarès], [Georges] Wilson, [Philippe] Noiret)

- [Jacques] Le Marquet / [Léon] Gischia : plan dispositif scénique des *Capprices de Marianne*

1/ Tapis dalles italiennes ?

2/ Maison de Marianne ?

- note à [Pierre] Saveron : mémento : Anvers/Bruxelles nous n'avons pas assez éclairé – Tous nos moyens, *please*, en tournée.

### Visite le 2 septembre 1958

1/ Le jugement ne devra pas être différé. Le proprio joue sur l'âge de mon père et du fait que l'héritage, certainement, ne continuera pas.

2/ Son argument, c'est que le magasin n'a pas été rénové, mis en valeur, *etc.* mais le proprio lui-même n'a rien fait. La devanture date de quatre-vingt-dix ans (1868).

3/ À la vérité, le [illisible] étant refusé, mon père ou l'héritier, en cas de décès, ne peut vendre et tirer profit de ce qui est l'héritage ou la valeur laissée à l'autre conjoint.

4/ Mon père a présenté règlement loyer, [illisibles] lui sont renvoyés.

(voir M. de Segogne, qui à Montpellier peut éviter que ce jugement soit différé, ce qui ne sert que la partie adverse).

[Pages suivantes : listes non rédigées et difficilement déchiffrables concernant les dates d'occupation de la salle de Chaillot, les lieux et objets à rénover, les appels téléphoniques à passer, des adresses pour la tournée et listes de factures.]

### Lundi 22 septembre 1958 – Montréal

Ce soir, première de la saison et première à Montréal (*Marie Tudor*). Parti d'Orly à 23h30, arrivée au-dessus de New York à 13h15 heure française (8h15 heure de New York).

Sommes déroutés sur Washington à cause de la brume. Cercle (?) autour de mon nom. Retour à New York où nous atterrissons vers 15 heures. Nombreux rendez-vous manqués à New York.

Douanes de New York : la malle ouverte, il passe sa grosse main, comme une charrue, dans la valise. Apparaît aussitôt une boîte de parfum. Il a l'air de s'en foutre. Mais sous les chaussettes, il tire quelque chose : un livre ! C'est Stendhal, dis-je : *Lucien Leuwen*. La main replonge et, surprise et intérêt me semble-t-il, il retire un autre livre : Saint-John Perse. Il feuillette *Amers*. Nouveau plongeon dans un autre coin de la malle. Eh bien, une fois de plus, ce n'est pas un objet à taxes, c'est encore un livre ! Là, alors, j'éclate de rire et suis fort heureux : *King UBU, I said*. Les dessins de Jarry l'intriguent. *No subversive, I suppose ? No porno ?* — Et toute cette inspection rapide mais anti-livre est terminée. On craint tout ce qui est imprimé, Ô liberté !  
– La presse à Montréal, c'est, entre autres : *Le Devoir, La Presse, The Gazette, The Star*.

Minutage des trois premiers *Triomphe de l'amour* joués ici. Le rythme me paraissait plus vif, j'ai demandé le minutage. La première partie gagne deux à trois minutes sur les derniers minutages de Paris et d'ailleurs. Et bien sûr, l'intérêt était plus grand, et la bonne santé de la pièce meilleure. Parce que les indications de minutage ne sont pas toujours un principe essentiel de jugement.

Pourquoi ai-je dit au cours d'un entretien enregistré pour Radio-Canada : « Le théâtre, c'est-à-dire la représentation d'un être humain par un autre être humain... » Est-ce cela ? Aussi ?  
Autres jugements impromptus : « La forme théâtrale disparaît avec le bonhomme qui l'a créée. »  
« Ces hommes (de Copeau à Jouvet) ont entièrement redécouvert les lois non écrites du théâtre. »  
« Ah, ces pièces, belles et claires à la lecture, et qui ne sont plus que confusion à la scène ! »  
Très sottement exprimé : « Le directeur (sous-entendu choisissant les œuvres de son répertoire) est un baromètre de la société. »  
« Avignon pour nous ? Eh bien, c'est là que chaque année nous reconsidérons nos moyens, notre façon de faire, de mettre à la scène, de jouer, d'administrer, d'éclairer un spectacle, de le régir, de recevoir un public, notre style. Ce qui va de l'architecture des travées du public à l'imprimerie du billet, etc. »

#### Nota bene – mercredi/jeudi 2 octobre 1958

Choses à éviter : des comédiens, après treize heures d'avion, et le décalage de cinq heures, ont répété, étant arrivés à 8 heures du matin (heure locale américaine), à partir de 10 heures jusqu'à midi. Ensuite : de 14 heures à 18h30. Enfin : de 21 heures à 1h45 du matin. [Jean] Deschamps, Gérard [Philippe], [Geneviève] Page, [Pierre] Raynal, Zanie [Campan] (qui s'est évanouie), [Jacques] Seiler. Et de plus : demain : [Geneviève] Page a une interview (d'ordre TNP) et Gérard [Philippe] a une interview, type conférence de presse à midi. Entre mardi 8 heures du matin et vendredi 8 heures du matin, plus cinq heures supplémentaires. En soixante-dix heures environ : huit heures de sommeil complet seulement. Il en manquait vingt à vingt-quatre. Les corps se traînaient, l'œil était ailleurs, l'attention était dieu sait où. Évidemment.

9 octobre 1958

L'ambassadeur de France à Ottawa, M. Lacoste, juge que *Lorenzaccio* est une « vieillerie ».

[*Listes de lieux et de repas.*]

Lyon-Paris. Prospero : « Tu ne seras jamais ce que tu veux. »

[*Documents insérés : comptabilité, chiffres de spectateurs et recettes.*]

## D) Transcription du « Mémento III »

### MÉMENTO III

Saül Colin, traducteur de l'entretien avec Brecht en septembre 1952, à Berlin Est, dans le bureau de Brecht.

L'escargot au lézard :

- Tiens, nous ne [*nous*] rencontrons jamais.

Du mercredi 30 septembre 64 au .....

#### Mercredi 30 septembre 1964

Georges Wilson absent tout septembre (film). Impossible parler d'Avignon 1965. Rentre le 29. [Jean] Ruaud me téléphone le 30 : « Quand première réunion Avignon ? »  
— Nous avons promis au maire de lui faire proposition fin septembre/début octobre.

#### Samedi 3 octobre 1964

N'ai pas reçu de réponse à mon télégramme du 23/24 ou 25 septembre à [Robert] Oppenheimer. Mauvaise adresse ? <Est-ce le> congrès Solvas ou Solvès ? <C'était Solvay>  
— Soir : réunion sur Avignon 1965 dans [la] loge de Georges Wilson. Georges Wilson / Jean Ruaud / et JV présents. Lui expose : Avignon, après dix-huit ans d'existence, doit être préparé non pas « à l'année » mais sur un plan de cinq voire dix ans – D'où : en d'autres lieux que la cour d'honneur + venue d'autres metteurs en scène ou chefs de troupe – Avignon doit être étendu et non pas s'en tenir à la formule 1964 : TNP / Georges Wilson + Rencontres + *etc.*

#### Mercredi 7 octobre 1964

Téléphone de [Jean] Ruaud : « Nous avons pensé au problème posé, nous voudrions vous entretenir de nos propositions », ou quelque chose, à peu près.  
— Réunion [Yvonne] Etrevant<sup>1</sup> / Françoise [Spira] (Estrapade) => résultat : du 16 novembre, la première représentation est reportée au 7 décembre<sup>2</sup>. Restent à régler, en ce qui me concerne :

---

<sup>1</sup> Yvonne Etrevant (1904-1984) : journaliste, critique et écrivaine.

<sup>2</sup> Date entourée.

1/ contrat [Robert] Voisin, 2/ remettre le texte définitif avant le 31 octobre à Compère<sup>1</sup> (notamment deuxième partie) (voir dossier « Octobre Oppenheimer ») –  
Nous dînons jeudi 9 avec [illisible] et [illisible].  
— La première répétition est reportée au 2 novembre.

#### Vendredi 9 octobre 1964

12h/14h : Jean Ruaud chez moi. La proposition est : vous reprenez Avignon entièrement. Et puis c'est vous qui décidez si vous invitez ou non le TNP. Réponse : c'est me mettre dans l'impossibilité absolue de répondre oui, puisque techniques et matériels essentiels, qui ont été groupés par moi (par l'intermédiaire d'Avignon même) ne dépendent pas de moi, mais de vous. Nouvelle importante : l'actuel TNP n'a pas besoin, <dit [Jean] Ruaud>, du point de vue financier, de « faire » Avignon en juillet. Chose que ne sait évidemment pas le maire. Ma proposition était : ne plus établir Avignon d'année en année, mais préparer l'avenir d'Avignon de telle sorte que cette Cour ne dépende plus ou d'une seule équipe ou d'un ou deux metteurs en scène. Donc, dès cette année confier d'autres mises en scènes à d'autres chefs de troupe avec leur troupe ; et, comme <études et> préparations <en plein air>, en d'autres lieux que la cour d'honneur ; <ceci>, tandis que le TNP continue à assurer les spectacles de la Cour. (Ai donné un coup de téléphone au maire, à Avignon, ce même vendredi 9 à 11 heures)

#### Vendredi 16 octobre 1964

Entrevue Georges Wilson/Jean Ruaud/Michel Debeauvais/Jean Vilar – chez Georges [Wilson]. [Jean] Ruaud ne viendra qu'une heure après. Georges [Wilson] pensait causer avec moi seul. Michel Debeauvais propose de nous laisser. Non, et on cause. Tout s'éclaire ou en tout cas la situation <devient> différente. Il s'agit, dit Georges Wilson, de préparer le vingtième à travers et par le dix-neuvième festival. De toute évidence, il aime les transitions. Différence de caractère. Bon. Il est bien net, à la ~~sortie~~ <fin de l'entretien>, que le TNP revient à Avignon, et qu'une sorte de protocole sera respecté : si le TNP soumet au maire le devis détaillé de son affaire propre (trois spectacles dans la cour et par le TNP seulement), il reste qu'aucune demande ne sera faite au maire, de tous ordres et donc d'ordre financier, sans que je ne sois informé et aie donné mon opinion – Cette entrevue a duré 1h30 environ.

#### Mardi 22 octobre 1964 — Vicenza

---

<sup>1</sup> Non identifié.

Situation inextricable de l’Affaire [Heinar] Kipphardt<sup>1</sup>. Car enfin il y a désormais <aussi> une affaire Kipphardt – Me trouve dans une chambre de l’Hôtel Arty à Vicenza – Prix Marzotto<sup>2</sup> – Ce matin, ai téléphoné à [Yvonne] Etrevant. Résumé de ce téléphone : « Si Françoise [Spira] avait une autre pièce dans ses bagages, il faudrait monter cette œuvre (les recettes du *Vicaire*<sup>3</sup> étant désormais, depuis octobre, très bonnes) et <remettre> une version « hors H.K. » à plus tard. Beaucoup plus tard. Quand on est dans une situation « con », on ne fait que des conneries. Et par exemple, ma lettre du 18 ou 19 octobre dernier à Oppenheimer est une erreur, une sottise. *Well*.

[Yvonne] Etrevant me répond que Françoise et elle pensent que « trouver une autre œuvre » serait la bonne solution. Mais *niente* ! pas de pièce, fût-elle étrangère, ~~toute prête dans~~ <en vue>.

— En rentrant, dire à Françoise : tu dois faire un plan de deux ans environ dans lequel est comprise la création de telle et telle œuvre. Sinon, cela sera ~~trop fréquemment~~ <fréquent> – et dangereusement – la situation actuelle.

#### Jeudi 20 octobre 1964 – Vicenza

Georges Wilson me demandait il y a huit ou dix jours que fût fixée dans l’immédiat la réunion qui, finalement, a eu lieu vendredi dernier (ou samedi, au plus tard, avait-il dit). Pressé, tout d’un coup – N’oublions pas que c’était pour pouvoir annoncer « Avignon » dans sa conférence de presse du lundi. Il ne m’avait pas averti. Pourquoi taire des choses aussi simples et pourquoi ne pas dire tout de go : « Jean, faisons le plus tôt possible cette réunion commune car il faut que j’annonce Avignon à ma conférence de presse. »

Nos rapports pourraient être si clairs, pourtant.

#### Vendredi 21 octobre 1964 – Paris

Rentré ce matin de Vicenza. Les [illisible] valables et certains m’étaient inconnus : Riechbuter, Essling, Tian et [illisible] que je connaissais. Le prix est accordé par huit voix sur dix à [Arnold] Wesker<sup>4</sup> – Il ne nous a fallu que deux séances de délibérations. Deux séances à Vicenza. Un pays très agréable.

---

<sup>1</sup> Heinar Kipphardt, auteur allemand, ayant publié, en 1967, une pièce intitulée *En cause : J. Robert Oppenheimer*, dont la matière est issue du procès-verbal de l’affaire Oppenheimer, publié en 1954 par la commission de l’Énergie nucléaire des États-Unis. À la suite d’objections formulées par Oppenheimer lui-même à l’égard de la pièce de Kipphardt, Vilar décide de la réécrire en s’appuyant sur les 992 pages du rapport de la Commission de sécurité, produisant ainsi une pièce-document qui colle aux faits et aux propos tenus par ses protagonistes. Un conflit éclate entre Vilar et Kipphardt lorsqu’il décide de signer seul la publication de sa pièce *Le Dossier Oppenheimer* aux éditions Gonthier. Dans l’épigraphie, il indique que son texte est établi d’après « le montage scénique d’Heinar Kipphardt et les minutes de la Commission de Sécurité de l’Énergie Atomique qui ont été publiées par le Département d’État des États-Unis d’Amérique ».

<sup>2</sup> Le prix Marzotto est un prix prestigieux créé en 1951 à Vicenza, en Italie, par Gaetano Marzotto, un industriel italien. Il récompense des artistes et intellectuels pour leurs contributions dans divers domaines, notamment les arts, la littérature, la science et la culture. Ce prix vise à promouvoir l’innovation dans ces domaines. Il a joué un rôle important dans la promotion de la culture en Italie. Aujourd’hui, le prix Marzotto a évolué pour inclure des initiatives liées à l’innovation entrepreneuriale.

<sup>3</sup> *Le Vicaire* de Rolf Hochhuth créé en décembre 1963 au Théâtre de l’Athénée.

<sup>4</sup> Arnold Wesker (1932-2016) : dramaturge anglais

Samedi 22 octobre 1964

J'ai besoin de toutes les archives, y compris celles que possède Jean Rouvet, par exemple, afin de bien étudier ce que nous n'avons pas fait ou pu faire, que nous aurions dû faire et qu'il faudrait faire. En tenant compte, enfin, que la situation entre 1951 et 1959 (ou 1963) et celle de 1963 à 1965 (ou 1970) ont changé ou changeront.

Bref, séparé ~~de tout~~ <que je suis de> l'ensemble absolu des documents, je ne puis continuer mon travail de plus de vingt ans.

Téléphone à [William] Blancheteau<sup>1</sup> : liste de livres, de disques, vendus désormais au TNP. La liste.

Mercredi 28 octobre 1964

Relier la proposition – Bordeaux – festival 1965 (27-28-29 mai) à la reprise de cette création (ou de *L'Avare*) : 1°/ à juillet Avignon 2°/ à tournée Belgique-Suisse 3°/ à théâtre Athénée (si création, bien sûr).

Dimanche 1<sup>er</sup> novembre 1964

[Maurice] Giroult<sup>2</sup> m'annonçait hier que le conseiller Des Portes<sup>3</sup> contrôle encore mon exploitation pendant terminée depuis septembre 1963. Il lui a demandé : « Et quel est ce Poul Reumert<sup>4</sup> à qui M. Vilar a envoyé des fleurs le ... ? » J'envoyais des fleurs à Poul Reumert, pour son quatre-vingtième anniversaire – Quel directeur français a envoyé à Poul R., par ailleurs Grande croix de Légion d'honneur, des fleurs pour son quatre-vingtième anniversaire ? Le 2<sup>e</sup> classe Jean Vilar, qui par ailleurs a esquivé toute décorat'shion.

\* Par ailleurs, Françoise Spira m'informe que OPJE<sup>5</sup> me fait parvenir un manuscrit annoté par lui de la première partie de la pièce.

\* Robert Voisin, malade, certes. Mais pourquoi sa femme, son représentant, nous laisse-t-elle sans nouvelles, vendredi et samedi, du coup de téléphone de Mr Braun<sup>6</sup> < ? >

\* Notons que le prix Marzotto va à [Arnold] Wesker. La presse française n'a, que je sache, donné aucune information à ce sujet.

Jeudi 5 novembre 1964

---

<sup>1</sup> Administrateur adjoint du TNP.

<sup>2</sup> Comptable du TNP.

<sup>3</sup> Non identifié.

<sup>4</sup> Acteur danois (1883-1968).

<sup>5</sup> Surnom de Robert Oppenheimer.

<sup>6</sup> Non identifié.

[Maurice] Giroult m'informe, très franchement, de sa surprise devant le fait suivant : quelques collaborateurs du TNP actuel savent le chiffre des bénéficiaires 1963, c'est-à-dire TNP sous ma direction (dernière année). Il m'en informe, me dit-il (~~et je le crois certes~~) parce qu'il ne voudrait pas que je croie, l'apprenant, que ce fait vient d'une indiscretion ~~ou mauvaise qualité~~ de ses services ou de lui-même. Je n'ai pas de peine à le croire. Le chiffre cité est exact. Qui l'a donné ? Brian<sup>1</sup>, me dit [Maurice] Giroult. Brian, bien sûr à [Jean] Ruaud, je suppose. Et d'autre part, ô cher Brian, Madeleine Renaud connaît ce chiffre du bénéficiaire 1963 TNP.

– Tant que mes impôts 1963 ne seront pas réglés (et payés), je me tairai à ce sujet. Une fois <la chose bien> terminée, je tâcherai de voir ce cher M. Brian pour lui dire ce que je pense. Ou plutôt : pour lui poser quelques questions. Moment que j'imagine très agréable. Pour moi.

– Reçu lundi dernier 2 novembre le manuscrit annoté, ô légèrement et d'une main légère, par [Robert] Oppenheimer. Il ne se compromet guère.

#### Jeudi 12 novembre 1964

X me dit : « En quelque sorte, vous jouez “les intelligences” ». Il appuie légèrement sur le <dernier> mot. Je lui réponds : « C'est exact. »

« Comment vous y prenez-vous ? me demanda-t-il.

– Je me le demande. » Et ~~je réponds, une fois de plus~~ <j'ajoute>, répondant <une fois de plus> à côté de la question : « ~~et à la vérité~~ car en vérité, je n'en ai guère. »

X n'a pas goûté, semble-t-il, cette opinion et il est parti, perplexe. Comme si je l'avais blessé.

#### Samedi 14 novembre 1964

Mémento : le dernier festival de Bordeaux : *Turcaret*. Création le 2 juin 1960.

#### Dimanche 22 novembre 1964

Ai passé, ce matin, trois heures aux Archives.

Dire à Bausard<sup>2</sup> d'éliminer tout ce qui est « galas » (affiches, programmes notamment qui occupent trop de place et empêchent de faire un classement visible de nos archives 1951-1963). Sortir tout cela de cette pièce. Le mettre n'importe où. C'est sans importance.

D'autre part, noter qu'à la date d'aujourd'hui, le classement va – tout au moins en ce qui concerne la province, Avignon et l'étranger – jusqu'à octobre 1961, seulement. Manquent 1962 et 1963, les archives 1962 et 1963 étant encore dispersées dans les services.

---

<sup>1</sup> Non identifié.

<sup>2</sup> Non identifié.

### Vendredi 27 novembre 1964

\* Albert<sup>1</sup>, que [Émile-Joseph] Biasini<sup>2</sup> avait appelé, m'informe que le projet « Amphithéâtre » passe à exécution ; que [Émile-Joseph] Biasini attend que j'en ai terminé avec les répétitions d'*Oppenheimer* pour me donner un contrat concernant cette affaire.

\* Téléphoner à [Jean] Ruaud. Ventes de livres au stand du TNP à Chaillot. Pas un seul exemplaire <en vente> (sur les 160 000 restants) de la Collection du Répertoire du TNP-Jean Vilar. Par contre, plus de soixante-dix titres de chez [Robert] Voisin.

### Jeudi 3 novembre 1964

Chez Izard<sup>3</sup>. Deuxième et dernière séance de conciliation. Voir les contrats – Pour les « [illisible] », aucune crainte : je ne bougerai pas. Ils ont déjà seize propositions de contrat. Cette malfaçon de [Heinard] Khippardt va donner de [Robert] Oppenheimer une image d'imbécile ; de plus, tous les physiciens choisis disaient des conneries. « Nous avons fait le travail du diable », aurait dit Oppenheimer après Alamogordo. Ça continue.

### Samedi 5 novembre 1964

Il paraît que *Die Welt* affirme : « Jean Vilar vient de commettre un acte de piraterie internationale. » Il est heureux de remettre parfois des choses en ordre.

NB : Hier envoi à Princeton / Oppenheimer d'une assez longue lettre concernant : 1°) question sur son comportement pendant les séances de l'enquête, 2°) ce qui résulte de la conciliation Surkampft<sup>4</sup> / [Françoise] Spira / [Jean] Vilar.

### Dimanche 6 novembre 1964

Reçu hier le télégramme suivant de Princeton.

Mme Christiane Imbert : allemand, anglais, russe.

32 rue Falguière. Fon 0754.

Et secrétariat. Ou frappe immédiate.

### Samedi 26 décembre 1964

---

<sup>1</sup> Non identifié.

<sup>2</sup> Émile-Joseph Biasini (1922-2011) : administrateur et homme politique français.

<sup>3</sup> Non identifié.

<sup>4</sup> Non identifié.

Je téléphone à Bausard, le matin. Beaucoup des archives essentielles des années 1951-1963 sont encore dans les bureaux de l'Administration. Et beaucoup de ces documents auraient été emportés par [Jean] Rouvet.

#### Lundi 4 janvier 1965

Mort de Françoise [Spira]. (Obsèques : vendredi 8)

#### Mercredi 6 janvier 1965

Documents-pièce. Sujet : depuis longtemps, j'hésite à entreprendre quelque chose sur les procès de Moscou. Autre sujet : [Léon] Trotski. Voir : [Maurice] Nadeau ou Laurent Schwartz ou André Breton, auparavant. Je me dis souvent que je n'ai aucune ambition d'« ôteur » en ces choses ; seulement, apporter une première pierre. Autre sujet : [Adolphe] Thiers.

« Bière », dit Littré, vient du haut allemand bâra

#### Mardi 12 janvier 1965

Je téléphone à [Jean] Ruaud. (Mémento : pourquoi cette attitude dans l'histoire du remplacement de [Gérard] Darrieu<sup>1</sup> ? Puisque je lui ai dit que, si Georges [Wilson] à son retour décide de garder [Gérard] Darrieu, il va de soi que je n'insisterai pas et que [Gérard] Darrieu reprendra son rôle au TNP : Luther. Pourquoi envenimer ou tout au moins dramatiser les rapports calmes et excellents entre Georges Wilson et moi ?)

— Ces rapports d'ailleurs confirmés ce matin par téléphone de Georges [Wilson] : « Gardez [Gérard] Darrieu, je peux me débrouiller et le remplacer. Pas la peine de lettre entre nous. »

— Autre récente attitude de [Jean] Ruaud : on lui annonce lundi dernier dans l'après-midi la mort de Françoise [Spira]. Le prochain numéro de *Bref* peut contenir un « mot » sur cette mort : il refuse.

Comme je viens d'écrire ces derniers mots, téléphone de [Jean] Ruaud : ô destin. Au lieu de me dire la vérité toute simple, c'est-à-dire : Georges [Wilson] est d'accord, il m'annonce que Georges [Wilson] n'est pas contre le changement de [Gérard] Darrieu mais qu'il ne peut absolument pas s'engager ; que lui, [Jean] Ruaud, va s'adresser à deux comédiens prévus, mais que si ces deux comédiens... alors il faut ré-envisager le maintien de [Gérard] Darrieu au TNP. Je le laisse s'engager et, plus très gentiment, je lui dis que Georges [Wilson] vient de me téléphoner. Je lui annonce le petit mot de Georges [Wilson] et notamment : « pas la peine de lettre entre nous ».

À surveiller ce monsieur, n'est-ce pas ?

---

<sup>1</sup> Gérard Darrieu (1925-2004), comédien, a notamment joué dans *Le Dossier Oppenheimer* de Jean Vilar en 1964 et *Luther* de John Osborne mis en scène par Georges Wilson.

\* Ce soir mardi, première réunion d'étude chez [Yvonne] Etrevant : [illisible], [Yvonne] Etrevant et moi.

\* Hier soir, après le spectacle, Des Portes m'informait (ou avançait) que Georges [Wilson] était mal vu de l'administration et par l'UNR<sup>1</sup>. On lui préfèrerait [Guy] Rétoré<sup>2</sup>. « Pourquoi cela ? » ai-je demandé assez stupéfait et incrédule absolument.

« *Because* mêmes raisons politiques que vous jadis.

– Tâchez, sans l'effrayer, d'informer Georges Wilson. »

Et en quoi [Guy] Rétoré serait-il plus à droite – ô Connerie de ses mots – que notre Georges [Wilson] ?

À l'accoutumée, Des Portes fait très attention à ses propos.

### Mercredi 13 janvier 1965

Les ATP<sup>3</sup> de la Rochelle, première saison = 900 adhérents

Les ATP de Poitiers, ... = ?

Le TEP<sup>4</sup> = 15 000 abonnements

Le TNP / 1964-1965 = + de 40 000

La Maison de la culture du Havre = 4 000 abonnés

On a (presque) envie d'affirmer que si ce mouvement n'avait pas été créé <par nous>, il serait né spontanément.

En ce qui concerne l'affaire *Oppenheimer*, ne pas oublier que la conciliation juridique a permis 1° à l'Athénée de ne pas avoir d'ennuis, 2° à nous tous de jouer la pièce à Paris mais... que la querelle des journaux allemands – et des revues – s'est faite contre moi seul. Elle n'est pas éteinte.

Étude hier soir, à dîner chez [Yvonne] Etrevant, d'une formule « Athénée » avec Jean Reyre<sup>5</sup>. « J'ai acheté le théâtre en 1961 », dit-il. Il dit bien : acheter. [Yvonne] Etrevant me disait, avant-hier : il est possesseur du bail. À éclaircir.

— [Yvonne] Etrevant défend, sur ma demande : 1° 200 000 francs les frais quotidiens du théâtre, 2° [illisible] engagé à plein temps.

— Jean Reyre *dixit* : Constitution d'une société sans but lucratif au service des œuvres de qualité. Une fondation.

### Samedi 16 janvier 1965

---

<sup>1</sup> Union pour la nouvelle République.

<sup>2</sup> Guy Rétoré (1924-2018) était metteur en scène et fondateur du théâtre de l'Est parisien.

<sup>3</sup> Les Amis du théâtre populaire.

<sup>4</sup> Le Théâtre de l'Est parisien, dirigé par Guy Rétoré.

<sup>5</sup> Jean Reyre (1899-1989) : producteur et banquier.

Je retrouve la carte de visite que Françoise [Spira] avait jointe à son cadeau de Noël, donc huit jours avant sa mort volontaire : « Bon Noël, Jean ! et j'espère beaucoup de Noël encore à l'Athénée avec nous. Je vous embrasse très fort. Françoise »

Que je cherche une formule pour le théâtre de l'Athénée, ou aide à en trouver une, cela va de soi ; mais que je prenne la direction de ce théâtre, non. Il faut qu'[Yvonne] Etrevant continue. Continue, oui. Peut-être un jour trouvera-t-on la formule ou un homme.

N'oublions pas toutefois que si le bonhomme est valable, il amènera sa formule. Alors que feras-tu dans ce théâtre ? S'éloigner, mon bon.

— Rendez-vous lundi 18 janvier avec Bertrand (Affaires culturelles) : mon contrat de directeur des travaux de « l'Amphi » Albert. J'avais été mis au courant par [Émile] Biasini / Albert le 27 novembre, puis après la première de *Oppenheimer*.

### Lundi 18 janvier 1965

En six semaines (quarante-cinq représentations, dont Noël et jour de l'an, mais jours « maigres » aussi de la première semaine de janvier), entre le 7 décembre et dimanche 17 janvier : le total « brut » de recettes de l'Athénée – *Oppenheimer* est de 25 millions d'anciens francs. La moyenne de recette brute est donc de 550 000 d'anciens francs environ.

Je maintiens donc cette question déjà posée à [Jean] Reyre et à [Yvonne] Etrevant : est-ce qu'un petit théâtre de 710 places (*like* Athénée), avec des spectacles de qualité, bien présents et bien joués pour un public associé (et n'appartenant pas obligatoirement aux associations populaires, *like* TNP), ne peut établir sa politique économique sur quinze premières vendues à 550 000 francs ? [*Phrase illisible, biffée par un trait de crayon noir et épais.*] Tandis qu'une administration prospective peut, avec du travail de recherches et de nombreux contacts, associer un public de quinze salles pleines apportant cette moyenne obtenue tout de même, surtout entre la vingtième et la quarante-cinquième représentation.

Je dis quinze premières représentations, cela peut être huit ou dix comme vingt ou trente.

Et la détaxe sur les cinquante représentations jouera-t-elle moins ? (argument de l'État)

### Mardi 19 janvier 1965

Jour de relâche.

Si bien donc que je suis chargé ou me suis chargé de tout un tas de riens ou tout un tas d'affaires ou de responsabilités ou de travaux. Signe – et paradoxe – de la liberté.

Pas dans l'ordre :

1°/ Avignon avec ses trois branches ou activités : a) cours pratiques – et théoriques, ma sœur !  
b) ces Rencontres dites des Notaires, c) une œuvre, dans un lieu réduit.

2°/ Histoire Athénée – [Jean] Reyre – [Yvonne] Etrevant.

3°/ TLP<sup>1</sup> et son rapport pour le 30 avril.

4°/ Le bouquin TNP/Avignon pour les éditions du Rocher – Monaco – Worms.

### Samedi 6 février 1965

[Yvonne] Etrevant renvoie aux associations populaires les chèques qu'elles envoient ou avaient envoyés pour retenir des places à *Oppenheimer*. Nous jouerions à bureaux fermés jusqu'à la fin de l'année si le théâtre était entièrement ouvert aux groupements populaires.

### Mercredi 10 février 1965

Conversation téléphonique avec Pierre Saveron, ce matin. Mémento :

\* 40 projecteurs de 1 000 Watts achetés par la municipalité d'Avignon, il y a six ou sept ans.

\* Le TNP en amène 60 environ chaque année en Avignon.

\* Ces PROJOS sont en cours d'année utilisés au théâtre municipal. Ôtés et remplacés par Jacques [Le Marquet].

Camille Demangeat a informé Pierre [Saveron] de sa visite à Avignon avec Sourel<sup>2</sup> : le maire ouvrirait un crédit pour l'an prochain de 100 à 150 millions d'anciens francs pour la réfection du théâtre municipal, en fort mauvais état ; les services de Sécurité (pompiers) demandent sa fermeture !

\* En ce qui concerne le jeu d'orgue du festival depuis des années, celui-ci (celui que j'ai vendu l'an dernier à Sacké) + un acheté à Saint-Étienne en 1957-1958 (?) n'offrirait à Pierre Saveron que vingt-quatre leviers (résistance) alimentant quarante-huit projecteurs sur les quatre-vingt à quatre-vingt-dix installés, d'où les difficultés et la lenteur de manœuvre de Pierre [Saveron] ou l'impossibilité de certains effets.

Pierre [Saveron] demande donc l'achat d'un jeu d'orgue démontable et transportable, pouvant être utilisé au théâtre Municipal.

L'achat du jeu d'orgue strictement « festival » serait six à sept mètres sinon nouvelle location à Sacké (de mon propre exemple – jeu d'orgue belge !) et location d'un complément (quel prix, il ne sait).

Pierre [Saveron] demande que l'installation des lignes, d'autre part, soit définitive, les places étant depuis des années, à quelque chose près, immuables.

Ai téléphoné à [Maurice] Coussonneau, qui hier a déjeuné avec Jean Rouvet.

---

<sup>1</sup> Théâtre lyrique populaire. En 1965, Vilar travaille à la création d'un « Théâtre national populaire lyrique », dont l'objectif est de réunir « des assemblées populaires, une compagnie de qualité et un répertoire courageux ». Il prévoit la construction d'un théâtre de 3 000 places au prix unique, afin de pallier la sous-dimension de l'Opéra et de l'Opéra-Comique et de faire baisser la part des subventions dans le montant total des recettes.

<sup>2</sup> Non identifié.

\* Impôts 1963 : montant de l'impôt réclamé : 57 809 620 AF

Déjà versé en trois fois : 20 millions

+ 7 704 000

= 35 408 000

Reste à payer : 22 401 000

(C'est sur cette dernière somme que Wolunger<sup>1</sup> et moi avons demandé un abattement et que j'aurais dû payer, si je n'avais obtenu un délai, fin novembre 1964).

### Lundi 22 février 1965

Dans le numéro de février 1965, [Paolo] Grassi / [Giorgio] Strehler donnent « *La sinlesi un cifre della nostra altivita dal 14 Maggio 1947 al 31 Gennaio 1965*<sup>2</sup>. » Le chiffre est « 5 000 recite per 3 500 000 spettatori » – Ceci, donc, en dix-huit ans –

### Mardi 23 février 1965

Après-midi à Sète : mon père à l'hôpital – Arrivé à Sète à 12h45 – départ pour Paris le soir à 21h35.

### Dimanche 28 février 1965

« Des Maisons de la Culture » : Admettons donc que d'ici à cinq ans ces maisons existent. Admettons aussi qu'une économie à tendance populaire ait été, compte tenu des crédits toujours rares ou difficiles à obtenir, mise au point et fonctionne bien et heureusement. Reste le problème de la recherche et de la création, de l'esthétique aussi bien, du style. Et certes ce style, s'il ne doit pas être le même en toutes ces quinze ou vingt maisons, s'il ne doit pas être stable, immobile ; il doit, au contraire, être contradictoire d'une œuvre à une autre, d'une manifestation à une autre, et il est cependant et doit être et ne peut être que celui d'une équipe. Mais où ces une, quinze ou vingt équipes auront-elles été formées ? quand ? où ? Pour un Planchon, ou un Dasté, ne risquons-nous pas d'avoir des chefs d'équipes vaillants, courageux, désintéressés, mais scolaires ?

Une façon de cerner la réalité contemporaine pour la porter à la scène n'est pas une affaire de volonté de la part de l'État, quel qu'il soit, ou d'une équipe d'artistes, ou d'un animateur. C'est aussi un apprentissage <incessant>, une façon de faire <patiente>. Méthode, études, talents, sont ici indispensables. Cerner la réalité par le moyen d'un art, coller à la vérité du temps et

---

<sup>1</sup> Non identifié.

<sup>2</sup> Traduction : « La synthèse des chiffres de notre activité du 14 mai 1947 au 31 janvier 1965 » et « 5 000 représentations pour 3 500 000 spectateurs. »

cependant tenter de faire chaque année une œuvre captivante et, si possible, capable d'être appréciée et suivie par qui que ce soit, rejoint les obligations les plus précises – et primaires d'ailleurs, de l'humanisme.

Ou bien alors nous n'aurons en ces maisons que des « troupes » et dix, quinze ou vingt théâtres de plus en France, comme il y a de plus en plus d'automobiles.

\* Relevés : entre le 7 décembre 1964 – date de la première de *Oppenheimer* et le 30 avril – donc en cinq mois, l'Athénée, théâtre de 709 places, aura reçu 21 427 membres de groupements culturels et populaires. Prix des places 9,50 francs, 6,50 francs et 3 francs.

À noter, d'autre part, que ce sont les places dont le prix est le plus élevé (9,50 francs) qui sont retenues :

17 178 places à 9,50 francs

3 477 places à 6,50 francs !

1 573 places à 3 francs !!

Donc, plus de 75% de places retenues sont celles au prix le plus élevé.

#### Mardi 2 mars 1965

Sarcelles : 15 km à vol d'oiseau du centre « Notre Dame » de Paris

Idem : à l'Est : Aulnay-sous-Bois, Le Raincy, Champigny, Choisy le Roi (- de 15 km)

Au Sud : Villeneuve-Saint-Georges, Orly, Massy

Au S-O : Viroflay, Versailles (17)

À l'Ouest : Chaton, Le Vésinet, Rueil (moins de 15)

N-O : Argenteuil (moins de 15)

Nord : Montmorency

#### Vendredi 5 mars 1965

Mort de mon père, à midi.

Lundi 8 mars – Obsèques. Andrée, Stef, Christophe

#### Lundi 15 mars 1965

[Jean] Ruaud me téléphone <le> lendemain des élections municipales. Voici le programme : pas de création. *Troyennes*, *Hamlet*, *Gorki*. « J'attendrai Georges [Wilson], absent jusqu'à mercredi », dis-je.

#### Samedi 20 mars 1965

J'ai pu appeler Georges Wilson ce matin. Rendez-vous pour lundi 22 mars.

### Dimanche 21 mars 1965

Relevé des cités de banlieue où nous avons joué et où nous sommes revenus entre 1951 et 1958. Suresnes, Clichy, Gennevilliers, Colombes, Poissy et Porte Maillot (cirque), Saint-Denis, Enghien, Aulnay-sous-Bois, Montreuil, Porte de Montreuil (cirque), Champigny, Choisy-le-Roi, Villeneuve-le-Roi, Fontainebleau, Villeneuve Saint-Georges, Issy, Montrouge, Versailles.

Relevé des lieux de Paris où nous avons joué, hors de Chaillot : théâtre des Champs Élysées (février-mars 1952), Palais de Soubise, théâtre de Ménilmontant, Cité Universitaire.

Mémento : la dernière fois où nous avons joué en banlieue me paraît être à Poissy, représentation du *Faiseur*, le 20 avril 1957. Nous avons joué *Phèdre* à la Cité Universitaire en février 1958.

Nous avons joué *L'Étourdi* à Ménilmontant en mars 1958.

La première d'*Ubu* a eu lieu le 5 mars 1958, en plein « Molletisme<sup>1</sup> ». (La générale a eu lieu le 16, à la huitième représentation.)

Dublin : premier et seul festival de Dublin. Nous y étions du 19 au 25-26 mai 1957.

Première *Henri IV/TNP* à Avignon : 15 juillet 1957.

Deux types d'hommes – *confer* la scène au XX<sup>e</sup> siècle : Trotski et Gandhi. Opposés, cela s'entend. Voir [Maurice] Nadeau pour Trotski. Mais pour Gandhi ? qui rencontrer, en France ?

Mémento : Copeau mort le 20 octobre 1949

Dullin mort le 11 décembre 1949

Jouvet mort le 15-16 août 1951

En moins de vingt-deux mois.

Jauge officielle (par Commission de la Musique aux Affaires Culturelles) du théâtre.

Théâtre Municipal d'Avignon : 1244 places

Bordeaux : 1 270

Lyon Opéra : 1 400

Strasbourg : 1 206

Toulouse Capitole : 1 700

Marseille Opéra : 2 139

---

<sup>1</sup> Vilar fait peut-être référence au ralliement de Guy Mollet, homme d'État SFIO, au général de Gaulle en mai 1958 et son vote en faveur de l'octroi des pleins pouvoirs. Très contesté au sein de sa formation, les dissidents SFIO créent alors le Parti socialiste autonome qui deviendra, en 1960, le PSU.

### Dimanche 11 avril 1965

Mémento : TNP, première année du 17 novembre 1951 au 31 juillet 1952.

Il y eut plus de représentations en banlieue qu'à Paris, malgré l'utilisation du grand théâtre des Champs Élysées et de Chaillot.

76 représentations en banlieue,

63 représentations à Paris,

20 en province (Caen, Lyon, Colmar, Avignon, Saint Malo),

17 à l'étranger (Allemagne, Belgique).

### Mardi 13 avril 1965

En 1954, en Avignon, 11 représentations.

En 1955, .... , 14

Le premier samedi des matinées étudiantes = le 13 février 1954 (avec *Le Médecin malgré lui*)

Dans *Chronique Romanesque* : le « à quoi bon ? » : cinq ans après, Côme, rattaché dans la rue, apprend que cette personne, encore jeune, a vu le *Cid* jadis. Il la fait causer.

### Lundi 3 mai 1965

C'est en janvier 1955 que le TNP commença ses spectacles à 20 heures.

### Mardi 22 juin 1965

[Daniel] Anselme<sup>1</sup> me téléphone. Il faudrait être demain soir à Boulogne-sur-Mer. Le Syndicat des enseignants, le PC, le PSU, sections locales, organisent une réunion.

Sujet : Candidat unique de la Gauche. Je réponds qu'il m'est impossible de m'y rendre. Conférence de presse. Athénée à 18 heures, ce mercredi, avec Jean-Paul Sartre<sup>2</sup>. Je souligne une fois de plus que ma participation au mouvement n'implique pas que je prendrai la parole en public.

### Mercredi 23 juin 1965

---

<sup>1</sup> Daniel Anselme (1927-1989), journaliste et écrivain, militant du PCF.

<sup>2</sup> En septembre 1965, le Théâtre de l'Athénée programme la reprise des *Séquestrés d'Altona* de Sartre.

Article (à corriger) pour les *Lettres Françaises* : le TMF. Propos recueillis par [Émile] Copfermann. Le ton, le style journalistique n'est pas mon fort. L'interview, revue hâtivement par moi, est fort mal rédigée.

Vu [Daniel] Anselme, hier, à 19 heures qui, connaissant bien Salinger, me raconte des histoires assez étonnantes sur l'assassinat de Kennedy.

### Toujours mercredi 23 juin 1965

Choses et autres à régler ou à étudier :

Réunion éditions Gonthier, Michel Debeauvais et JV (collection : Colloque Avignon)

Réunion avant le 10 juillet : le maire d'Avignon, Michel Debeauvais, Georges Wilson, Ruaud, JV

Réunion : les comédiens d'*Oppenheimer* (Athénée) et la tournée en province (Herbert, Franck, Karsenty)

Courrier avec Sonia Debeauvais

Réunir matériau pour *Chronique Romanesque* (tout)

Les participants français (quatorze) à l'École (Avignon)

Texte (définitif ?) (et remettre à Compère) de Crébillon<sup>1</sup>

Distribution de Crébillon

Voir Albert (projet TMF<sup>2</sup>)

Tournée Africaine (février, mars 1966, Guiland, Rémy)

Alger ou non (répondre à [illisible])

URSS : tournée *L'Avare*

Chine

Droits d'auteur de *Oppenheimer* (verser à ma banque)

Film Nicholas Ray

Situation impôts TNP 1963 et situation de mon compte

Dentiste

Réfection icône

Souliers

Préparation télévision scolaire

Candidat unique Gauche

---

<sup>1</sup> *Le Hasard au coin du feu* de Crébillon fils que Vilar met en scène à l'Athénée en 1965.

<sup>2</sup> Théâtre Municipal de Fontainebleau ? Référence incertaine.

Mac Millan : Éditions disques Écoles anglaises

Collections « Le Théâtre et la Soupe » (Gonthier, Bourgeois)

Loucheur, Butor, Radio : « Votre Faust »

Correction des textes pour le livre éditions Gonthier : « Le théâtre et la Soupe »

Et le livre « TNP », texte et iconographie : éditions de Rocher-Monaco ?

### Samedi 26 juin 1965

Voir Frawley Becker, envoyé de Nicholas Ray, ce matin.

### Lundi 28 juin 1965

François Perrier me rapporte ce matin le mot que lui a dit [Jean-Paul] Sartre : « Oui, je n'écris pour le théâtre que lorsque je suis en colère. »

Transcrire ici la lettre, finalement non recommandée, que j'ai envoyé à [Jean] Ruaud.

### Mardi 29 juin 1965

Comparant les résultats Avignon des années 1952-1953 et 1954, c'est-à-dire les trois premières années au cours desquelles le festival est aussi « TNP », je note :

Juillet 1952, en dix représentations 17 477 / moyenne de 1 750 spectateurs

... 1953, ... douze ... 19 591 / ... de 1 630 sp.

... 1954, ... onze ... 28 870 / ... de 2 625 sp.

La progression est considérable entre 1953 et 1954. Mille spectateurs de plus chaque soir ! Pourquoi ce bond ? D'autant plus que la création de 1954 (*Macbeth*) est très mal jugée par toute la presse. Et avec raison : malade, toute la journée, en clinique et à bout, je ne sais pas le tiers de mon texte. Si Maria [Casarès] est là (pour la première fois), Gérard [Philippe] ne joue que trois *Prince de Hombourg* alors que nous donnons onze représentations (cinq *Macbeth* + trois *Cinna* + trois *Hombourg*).

Enfin, ces mauvaises représentations de *Macbeth* sont les représentations les plus suivies depuis 1947, compris les représentations du *Cid*, de *Hombourg*, de *Lorenzaccio*, de *Richard II*.

Tout est en progression au cours de ce huitième festival. Notons :

1/ *Macbeth* remplit la cour : cinq représentations, 14 511 spectateurs, moyenne de 2 902 spectateurs (jauge de la cour : 2 900 spectateurs) (Dans l'ordre chronologique : 2 540, 3 010, 2 800, 2 860, 3 240)

2/ *Cinna* : trois représentations, 6 190 spectateurs, moyenne donc de 2 060 spectateurs.

3/ *Le Prince de Hombourg* : troisième année : 8 821 spectateurs, moyenne 2 740 (à la reprise de juillet 1952) – deux *Hombourg* – 3 980 spectateurs, moyenne de 1 980.

Mais ce mauvais *Macbeth*, constatation étrange, pour la première fois en huit festivals, dépasse deux fois sur cinq la jauge. Pourtant, dans le courant de l'année, l'équipe a perdu plusieurs collaborateurs ou amis : comédiens, techniciens, dont [Camille] Demangeat et Léon [Gischia] avec lesquels je suis fâché. (Jacques Le Marquet<sup>1</sup> est pour la première fois responsable du plateau et de la construction).

<Non c'est après ce festival que Camille Demangeat nous quitte.>

Mais événement capital, désormais le TNP est seul maître du festival. Le comité<sup>2</sup>, après ma démission de 1953, s'est enfin sabordé. Le TNP traite directement avec le maire. Et les résultats sont là.

Cependant, je n'arrive pas à m'expliquer ces chiffres de *Macbeth*. Certes Maria [Casarès] joue la Lady. Certes l'organisation générale est enfin parfaite. Mais ma mise en scène était non terminée, j'étais en clinique, j'étais loin des dernières et de la dernière répétition (19 juillet), je jouais très mal *Macbeth*, la presse fut implacable. Et juste.

Comment l'expliquer ? Vraiment, je comprends mal.

Est-ce que tel titre d'œuvre, et notamment <telle œuvre et non telle autre de> Shakespeare, attire de toute façon les spectateurs ? *Macbeth*, *Roméo et Juliette*, *Hamlet* ?

Et, en ce qui concerne les œuvres françaises : *Le Mariage de Figaro*, *Ruy Blas*, *Le Cid* ? Énigmatique *Macbeth*. À tous points de vue.

Six jours auparavant, au cours du premier festival de Marseille <sup>(1)</sup> (devant l'Hôtel de ville), festival que nous fondions, Ô [Gaston] Defferre, Ô *Ruy Blas*, on avait groupé une assemblée de 4 000 spectateurs. Ce chiffre est resté, en douze ans, le record de nos assemblées en France et ne fut dépassé qu'à Varsovie (6 000, un certain soir, dans une salle invraisemblable).

(1) Le festival de Marseille créé par nous en 1954. Puis : 1955, 1956, 1957, 1958, 1959 (dernière année).

Une fois de plus, et particulièrement en ce métier peut-être, les chiffres n'expliquent pas les choses. Ils ~~existent~~ <constatent>, c'est tout. Nous avons passé douze années à collationner des résultats et certes, en raison de notre mission même sinon de nos finances incertaines, il fallait que ces résultats soient, en nombre de spectateurs, élevés.

Je me pardonne cette publicité pathologique du chiffre ; et je n'oublie pas que, jusqu'à nous, les responsables, de quelque qualité qu'ils soient, parlaient plus aisément recettes que chiffres de spectateurs. Pendant douze ans, ~~nous n'avons pas dit~~ <nous ne disions pas quotidiennement> : « nous avons ce soir fait tant de francs ». Nous disions <heureux> : « nous ~~battons~~ <dépassons> la moyenne de spectateurs de l'an dernier. » Ou bien : « En un an, compte-tenu de nos représentations dans la banlieue déshéritée et dans les modestes salles de province

---

<sup>1</sup> Régisseur et scénographe du festival d'Avignon.

<sup>2</sup> Le comité d'organisation du festival, composé d'artistes et de notables avignonnais.

(entre 500 et 1 000 places), nous avons groupé 200, 250, ou 300 000 spectateurs. » Nous ne disions pas : « 80 ou 90 ou 110 millions de francs » mais *Macbeth* mon Dieu, *Macbeth* avec ses chiffres invraisemblables ! Comme l'on aimerait que les spectateurs ne viennent au théâtre que lorsque l'œuvre est bien jouée.

Après tout, il y a toujours des foules au Vray Mistère (avec y et i) de la Passion.

~~Les chiffres élevés sont agréables, celui-là qui, avec raison, conserve une bonne conscience~~

Ah ! remplir des salles et ne pas être satisfait !

Je finirai avec le temps – et il y a douze ans de cela – je finirai par avoir honte de mon *Macbeth*. N'en parlons plus.

Poursuivons le comparatif des festivals d'Avignon.

Donc en juillet 1952, la moyenne de 1 750 spectateurs pour onze représentations <sup>(1)</sup>

en juillet 1953	1 630	... douze ...
en juillet 1954	2 625	... onze ...

et voilà que l'année suivante, en juillet 1955, la moyenne baisse ; elle est de 2 220 spectateurs. Est-ce parce que le nombre de représentations est plus élevé, c'est-à-dire quatorze ? Est-ce parce que la création est *Marie Tudor* ? Mais *Tudor* fait < finalement de > jolis chiffres (1 223, 1 668, 2 630, 2 383, 2 839) et progresse de soirée en soirée. Alors *quid* ?

Il est vrai que *La Ville* de Popaul<sup>1</sup> est un peu malade : 1 908, 1 540, 1 406, 1 715 spectateurs. Pour accentuer la progression sur les résultats de l'an dernier, fallait-il ne pas choisir cette folie extraordinaire (et difficile) ? Je me souviens qu'il pleuvait sur « Popaul » ces soirs-là.

Seigneur, délivrez les directeurs ou responsables des théâtres à mission populaire de la mystique du chiffre. Et pour me punir d'avoir trop complaisamment cédé à cette maladie bienheureuse, j'infligerai à mes souvenirs, celui de Gabriele d'Annunzio, quelques jours après. Car le 9 août 1955, chez notre Benito-Lovelace-Gardone d'Annunzio, *Don Juan*, si ! *Don Juan* ne groupa que 129 spectateurs. Me voilà enfin guéri de *Macbeth*. 129 spectateurs !

*Plaudite, cives ! Mi piace, Gabriele !*

(1) *Lorenzaccio*, créé alors, ne dépassera jamais 2 275 spectateurs, cette année-là.

En juillet 1956, seize représentations, 39 788 spectateurs.

Moyenne = 2 486.

Nous n'avons pas rattrapé la moyenne des onze représentations de 1954.

(Pièces de ce festival de 1956 : *Mariage de Figaro* (6), *Prince de Hombourg* (3), *Don Juan* (5) *Cinna* (2) *Macbeth* (2) avec [Alain] Cuny.)

Mémento : Il [Jean Ruaud] avait oublié :

— de me faire parvenir les chiffres de recettes et le nombre de spectateurs du festival 1964

— de m'informer du sujet de l'expo 1965

— de se taire sur les bénéfiques-Jean Vilar de 1963

---

<sup>1</sup> Paul Claudel.

- de mentionner la mort de Françoise [Spira] dans *Bref*
- de m'envoyer un peu plus que deux places par œuvre (Jeanne Laurent disposait, de mon temps, de deux places tous les soirs. Je ne demandais pas tant, certes). J'en fus informé par la lettre ronéotypée tirée à n... exemplaires.
- de m'informer qu'il n'y aurait pas de création en Avignon 1965
- de m'informer (ou m'avait caché) que la traduction était de SB<sup>1</sup> (quel traducteur avais-je tout de suite demandé ? un petit groupe, un petit groupe).

Le TNP/Georges Wilson : première année (1963-1964) = 339 305 spectateurs en 152 représentations

Le TNP/Jean Vilar : dernière année (1962-1963) = ? en 243 ...

### Mercredi 30 juin 1965

Je continue ma petite étude comparative d'hier. Donc :

Avignon 1954 (*Macbeth*, *Cinna*, *Le Prince de Hombourg* troisième année) = 28 879 spectateurs / moyenne 2 625 (onze représentations)

1955 (*Marie Tudor*, *La Ville*, *Don Juan* / deuxième année) = 31 139 spectateurs / moyenne 2 220 (quatorze représentations)

1956 (*Le Mariage de Figaro*, *Le Prince de Hombourg* quatrième année, *Cinna*, deuxième année, *Macbeth*, deuxième année, avec [Alain] Cuny) = 39 788 spectateurs / moyenne 2 480 (seize représentations)

1957 (Pirandello, *Figaro* deuxième année, *Meurtre dans la Cathédrale* première année) = 32 833 spectateurs, moyenne 2 190 (quinze représentations).

(NB : nous n'avons toujours pas dépassé et nous sommes loin de l'année *Macbeth*, donc) (435 spectateurs de moins par représentations).

1958, quatre ans après (avec *Les Caprices de Marianne* et Gérard [Philippe], *Marie Tudor* deuxième année, *Lorenzaccio*) : dix-sept représentations dans la cour, 37 790 spectateurs, moyenne : 2 223 en dix-sept représentations.

Nous sommes loin encore de l'année *Macbeth* et c'est pourtant un succès public et de presse : 1 883, 1 885, 2 202, 1 799, 3 060, 2 370, 2 560. (Nous donnons cette année-là trois représentations exceptionnelles du *Triomphe de l'amour*<sup>2</sup> à Villeneuve).

1959 (*Le Songe*, *Mère Courage*, *Meurtre dans la cathédrale* deuxième année) : 45 174 spectateurs / moyenne : 2 377, dix-neuf représentations.

1960 (*Antigone*, *Erik XIV*, *Mère Courage* deuxième année) : 41 551 spectateurs, moyenne 2 444, dix-sept représentations.

1961 (*L'Alcade de Zalaméa*, *Les Rustres*, *Antigone* deuxième année), quinzième anniversaire : 43 921 spectateurs, moyenne 2 583, dix-sept représentations.

(Et nous n'avons pas encore atteint, sept ans après, la moyenne de *Macbeth* 1954)

---

<sup>1</sup> Référence non identifiée.

<sup>2</sup> *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux à Villeneuve-lès-Avignon.

[C'est seulement en 1962 que nous dépasserons enfin la moyenne de 1954 et que, de plus, nous excéderons le nombre de places officielles (2 900) avec 2 965 spectateurs de moyenne par soirée. Le TNP, d'ailleurs, depuis la saison 1960-1961, est en pleine expansion en ce qui concerne les résultats financiers et le nombre de spectateurs. Il ira s'accroissant jusqu'à mon départ. (Je me suis toujours demandé, entre autres questions <et réponses>, si cela n'expliquait pas ceci.) Le TNP est donc en pleine expansion depuis 1960-1961 mais il me faudra deux ans pour colmater le déficit de 1959-1960 (48 millions AF, si je me souviens bien)]

Je continue :

Avignon 1962 (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu, Les Rustres, L'Avare*, première fois dans la Cour), dix-sept représentations = 50 421, moyenne de 2 967 spectateurs.

Avignon 1963 (*Thomas More, Troie* deuxième année, *L'Avare* deuxième fois dans la Cour), dix-sept représentations = 52 907 spectateurs, moyenne 3 112 (la jauge officielle de la cour d'honneur étant toujours de 2 900 places).

Ceci noté, j'essaie en vain d'en tirer des conclusions. Des conclusions honnêtes, claires, évidentes. Beaucoup de facteurs jouent, c'est certain. Quelques-uns peuvent être extérieurs à notre festival proprement dit, je veux dire <extérieurs> au choix des pièces par exemple, à la présence de tel ou tel interprète, à <la qualité ou vices de> notre travail scénique. Je penserai toujours qu'une adaptation scénique de *Mireille*<sup>1</sup> joué par nous – ou l'*Arlésienne*<sup>2</sup>, eût, dès les premières années, attiré beaucoup plus de spectateurs. Non seulement je ne pensais pas à Mistral (*O Magali ma tant amado, piccà la testo au fenestroun*<sup>3</sup>...) mais je faisais la très sourde oreille aux propositions <venant de *La Provence*>, dont la littérature ne me paraît pas tellement exceptionnelle, n'est-ce pas ?

Bien. Mais quelles conclusions tirer de ces huit ou neuf pages de notes prises hier et aujourd'hui (à la vérité, je conclus aujourd'hui vendredi 2 juillet), quelles considérations ?

J'avance que la qualité de la représentation, son interprétation, le prestige de ces interprètes, le jugement de la presse n'influent pas ou guère sur le résultat public. *Because Macbeth. Id est.*

Certaines œuvres données avec Gérard [Philipe], en pleine gloire (1951-1952-1958 par ex) (*Hombourg, Le Cid, Lorenzaccio, Les Caprices de Marianne*) n'ont jamais atteint – et de très loin – les moyennes de *Macbeth*. (Le très beau et vivant *Lorenzaccio* de 1952 n'a jamais dépassé 2 275 spectateurs)

Ce ne sont pas *Hombourg, Le Cid, Lorenzaccio, Les Caprices* qui font le plein, c'est-à-dire avec Gérard [Philipe] en premier rôle. Ce ne sont pas les spectacles avec Maria [Casarès]<sup>4</sup> en premier rôle (*Marie Tudor, Le Songe d'une nuit d'été, La Ville* et même *Macbeth*) qui font le « plein » de la salle. Ce ne sont pas avec des spectacles où Toto/JV joue le premier rôle que le chiffre de 1961 dépasse la jauge officielle, et ceci pour la première fois. C'est avec *La Guerre*

---

<sup>1</sup> *Mireille*, opéra de Charles Gounod créé en 1864, est inspiré du poème épique en provençal de Frédéric Mistral, *Mirèio* (1859).

<sup>2</sup> L'*Arlésienne*, nouvelle d'Alphonse Daudet, fut adaptée par l'auteur pour la scène en un mélodrame, créé à Paris au Théâtre du Vaudeville en octobre 1872, accompagnée d'une musique de scène de Georges Bizet.

<sup>3</sup> « *O, Magali, ma tant amado, Mete la testo au fenestroun !* » : début d'un chant populaire français en occitan composé par Frédéric Mistral (« Ô Magalie, ma tant aimée, mets ta tête à la petite fenêtre ! »)

<sup>4</sup> Maria Casarès.

*de Troie n'aura pas lieu*<sup>1</sup> et un [Daniel] Ivernel pas très à sa place dans le rôle (comme moi, en ce qui concerne *Macbeth* 1954), c'est avec *Les Rustres* et *L'Avare* et donc cette *Guerre de Troie* que, pour la seizième année, ce chiffre de 2 967 fut obtenu.

Nous sommes alors en juillet 1962. Est-ce que des raisons extérieures à notre travail ont joué ? lesquelles ? et comment ? des raisons sociales ? (En 1963, la moyenne de 3 112 peut s'expliquer par mon départ. Affection, affection remplace ici création.)

Je reste perplexe.

Que le bond de 1953 à 1954 s'explique par une administration du Festival enfin valable, les baisses de 1954 à 1962, pendant sept ans, par contre sont administrativement inexplicables.

1962 répond à 1954, mais pas les sept festivals intermédiaires (de 1955 à 1961), les conditions administratives, publicitaires, artistiques étant au moins aussi bonnes qu'en 1961 et meilleures (et de loin) qu'en 1954 *Macbeth*.

Alors ?

Il y a une patience soutenue – et qui ne tient pas trop compte des chiffres – qui emporte avec les ans tous les obstacles. Un plaisir de faire. Et Avignon, chaque année, malgré les fatigues de « fin de saison », malgré le mauvais temps parfois, les froids de l'extrême nuit ou la chaleur accablante du jour, Avignon était un plaisir de faire. Un plaisir de travailler, d'apprécier mieux encore qu'à Paris, la qualité de telle chose, <le savoir-vivre> de telle comédienne ou collaborateur, <le son neuf> de telle ou telle œuvre. Et peut-être est-ce en Avignon où j'ai éprouvé moins qu'ailleurs l'inquiétude du résultat. Du moins à partir de 1951, environ. Hum, je dois me tromper. Comme tant d'autres, aurais-je oublié certains soirs de 1947, de 1948... Trêve de considérations de ce genre.

### Dimanche 4 juillet 1965

Avec le dix-septième festival, celui de juillet 1963, se terminent mes représentations et interprétations. De 1947 à 1963 inclus, nous aurons donné : 225 représentations (je ne compte pas les deux concerts de la première année et les trois (ou quatre) *Vaison*<sup>2</sup> et trois *Triomphe de l'amour* de Villeneuve en 1958 et Oxford OUDS<sup>3</sup> en 1948 et un Eschyle théâtre Antique Sorbonne en 1950 dans la cour).

225 représentations en dix-sept années, donc. Et nous avons présenté, en dix-sept ans, trente-et-une œuvres différentes. Sur ces trente-et-une œuvres jouées là-bas, vingt-six œuvres ont été présentées à Avignon avant d'être à Paris.

Avignon fut donc un festival de créations.

### Lundi 5 juillet 1965

---

<sup>1</sup> *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, de Jean Giraudoux, est créée pour la seizième édition du festival d'Avignon, en juillet 1962, dans la cour d'honneur avec Daniel Ivernel dans le rôle d'Hector.

<sup>2</sup> Vaison-la-Romaine.

<sup>3</sup> *Oxford University Dramatic Society*, invitée par Vilar.

(Trois lettres à « Administration TNP »)

Samedi 26 juin : lettre<sup>1</sup> sur expo TNP/Chaillot de 1951 à 1965.

Mercredi 30 juin : lettre sur résultats, jauges de 1964, jauge de 1965. Festivals. (La lettre 2 est partie. Georges Wilson me téléphone : « Je pars demain, nous parlerons de votre lettre du 26 à Avignon. Je les ai réunis *etc.* »)

Lundi 5 juillet : lettre sur retard à me transmettre – mon courrier – Chaillot.

### Mercredi 7 juillet 1965

Cité Malesherbes, Guy Mollet<sup>2</sup>.

[Claude] Fuzier présent, silencieux pendant toute l'entrevue. Évidemment crayon et bloc-notes à la main. De ces trois hommes, seul [Guy] Mollet parlera. Vite, très vite. Clair certes mais <il parle> sans arrêt. <Il suit un raisonnement dont il est, me semble-t-il, plus l'esclave que le maître.> Ce visage bien lisse m'étonne. Et cette très petite bouche. Un porcelet bien soigné. Ne soyons pas désobligeant. Bref, son plan est tout prêt. Il l'expose et tout cela est, répétons-le, clairement dit. À ce point qu'on ne peut s'empêcher de penser que cette évidence du raisonnement et de la tactique est trop raisonnée et trop tactique. Et que, de toute façon, le et les problèmes sont ridicules s'ils sont tels qu'il faille faire appel à ce raisonnement et à cette façon de faire. Il situe le combat « là » ! Pas ailleurs ! L'heureux homme.

Et comme « ils » oublient leurs erreurs passées. C'est en regardant, écoutant de tels hommes que je me dis que l'action politique est à la fois la chose la plus bête, la plus absurde, la plus conne du monde si elle oublie son but profond, moral et dont on doit avoir le souci quotidien : transformer la société dans le sens d'un plus équitable développement et accomplissement. Cette plongée de l'autre jour dans la discussion tactique me laisse l'impression le souvenir d'une théorie sur les martingales, d'une discussion sur une partie de poker à venir.

Je comprends le bonhomme et il me fait comprendre son parti. <Par ailleurs,> on sait <parfois> se retirer sur l'Aventin, mais le plus surprenant est que, préparant le retour au forum, ils imaginent <le retour> durable. Quand on n'oublie pas que [Guy] Mollet a dirigé un des plus longs ministères de la IV<sup>e</sup> République et que rien d'essentiel ne s'est passé, on ne peut s'empêcher de penser qu'il vaut encore mieux l'aventure à certaines tactiques au chemin étroit et, quoi qu'il en soit, une attitude monolithique, une force morale, une croynance sanguine à cette dialectique des hasards.

---

<sup>1</sup> Voir lettre n° 288, Jean Vilar à Jean Ruaud, 26 juin 1965.

<sup>2</sup> Guy Mollet (1905-1975) : secrétaire général de la SFIO et homme d'État. « Une première rencontre a eu lieu, jeudi dernier, cité Malesherbes. Dans le petit bureau de Guy Mollet, au premier étage, il y a douze présents : cinq membres du PSU dont Edouard Depreux et Gilles Martinet. Autour du secrétaire général de la SFIO, Georges Brutelle, Claude Fuzier, Chandernagor, Champeix, Piette et René Schmitt qui, comme toujours, prend inlassablement des notes... Mais seul Guy Mollet parlera au cours de l'entrevue qui dure une heure et demie. Son premier souci est de relancer la Fédération démocrate-socialiste. "Il ne s'agit plus, dit-il, du projet de fédération avec le MRP puisque de ce côté l'échec est un fait acquis. Il s'agit du regroupement des démocrates-socialistes. Le comité directeur de la SFIO a décidé de s'adresser à cinq organisations, le PSU, le parti radical, l'UDSR, les clubs de la Convention républicaine, les clubs de Vichy (Jean Moulin, Tocqueville, *etc.*). La délégation du PSU n'est pas mandatée pour répondre sur ce point. Sa préoccupation à elle, c'est de faire redémarrer la campagne pour une candidature unique de la gauche à l'élection présidentielle. Elle se réfère à l'initiative prise dans ce domaine par le comité Jean Vilar » dans Claude Estier, « Trois hommes sur les rangs », *Le Nouvel Observateur*, n° 34, 7 juillet 1965.

Ce genre d'homme extrêmement clair, vif et raisonneur <m'éberlue>. Me restent d'autant plus mystérieuses ~~encore~~ les raisons de leur accession. [Guy] Mollet veut, à tout prix, voir clair sur des problèmes qui ne sont pas essentiels, qui ne sont pas les vrais. Clairvoyant sur des problèmes inutiles.

#### Jeudi 8 juillet 1965

Reçu les chiffres demandés concernant festival 1964.

Recettes en dix-sept représentations (recettes brutes) : 29 507 830 AF

Fréquentation : 47 259 spectateurs (donc chaque spectateur, invité ou payant, représente 625 francs environ).

Moyenne des recettes brutes égale donc 1 735 000 AF

Moyenne de fréquentation : 2 780 spectateurs.

La jauge officielle était de 2 922 places. Elle sera en 1965 de 2 943.

Prix des places 1964 et 1965 : ...

C'est *Luther*<sup>1</sup> (création, sept représentations) qui a groupé les moins bonnes recettes de nos spectacles.

*Nicomède*<sup>2</sup> (création, deuxième position) (cinq représentations)

*Romulus*<sup>3</sup> (première position, cinq représentations)

La jauge officielle a été dépassée six fois : *Romulus* (22 juillet = 3 117 spectateurs + 25 juillet = 3 400 + 28 juillet = 2 969 + 31 juillet = 3 196)

*Nicomède* (29 juillet = 3 277) et (1<sup>er</sup> août = 3 390)

[Note memento – Le pied ancien (dit pied du Roi) = 32,4 cm. Le pouce ancien, le 1/12 du pied = 2,7 cm]

#### Lundi 12 juillet 1965

La recette (brute du Festival 1963) :

Dix-sept représentations dramatiques = moyenne 1 740 000 AF x 17 = 29 580 000 AF

Et en 1962 (dix-sept représentations) : 25 670 000 AF au prix des places suivant = quatre, six et neuf francs.

Abonnements couplés Théâtre de l'Œuvre/Théâtre de l'Athénée.

C'est déjà un commencement. Mais qui fera le travail d'information et d'enseignement proprement dit, c'est-à-dire la prospection ? Ce n'est pas tout que de tenter de remplir les salles.

---

<sup>1</sup> *Luther* de John Osborne, mis en scène par Georges Wilson en 1964 au festival d'Avignon.

<sup>2</sup> *Nicomède* de Corneille mis en scène par Roger Mollien en 1964 au festival d'Avignon.

<sup>3</sup> *Romulus le grand* de Friedrich Durrenmatt mis en scène par Georges Wilson.

Il reste que c'est un très intéressant « programme français ». Mais pour qui a-t-il été dressé ? à qui est-il destiné ? Le *Septième jour*<sup>1</sup> est, comme *La Ville*, terriblement difficile à écouter – et à admettre. Et mon Crébillon, passablement incongru à côté du *Septième jour*.

Bref, bonne volonté mais fait défaut la « mission ». Je veux dire : cette façon <d'agir, de décider et de choisir un programme> comprenant un certain nombre d'œuvres dramatiques (lyriques ou chorégraphiques) que conduit, ici clairement, là confusément, une intention. *Quid*, le théâtre ? *and for who ? and by who, also ?*

Bref, la question perfide à poser, à leur poser est : « Dans quelle intention faites-vous cela ? dans quel but ces abonnements couplés ? »

Plus je vais et plus m'est évident qu'un vrai travail utile et beau, oui à la fois « U » et « B », ne peut être entrepris que par l'entremise d'un organisme national. Une entreprise privée n'est jamais qu'au service du financier. Un organisme national nous contraint à ~~considérer~~ <ne pas oublier> ~~comme souci n°1~~ le respect dû à la collectivité, dont vous êtes le représentant et <donc> le défenseur. Fût-ce contre l'État lui-même. Souvent <(toujours ?)> contre l'État lui-même en ce qui concerne le savoir. Ce qui concerne ce savoir et cette culture <, le vocabulaire gaulliste abusivement romantique ici, hautainement technocratique là,> n'aide qu'à mieux comprendre à quel point une révolution culturelle ne peut venir du haut de la hiérarchie. Ce gouvernement et ce régime qui ne représentent que la très haute bourgeoisie, fût-elle ici et là aventureuse et courageuse, comment s'intéresseraient-ils profondément au bouleversement des choses du savoir, <concernant> aussi bien le style que l'expansion de ce savoir ? Épousseter ou ravalier la façade, à quelque chose près, en sept ans, ce régime n'a fait que cela. Car il y a toujours à la base et à l'origine d'une culture, une intention. Quelle peut-être celle du régime ? Malgré toute ma bonne volonté, je ne parviens pas à la découvrir. Comme ils ne résolvent les problèmes que par le fric et formés qu'ils sont par les philosophies du fric, à la vérité, ils savent bien que leur intention, leur phraséologie, leur plan, qu'il soit le quatrième ou le cinquième, n'est que souriante hypocrisie.

Comment, entre autres choses, pourraient-ils concevoir ce que peut être et doit être une vraie maison de la culture ? <D'autre part,> le principe même de la maison de la culture, dans notre société 1965, est, me semble-t-il, une chose périmée. Vieux souvenir des revendications populaires de 1936 et 1937.

Des créations, l'idée neuve et valable, naîtront, une fois de plus, d'autres lieux que de ces sommets hiérarchiques. Et historiques.

— J'ai entendu, ce matin, un des plus charmants représentants de cette H.A.B. (haute administration bourgeoise) dire comme allant de soi : « Le Français n'aime pas la musique ». Ce très honnête Ambassadeur de France, vraiment, qu'en sait-il ? Les hautes instances du V<sup>e</sup> plan culturel ayant admis depuis toujours que le Français n'aime pas la musique, il ne reste plus qu'à supprimer ou plus exactement à réduire les crédits nationaux. Ils ne vont pas jusque-là car « la France doit rester la France ». Mais ils pensent très certainement que si le V<sup>e</sup> plan maintient le *statu quo* du IV<sup>e</sup>, cela sera déjà un acte très courageux, un don admirable que fera le régime actuel à la collectivité. Pauvre musicien de province ! Pauvre professeur de musique

---

<sup>1</sup> *Le repos du septième jour* de Paul Claudel.

d'Avignon ! Mon pauvre trompettiste ! Tu es trahi par tout le monde. Et crois-moi, tes maîtres, ces indifférents, sont souriants et ont une bonne conscience.

— La bourgeoisie régnante s'intéresse aux choses culturelles (théâtre et musique) un peu comme le chef de train s'intéresse à ce que boivent les voyageurs de son train. L'essentiel est qu'il n'y ait pas dans un wagon quelque énergomène saoul, quelque vomisseur, quelque crotteur. Qu'ils boivent ce qu'ils veulent, du jus d'orange à la bière très ordinaire ! Je ne dirai rien s'ils sablent le champagne ! <De toute façon, ils ne savent pas le choisir. Et même s'ils étaient connaisseurs, ils ne pourraient pas le payer !> Ils sont libres. Mais, attention, qu'ils ne viennent pas salir et n'encombrent point les couloirs où je passe, repasse et doit repasser.

### 14 juillet 1965

Mon dernier 14 juillet passé à Paris remonte à 1947. Je m'amuse et m'afflige à la fois de ces « dix-huit 14 juillet » vécus loin de Paris. Jeune et pauvre, et plus souvent mélancolique que joyeux, j'aimais me perdre dans ces quartiers inconnus que les bals, leurs musiques et leurs éclairages animaient. Cette bonhomie des foules, des groupes aux soirées du 13 et du 14. Provincial taciturne, c'est à ces heures de bonne fraternité, spontanée et toute simple, que j'éprouvais combien Paris avait bien tous les droits d'être à certaines heures la France. J'aimais penser que cette ville était la plus humaine de toutes celles où j'avais jusqu'alors vécu. 14 juillet des sentiments. 14 juillet de mes jeunesses. Romanesque du 14 juillet.

Puis, un jour : Avignon. En 1947. Dix-huit 14 juillet passés dans la cour d'honneur. Le 14 juillet 1959, il pleuvait. Pendant des années, 14 juillet fut pour nous synonyme de « dernière répétition de travail ». Le festival commençant le 15. En 1954, je passais cette soirée en clinique. Certains 14 juillet : le froid, la fatigue, l'extrême fraîcheur – ou humidité – ou le vent. Parfois, mais si rarement, des soirées à la température agréable.

— Je me suis promené un peu dans Paris, ce 14 juillet 1965. Seul. Sans tristesse. En compagnie de ce malaise qui, lorsqu'il survient, est interminable. Avec lequel j'ai finalement appris à vivre. Et qui aura, me semble-t-il, un peu formé mon caractère et l'aura, peut-être, malgré moi, durci.

### Jeudi 15 juillet 1965

(Départ pour Avignon, ce soir, à 22h30 – arrivée à 6h12 – le « Phocéén »)

Note pour les « Rencontres des Notaires » — Un après-midi de dimanche, au cours de l'hiver 1957 et d'un dialogue à la Cité Castor de Montreuil, entre 17 heures et 19 heures, un homme se leva et, avant même de me poser une question, dit à peu près textuellement ceci : « Vous rappelez tout à l'heure que nous appartenons à un pays de vieille culture. Je veux bien. Cependant, ce peuple de vieille culture est saisi, cerné par l'action terriblement corrosive d'une certaine presse du cœur, par certaines émissions de radio (il ne mentionna pas la télé – inexistante en 1957 ?), par certaines publications très lues par ce peuple qui a pourtant besoin

d'une culture authentique mais que l'on rabat sur du médiocre et dont les oreilles sont bourrées de médiocre. »

Amorçant ma réponse, comme je répondais : « La publicité faite autour de ces journaux, émissions, *etc.*, étant considérable, invite à en prendre connaissance ; d'autre part, l'accès en est très facile... », il me coupa presque par ces mots : « Il faut démolir (son propre mot) cette publicité en déplaçant le centre d'intérêt et c'est à l'école que doit se poser ou être posé le problème. » Puis, très fermement : « L'école doit créer dans l'esprit des enfants le désir d'une certaine culture, le désir de spectacles de valeur. Comment éveiller ce désir ? » En concluant, il ajouta – et ce fut la question à laquelle je dus répondre : « Ne pensez-vous pas que cette publicité tapageuse et médiocre ne ferait plus alors de nous ses complices, car complices, ne le sommes-nous pas plus ou moins ? »

Autre chose. Au cours du même dialogue, comme je disais : « Nous avons même pensé aux tout jeunes, aux enfants. Et afin de faciliter la venue des parents aux spectacles, nous avons envisagé de créer à Chaillot une *nursery*. » La salle applaudit. Seule manifestation de la soirée. L'assemblée fut, dans l'ensemble, très réservée et comme timide.

Sur cette minuscule boîte ~~en argent~~ <d'argent> du XVIII<sup>e</sup> s, achetée à Varsovie, est gravé « *Adde coronas coronis* ». Des « amours » décorent d'autre part cet objet minuscule. On imagine bien ce que contenait ce ~~minuscule~~ coffret <discret> jadis. Ceci étant dit, j'aime céder une fois de plus au jeu de mot et traduire en vue de certaines et de leur activité florissante : « Ajoute des cigares aux couronnes ».

#### Avignon, 17 juillet 1965

L'un des moments essentiels du début de la Commission des affaires culturelles du V<sup>e</sup> Plan fut la discussion concernant l'attribution soit aux « Monuments historiques » soit aux « Maisons de la Culture » de 73 millions de NF. Ce dilemme que l'État laisse le soin de résoudre à ces Commissions composées à la fois d'administrateurs civils et d'artistes est absurde et dans une certaine mesure, signe d'incapacité ou de lâcheté. Régime de fric : ce qui n'est pas immédiatement rentable lui est, dans la décision, indifférent.

Je n'ai pas pris part au débat. À quoi bon ? Comment choisir entre la réfection du palais des Papes et le festival d'Avignon ?

#### Avignon, 18 juillet 1965

L'homme de théâtre accédant à la charge politique c'est, dans l'histoire, Fabre d'Églantine ou Collot d'Herbois. Merci, pas pour moi.

[Claude] Bourdet<sup>1</sup> est venu à Avignon me proposer une fois de plus, au nom de PS/PSU/PC de présenter ma candidature, en septembre prochain, dans le 12<sup>e</sup> arrondissement. J'ai gentiment refusé.

---

<sup>1</sup> Claude Bourdet (1909-1996) : journaliste et membre fondateur du PSU.

Sète, vendredi 6 août 1965

Dernière représentation du dix-neuvième festival d'Avignon : lundi 2 août (*l'Illusion*<sup>1</sup>).

Dernière séance « École du théâtre », conclusion : mardi 3 août 9h30-13h.

Dernier rendez-vous avec Georges Wilson (au Prieuré, déjeuner) à 13h30. Nous nous sommes séparés à 16h45.

Dernière entrevue avec Sonia Debeauvais et Chrystel [d'Ornhjelm], affaires à régler, chèques et secrétariat : à 21 heures.

J'ai quitté Avignon le mercredi 4 août à 18 heures. Arrivée à Sète (Villa) à 20h15.

— Dans le *Dictionnaire philosophique portatif* de Voltaire, noter le « catéchisme chinois ». Pour 1966, à 17h30, dans une cour du XVIII<sup>e</sup> siècle avignonnais ? Les comédiens-lecteurs, costumes et sachant le texte par cœur.

— Le lundi 19 juillet, séance à la mairie du tout frais « Conseil culturel » d'Avignon, Saint-Puaux l'admirable est le fondateur et l'âme. Le maire occupé, c'est M. Bout, adjoint, qui préside. [Paul] Puaux dit qu'il existe à Avignon deux cent-cinquante associations populaires.

— Tenter l'an prochain d'insérer l'activité de ce Conseil dans la constitution même du vingtième festival. Fêtes et manifestations publiques célébrant la vingtième année. Que la ville participe absolument, du 15 juillet au 10 août, à la vie active et professionnelle du festival.

— Note sur la dernière séance Commission « Hoppenot<sup>2</sup> » : le 13 juillet 1965.

\* Les quatre critères de décision sont la protection, la diffusion, ?, ?.

\* En ce qui concerne les Affaires culturelles, le budget total au V<sup>e</sup> Plan a été ramené par le « sommet » à 1 500 millions de francs (180 milliards d'AF). Sont réservés, sur ce budget, à la section théâtre/musique/action culturelle = 329 millions (32 milliards 900 AF).

\* [illisible] rappelle que le IV<sup>e</sup> Plan, une fois clos, n'a disposé pendant son exécution que de 27% à 30% du budget prévu en ce qui concerne les Maisons de la culture.

\* L'histoire de la pirogue gallo-romaine, découverte récemment dans un lac, et remise dans le lac par manque de crédit.

\* L'ordre de priorité entre la Maison [de la Culture] ou le théâtre (projet Touchard) et le TMF. Décision à la rentrée de septembre, décide [Henri] Hoppenot.

\* À ce sujet, [Pierre-Aimé] Touchard, rencontré à Avignon, me dit qu'il abandonnera son projet mais qu'il souhaite – et je suis de son avis – que le projet « construction de salles de répétitions » soit maintenu. Albert chiffre cela à soixante-quinze millions d'AF sur le milliard inscrit.

\* Le principe de ces deux « Rencontres », celles de 1964 et celles de 1965, était : pas d'unanimité à tout prix, pas de motion de synthèse finale. Noter la plus grande souplesse des débats et l'absence, cette année, des longues interventions professorales.

---

<sup>1</sup> *L'Illusion comique* de Pierre Corneille créée par Georges Wilson en 1965 dans la cour d'honneur.

<sup>2</sup> Henri Hoppenot (1891-1977) fait partie du Conseil d'État à partir de 1964.

\* Mémento : notes concernant la journée Radio France Culture « Comme il vous plaira, Jean Vilar » :

- Siciliani dit la nécessité de la « fixité » de la troupe lyrique (il veut dire permanence pendant plusieurs années des mêmes chanteurs dans la même troupe). Il parle du « naturel » dans le jeu du chanteur.

- Georges Lefebvre dit : « Le Tour de France est né de l'affaire Dreyfus » (voir M. Briquet).

- Interview de Carpentier<sup>1</sup>. Merveilleux. La description de son combat à quarante années de distance. Il appelle son adversaire « Monsieur Dempsey ».

- On a coupé « quelle que soit sa tendance », que j'avais dit en plaisantant en ce qui concerne M. Massard, ex-sportif et actuel conseiller municipal de Paris.

— *Sémantique* en 1883 – [Michel] Bréal : étude méthodique du langage considéré du point de vue de la signification des mots.

— (1) « Cybernétique » en 1836, Ampère. Κυβερνώ = gouverner, piloter.

(2) Wiener, 1950 = science constituée par l'ensemble des théâtres groupant les études relatives aux Communications et à la [*phrase non achevée*].

— Mémento-note sur le déjeuner-débat du 31 mars 1965 (à la Maison des Centraux) organisée par le syndicat des Agents des « Relations publiques » dans le Commerce et l'Industrie. Leur exposer peut-être, un jour, le thème « XX<sup>e</sup> anniversaire d'Avignon » puis, six mois après, « préparation du TMF ».

\* L'agent relations publiques d'une maison d'édition dit : « 58% de Français ne lisent pas de livres. »

\* De Baecque<sup>2</sup> dit : « Avignon ? Le TNP ? Ce fut à chaque fois un pari sur l'avenir. »

\* Première année TEP<sup>3</sup> = 140 000 spectateurs

\* Maison de la Culture/Bourges = 8 200 adhérents (sur 65 000 habitants)

\* [Bernard] Jenny / Vieux-Colombier<sup>4</sup> : l'an prochain, le Vieux-Colombier deviendra certainement le « Centre Culturel de la Ville de Paris » (quatrième commission municipale).

## Vendredi (II) 6 août 1965

Je retrouve un mot de ma mère, à moi adressé cet hiver. Les dix lignes sont écrites sur un papier (propre) d'emballage. Pas de date, pas de « cher fils ».

« Il faudra trouver une solution. Je ne peux pas rester à l'écart de tout le monde. Je n'en peux plus. — J'ai un bon voisinage mais les gens restent chez eux. — Il faut trouver une solution. Je ne peux pas rester à l'écart de tout le monde. Je n'en peux plus. »

---

<sup>1</sup> Georges Carpentier, boxeur français et champion du monde des poids mi-lourds affronta le champion du monde des poids lourds Jack Dempsey le 2 juillet 1921 à Jersey City aux États-Unis.

<sup>2</sup> Peut-être s'agit-il d'André de Baecque (1927-2010) : journaliste, écrivain et professeur d'université.

<sup>3</sup> Théâtre de l'Est Parisien.

<sup>4</sup> Bernard Jeanny (1931-2011) : dramaturge et metteur en scène.

Ta mère. »

### Samedi 7 août 1965, Sète

Mlle Mars (née en 1779, morte en 1847) – 10 ans en 1789, 21 ans en 1800, 25 ans en 1804.

Mlle George (née en 1787, morte en 1867) – 2 ans en 1789, 21 ans en 1808, 25 ans en 1812.  
(retraite de Russie)

Marie Dorval (né 1798, morte en 1849) – (Vigny né en 1797)

Frédéric Lemaître né en 1800 – Mélingue, né en 1807

Rachel, née en 1821. Ce n'est donc qu'aux alentours de 1841-1845 qu'elle impose le retour « aux classiques ». L'ère de l'activité théâtrale du romantisme est déjà close. Elle meurt au 1858 à 37 ans (tel Gérard [Philippe]).

Sarah [Bernhardt] : née en 1844.

[Julia] Bartet : née en 1854

NB : pour Rachel. En 1843 : Phèdre (elle a 22 ans) et en 1847 : Athalie (elle a 26 ans). Athalie à 26 ans !

Je retrouve une note personnelle, une fois de plus rédigée à la diable, qui laisse entendre que Mlle Mars et Marie Dorval créèrent *Angelo* en 1835, Mlle Mars ayant 56 ans et Marie Dorval 37 ans.

Mlle Mars meurt à 68 ans, Mlle George à 80, Marie Dorval à 51 ans.

### Lundi 30 août 1965, Sète

Sonia Debeauvais, de passage à Avignon, m'envoie une coupure du Provençal : « ORANGE : la fête est là... Le théâtre Antique, "temple du catch" »

### Lundi 6 septembre 1965, Paris

Suis parti de Sète mercredi matin 1<sup>er</sup> septembre (Mèze, Lodève, Millau, ... , Rodez, Espalion, Eslaing, ...)

Jeudi 2 septembre : Aurillac, Mauriac, Tulle (réparation essence glace + 2 bougies) – coucher à Tulle.

Vendredi 2 septembre : Tulle, Limoges – déjeuner à 15 km (plus de compteur kilométrique)

Paris arrivée à 20 heures le vendredi 3 septembre.

— Notes (en vrac) sur les familles Vilar et Biron :

\* Louissette Reynaud est née en novembre 1892.

Côme Vilar est mort en 1907 à 81 ans (prostate)  
né en 1826, donc.

Étienne, né en janvier 1871, trois mois avant la Commune, donc.

La mère d'Étienne, ma grand-mère, a eu trois enfants :

1/ « Oncle » Joseph, comme dit Louissette (mort après la guerre de 1940).

2/ Marie Vilar, épouse Henri Andrieux, tailleur (la femme de l'architecte Rozier était la sœur d'Henri Andrieux). Marie Vilar-Andrieux est la mère de Louissette et de Louis, élevée à l'École des Beaux-Arts de Montpellier, morte (tuberculeuse) à 19 ans.

Louissette avait 4 ans à la mort de sa mère et 6 mois à la mort de son père. Louissette ajoute :  
« Ma mère est morte à 30 ans, mon père à 32 ans environ ».

3/ Étienne, mon père, qui élève Louis et Louissette Andrieux. Louis Andrieux est l'aîné. Né environ vers 1890. Mon père se marie en 1911. Date de ma naissance : mars 1912. Puis : Lucienne, morte à 6 ou 7 mois. Lucien, mort en avril 1939, à 19 ans.

NB : Côme, mon grand-père paternel, est né à Err. Venu jeune à Sète. S'établit dans la rue Gambetta vers 1860.

\* Demander à ma mère qu'elle m'écrive et m'envoie son ascendance. Biron, Sallèles, Fulcrand, etc.

\* La femme de Côme, ma grand-mère paternelle, Grâce Palau, morte jeune – Catalane espagnole. Louissette ne l'a pas connue (donc morte avant 1892, morte avant que mon père ait 20, 21 ans ?)

Le mari de Marie Vilar, sœur de mon père : Henri Andrieux est mort fou.

Mon arrière-grand-père maternel : Hippolyte Biron, arrimeur<sup>(1)</sup>, marié avec une Fulcrand, mort environ vers 1900.

Mon grand-père maternel : Jean Biron, marin (dont 2 fois en Amérique du Sud, voilier), époux de Colombe Sallèles, née à Marseillan. Les Sallèles sont originaires des bords de l'étang de Thau.

(1) L'arrimeur est celui qui ordonne et fixe la marchandise au fond des calles. Ancien français : « *rum* » fond de cale. La définition m'a été donnée, cet été, par ma mère.

— Note de lecture : « Le hasard ne favorise que les esprits préparés. » Pasteur, cité par [Maurice] Dommanget, *Le Curé Meslier*.

### Dimanche 19 septembre 1965 – Paris

Suis resté très peu de jours à Paris. Arrivé le vendredi 3 septembre en fin d'après-midi, suis reparti lundi 6 pour Chantilly, puis le jeudi 9 pour Monaco (troisième festival international des théâtres amateurs – Guy Brousse et [Jean] Ratti<sup>1</sup>). Auto-couchettes jusqu'à Saint-Raphaël. Par la route de Saint-Raphaël à Monaco, bord de mer.

---

<sup>1</sup> Présidents du Studio de Monaco qui organisèrent le Mondial du Théâtre à partir de 1957.

À Monaco, arrivée vers 15 heures. Assisté au spectacle du soir : a) troupe tchèque de Brno, b) troupe italienne d'Udine (*La Locandiera*).

Dans la journée, lumière, soleil, vent. Bain dans la très belle piscine. Le soir : a) troupe yougoslave, b) troupe australienne, c) troupe française (Les Compagnons de Tivoli).

Le dimanche matin, présidence du colloque. Je dis l'excellent travail de ces cinq équipes. Leur goût, le don inventif (les Yougoslaves et leur [illisible]), le culot (des Australiens), la gentillesse et la fraîcheur (des Italiens). En définitive : ce charme très particulier qui est la caractéristique des bonnes troupes d'amateurs.

Dans l'après-midi du dimanche, vers 15h, je quitte Monaco et, après m'être rendu à Vistancia, dont la situation vue de Monaco attirait constamment mon attention, suis parti par l'autoroute de Nice vers Avignon.

Arrêt à Saint-Tropez que je n'avais pas revu depuis 1937 ou 1936. Tristesse de ces lieux devenus célèbres et où tout vient, va, passe, et ne reste pas. « On a vu Saint-Trop' ». La cohorte des familles, de grand-père à bébé, les beaux navires étincelants pour *pin-up* et, en définitive, l'exploitation (à 8 heures du soir, à l'hôtel « Résidence de la Pinède », ce dimanche 12 septembre, à la saison finissante pourtant, on me demande 22 000 et quelques anciens francs pour chambre et pension). Je coucherai finalement au Mas des Salins et repartirai, dare-dare, le lendemain après avoir marché, lu un peu sur la plage, feuilletant *La Duchesse de Langeais* et terminant *La Fille aux yeux d'or*. Annoté. Balzac a dû écrire très rapidement *La Fille aux yeux d'or*. Et finalement, je préfère le de Marsay d'*Autre Étude de femme*. Ou celui qui passe dans tel ou tel autre roman, s'expose un temps et disparaît. Balzac avait là son Don Juan. Comme Molière, il ne le peint jamais mieux que lorsqu'il l'esquisse. Le vrai Don Juan échappe. Dans Molière aussi, les silences de ce Don Juan révèlent <souvent> plus que ne le font ailleurs les paroles. Puis, tout à coup, la ~~longue~~ <très précise et abondante> explication. Pour mieux revenir au silence. Et à l'action.

Le lundi matin, je me dirige vers Ramatuelle. Téléphone à Anne Philipe. Ils sont sur la plage, Anne, les enfants, le Dr Velay, etc.

Visite, seul, au cimetière. Première fois. Lierre, laurier, mimosa. Belle lumière. Le grand silence. Simplicité du lieu. « La mer sur les tombeaux ». Je passe la journée avec Anne que je trouve, après bien des difficultés, sur la plage. Je couche à Ramatuelle. Éléance et distinction des deux enfants. M'étant éveillé tôt, le matin, et restant dans la chambre que l'on m'a donnée, je les entends causer, bavarder avec leur mère. Oui, vraiment, comme je l'ai écrit à Anne, deux petits princes (ou bien alors, ce mot n'a désormais plus de sens). L'un d'eux, tout à coup, dans la matinée, m'appellera « Jean ». Soirée et journée merveilleuses. Les Velay, Mme Sadoul, Yvonne Baly, le premier fils d'Anne et Herzogy.

Il me faut hélas partir.

La fuite du temps. La fuite du temps. Et ponctuée un jour par cette mort. Je suis devant le temps qui a passé comme un badaud. Sans voix. Un peu comme médusé. Et ma réflexion ne fait que répéter des évidences. Je ne vois rien à dire d'un peu censé et qui soit hors du lieu commun et cependant le temps passé est en moi comme un poids (!) d'émotions, une ruche en ordre, <pas encore> abandonnée, <mais> silencieuse.

— Je pars le mardi matin pour Avignon, en passant par Grimaud, le Luc, Saint-Maximin (déjeuner), Aix, *etc.* Deux nuits à Avignon. Je cause avec Jeanne. Je lis. Toujours Balzac. (Rhume insupportable depuis le 2<sup>e</sup> jour de Monaco)

Vois rapidement le maire. Entrevue tripartite, dit-il. Bon.

Promené dans le Palais mercredi matin. La cour est nue. <Elle est belle.> Cette énorme excavation que je retrouve. Environ 45% de la <surface de la> cour. En 1947, je n'avais pas les moyens (matériel ou argent) de bâtir et de couvrir ce creux immense. Et, cependant, j'ai dit immédiatement en revoyant la Cour (la première fois, j'avais douze ans) : « La scène sera là ». Oui, au-dessus du creux même. Et cela se fit. Le lieu scénique, depuis dix-neuf ans, n'a pas changé. Je dois être, j'ai dû être, un timide culotté. Quoi qu'il en soit, par cette très belle matinée de septembre, promenant et baguenaudant dans la Cour déserte (une ou deux « cicérones » qui me laissent en paix presque aussitôt), je suis hypnotisé par ce chancre pierreux. Et j'ai beau chercher, dans cette même cour, un autre lieu scénique, rien d'autre que la solution 1947.

Je fais un tour dans certains couloirs interdits du Palais. Et puis, je prends la voiture et file vers Paris.

— Déjeuner à Baix. La Cardinale. Ardèche. Le directeur de l'hôtel m'affirme qu'[André] Malraux a dit au préfet : « Il faut – et nous allons – créer un TNP ardéchois ». J'imagine qu'[André] Malraux a dû s'exprimer autrement mais je ne puis m'empêcher de rire. Le directeur me dit alors : « Voulez-vous que je téléphone au préfet ? Il vous confirmera cela. » Je me replonge dans la Morris et je file le long du Rhône. Voyage sans histoire. Plaisir de rôder une voiture. Écouter ce petit cœur qui bat et qu'il ne faut pas forcer. Coucher à Mâcon. À huit-heures, neuf heures du soir, je m'ennuie et, comme un gentil petit bonhomme « social-solitaire », je vais au cinéma. Ayant à choisir entre *Goldfinger* et *Merveilleuse Angélique*, je choisis ce dernier film. C'est amusant de retrouver des amis que l'on a dirigés sur un plateau et qui sont là, dans une fiction à laquelle on ne croit pas. Ce qui fait qu'on voit bien la forme de leur nez, le découpage de la paupière tremblante ou non. Mon dieu, qu'ils sont laids, coiffés qu'ils sont de ces forêts de perruques. Bref, levé tôt le lendemain, je rentre à Paris.

Mais je rentre à Paris par Dijon. Par Pougues-les-Eaux. Par la Charité-sur-Loire.

#### Note prise à Pougues et à la Charité

*Chronique romanesque ?*

#### Jeudi 30 septembre 1965

Relisant *Architecture et dramaturgie*, Flammarion, 1948, je tombe sur cette phrase, à l'emporte-pièce, de Le Corbusier : « J'aime beaucoup le cinéma. Je n'y vais presque jamais. »

#### Vendredi 1<sup>er</sup> octobre 1965

Mémento : dans *Chronique Romanesque*, peut-être un court chapitre : « Chimène et Rodrigue ». Broder.

### Dimanche 3 octobre 1965

Certains me téléphonent. Calmes, détendus, ils se demandent et me demandent s'ils doivent accepter tel ou tel rôle. Et des rôles principaux. Avant-hier, c'était Philippe Avron<sup>1</sup> (le Prince Mychkine), aujourd'hui c'est [Georges] Gélet<sup>2</sup> (Marat, dans l'œuvre de Peter Weiss). Lien d'affection et lien professionnel.

### Mercredi 6 octobre 1965

L'étude adressée au maire d'Avignon, concernant le festival, son avenir, la célébration de son vingtième anniversaire est partie cette après-midi. Mot manuscrit joint au maire et daté du 6. L'étude est datée du 26-30 septembre 1965.

### Jeudi 7 octobre 1965

[Louis] Mollion<sup>3</sup> (ORTF/Radio) *dixit* :

« Vous êtes au plafond – Avec sept autres – Deux services de Radio (de quatre heures) = 800 francs – 1 service = 400 francs – Si j'inclus une hypothétique séance de lecture (que vous ne feriez pas de toute façon, sinon en principe seul chez vous), je peux vous régler un seul service au chiffre de 800 francs. »

Mémento professionnel. Et ne pas oublier de demander au metteur en ondes de téléphoner à Mollion (224-22-22) pour l'aviser de ma participation.

### Samedi 16 octobre 1965

En août le jour se lève – ou le soleil ! – entre 4h25 et 5h10. Grosso modo, en août, à la campagne, je me lève 1h30 après.

Vu hier théâtre kabuki – hum ! Est-ce qu'ils se sont transmis de père en fils, de fils en petits-fils des leçons techniques ou des leçons de cabotinage ? C'est en voyant de tels spectacles que l'on conçoit que la notion de « tradition » est, au théâtre, indéfendable. Vraiment, une leçon ou un style meurt avec l'être ou les êtres qui l'ont créé.

Ils se sont transmis des leçons de techniques tout au long de décades et de siècles. Mais une leçon technique, aussi longuement maintenue, risque neuf fois sur dix de devenir ce que nous

---

<sup>1</sup> Philippe Avron (1928-2010) a fait partie du TNP de 1960 à 1964.

<sup>2</sup> Georges Gélet (1924-1996) a rejoint el TNP en 1959 avant de tourner pour le cinéma.

<sup>3</sup> Louis Mollion (1925-2008), programmeur, était le chef du service de production des émissions artistiques parlées à l'ORTF de 1964 à 1968.

appelons « truc » et truquage. Ah ! cet acteur de cinquante ans qui joue les jeunes filles ! Ah, tel autre acteur qui vient, seul, saluer la salle, toucher des mains par-dessus la rampe. Les journaux japonais écriront-ils demain : « Hier, triomphe de X... à Paris ? » Nous n'étions que polis.

#### Jeudi 21 octobre 1965

Lombroso<sup>1</sup> me téléphone, ce matin. Me propose la Chine en 1966. Les Affaires étrangères, c'est-à-dire le gouvernement, ne voulant pas trop se compromettre avec les Chinois, ne souhaitent pas envoyer une troupe officielle. D'où, l'offre à Toto<sup>2</sup>. Ce distinguo me paraît plus épais que subtil.

— Lombroso propose un passage à Moscou, ce faisant.

— Une seule pièce, ai-je proposé : *L'Avare*.

— Le signe sur le dos – reliure cuir des livres devrait être un des signes des tailleurs de pierre du Palais. Idem pour le livre sur le TNP en ce qui concerne la couverture (donc, faire prendre photos).

— *Chroniques Romanesque* : les notes de lectures de [Georges] Poulot<sup>3</sup>.

À la vérité, j'ai compris beaucoup de choses en pratiquant assidûment mon métier. Et notamment : la *res publica*, la chose publique, le fait social, la léthargie ou l'acuité politiques etc. On a beau dire que l'on s'en éloigne, cette chose à tout jamais est présente. Et pas obligatoirement envahissante et insupportable. Elle est et c'est tout.

Le théâtre dans l'Armée. Projet à rédiger. Et à envoyer au Général Ollier.

#### Samedi 4 décembre 1965

Entrevue avec Gamson<sup>4</sup> au sujet de Richter/Avignon. Il avait rencontré [Jean] Ruaud en Avignon (juillet 1965). Celui-ci : « J'en parlerai à Jean Vilar ». Et [Jean] Ruaud, une fois de plus, ne m'a rien dit. Surprise de Gamson.

#### 31 décembre 1965

Finalement, Richter passe à ... Chaillot

*Chronique Romanesque* :

---

<sup>1</sup> Non identifié.

<sup>2</sup> Surnom que se donne Vilar.

<sup>3</sup> Il s'agit du nom d'origine de Georges Perros (1923-1978), écrivain et comédien chargé des lectures de manuscrits pour le TNP.

<sup>4</sup> Peut-être s'agit-il du professeur de sociologie américain William Gamson ? Personne non identifiée.

Votre lettre m'a fait bien du bien.  
J'en avais bien besoin.  
Je v emb com j v a et com j v adm<sup>1</sup>

### Dimanche 12 décembre 1965

Les quinze maquettes en couleurs prêtées à Alyette [Samazeuilh<sup>2</sup>], ce jour, en vue de la tournée « Afrique ».

### Jeudi 30 décembre 1965

Hier, le maire d'Avignon téléphone au TNP. Georges [Wilson] absent, [Jean] Ruaud lui répond. Le maire téléphone pour proposer au TNP le festival d'Avignon.

Il y a une heure, Georges [Wilson] m'informe de ce fait.

— Au moment même où le maire, Georges [Wilson] et moi avons une entrevue concernant précisément le vingtième festival, entrevue au cours de laquelle je l'informais, entre autres choses, de la réunion du 17 décembre à Avignon : 1°/ avec le maire, 2°/ avec le maire et les adjoints.

— Réponse de [Jean] Ruaud au maire : « Rien ne sera fait sans passer par Jean Vilar »

— Si « *Avignone e venenosa* », pourquoi ne pas aller à Grenoble ?

### Janvier 1966

Coût du TNP actuel = 70 millions par mois

Subvention de 280 millions par an :  $280/12 =$  environ 24 millions par mois

Si ces chiffres sont exacts, impossibilité de toute tournée populaire en province (sauf trois ou quatre exceptionnellement). Impossibilité Bruxelles : représentations populaires et théâtre trop cher pour l'étranger. Et ce TNP finira par coûter très cher à la mairie.

Si j'abandonne Avignon, il me semble qu'avant ? ans, la mairie sera contrainte de donner en subvention et sans prendre de recettes le chiffre d'ouverture de crédits réclamé par moi en 1966, pour la venue de trois troupes ([Maurice] Bédart, [Roger] Planchon, [Georges] Wilson), la recette étant laissée à la mairie.

Autre NB : s'il est exact, Jean Ruaud ou Georges Wilson *dixit*, que le coût d'une représentation s'élève à 3 millions en ce qui concerne le TNP : si le TNP assure les dix-sept représentations du XX<sup>e</sup> festival d'Avignon ; cela s'élève à  $3 \text{ millions} \times 17 = 51 \text{ millions}$ .

---

<sup>1</sup> « Je vous embrasse comme je vous aime. » Cette phrase elliptique apparaît dans les archives de la correspondance de Vilar, il s'agit d'un bout de télégramme qu'il a conservé. Pas d'expéditeur indiqué. Voir : 4-JV-195.

<sup>2</sup> Costumière au TNP et à Avignon.

(Les recettes l'an dernier étaient de 30 200 000 francs nets. La subvention Avignon de 20 000 000.)

Si le TNP assure donc non pas seulement les dix-sept représentations (et le maire en demande plus) mais aussi une création type *Wallenstein* [de Schiller], il est clair que l'administration TNP demanderait alors un accroissement de subvention dès 1966. Je n'ai pas tous les chiffres et mon évaluation du chiffre des subventions que le TNP réclame (étant admis qu'il comporte aussi les recettes) atteindrait pour ce XX<sup>e</sup> festival entre quarante et quarante-cinq millions <sup>(1)</sup>. Ou alors le TNP a en juillet (+ un mois de juin sans grosses recettes, la tournée URSS n'ayant pas lieu) un gros déficit.

(1) [*Phrase ajoutée en bas de page*] Couple maximal de déficit éventuel en ce qui concerne mon projet.

Le TNP me demande – et avec des explications et raisons évidentes – pas moins désormais de trente millions pour dix représentations, deux pièces sans grosse distribution + treize techniciens. Que serait-ce avec un *Wallenstein* compris dans trois pièces et non plus deux ?

Je me heurte donc non pas à une mauvaise volonté du TNP mais à la réalité d'une machine trop chère. Cette machine trop chère désormais va couler mon projet 1966/festival d'Avignon. Le maire retournera à son TNP. Et le festival terminé (sans moi et avec le seul TNP), entre 1966 et 1967, le maire s'apercevra que cela lui a coûté presque aussi cher. La transformation pour préparer un solide avenir n'aura pas lieu. Avant deux ans, quelle activité créatrice aura le FADA<sup>1</sup> ? On en sera à environ quatre-vingt millions de subvention, l'heureux TNP emportant toujours les recettes.

Dans cette histoire, moi je ne discerne – me trompai-je ? – qu'un seul petit malin, administrateur à courte vue : le maire.

Bon. Il va falloir savoir s'en aller. Car quelle autre issue, désormais ?

[Jean] Ruaud me dit hier – et me répète – que « nos » archives doivent rester vivantes, et pour qu'elles restent telles, demeurer au TNP. Je comprends, certes. Mais, si certains viennent consulter les archives TNP/Jean Vilar, il me semble que peu de la [*illisible*] en usent. En effet, rien au Récamier / [Armand] Gatti (ou une seule phrase dans les derniers *Bref*). Je suppose que le TNP actuel l'ignore.

Et deux décorateurs, deux ! Le « Mérite », sous-produit de l'honneur, et les « A et L ». Cette faiblesse, jointe à celle de « Brasseur – Madeleine » de *Bref*, est dangereuse<sup>2</sup>.

Samedi 26 janvier 1966

Prix des places des derniers festivals d'Avignon.

---

<sup>1</sup> Festival d'art dramatique d'Avignon.

<sup>2</sup> Allusion non élucidée.

1961 : à 3 francs (376 places) ; à 5 francs (1 252) ; à 7 francs (994)

1962 : 3,50 ; 5,75 ; 8

1963 : 4 ; 6 ; 9

1964 :

1965 : 4,50 ; 6,50 ; 10

1966 : 5 ; 7 ; 11

NB : En 1961, 2,3 = 2 922 places officielles (3 800 spectateurs à la dernière de *Thomas More*, le 31 juillet 1963)

### Dimanche 30 janvier 1966

Long coup de téléphone ce matin avec [Jacques] Le Marquet. Agréable et confiant. Il n'avait pas encore reçu ma lettre pneumatique<sup>1</sup> d'hier après-midi (grève des postes). J'ai expliqué mon point de vue, très longuement, avec beaucoup (trop ?) de détails et d'exemples précis. Bref, les archives telles qu'elles sont à l'heure actuelle, les archives construction évidemment, seront livrées le 10 mars. Je demande : le 1<sup>er</sup> mars. Il me répond : « Ce qui est possible pour le 10 est possible pour le 1<sup>er</sup>. »

— Cette après-midi, réunion avec Georges Wilson et [Jean] Ruaud et [*illisible*], à Chaillot sur ma proposition. Ce devrait être, en raison de retard, la réunion conclusion. Voir dossier – notes, par ailleurs.

— Jeudi dernier 27 janvier, avait eu lieu la très importante réunion à Avignon : le maire, assisté de Duplan et des secrétaires généraux de Terris (Michel Debeauvais se reposant dans les Hautes Alpes). Voir dossier – notes, par ailleurs.

C'est l'année des achèvements, semble-t-il.

### Dimanche 6 février 1966

Lettre d'acceptation définitive de Georges [Wilson] à mes propositions. Le remercier.

### Février 1966

Quatre chèques envoyés à CNEP-banque :

1/ Reçu 8 500, 1<sup>er</sup> versement tournée Afrique / *L'Avare* (voir contrat)

2/ 16 500, 2<sup>e</sup> versement

3/ Reçu : 3 008 francs : « Intérêts avec retenue (sur 3 200 ?) – (chèques envoyés à mon compte le 2/2/1966) »

---

<sup>1</sup> Lettre n° 292, Jean Vilar à Jacques Le Marquet, 29 janvier 1966.

4/ Reçu 3 476 francs (5% Crébillon-Athénée)  
= 31 484

NB : contrat de mise en scène : ne plus jamais signer sans un fixe quotidien. Exemple : quarante-trois représentations à 5% de droits de mise en scène = 80,80 francs par jour ? En tout 3 476,05 francs pour quatre à cinq mois de travail, 97 un complet de répétitions.

### Lundi 7 février 1966

Reçu hier à 14 heures « expresso » Georges [Wilson]. Sa réponse est oui. Et les deux œuvres sont bien : *Wallenstein* et *Les Enfants du Soleil*<sup>1</sup>.

### Mardi 8 février 1966

Pars avec [Chrystèle] d'Ornhjelm pour la troisième fois à Bruxelles voir [Jacques] Huisman<sup>2</sup>. Et [Maurice] Béjart. *Les Oiseaux*<sup>3</sup> ? Niet.

Ai téléphoné ce matin à Mme d'Huart, conservateur aux Archives de France. Lui ai lu la lettre adressée à André Chamson et qui partira demain ainsi que celle adressée à Georges Wilson concernant les archives TNP 1951-1963, lettre qui partira aussi demain.

Conférence de Presse XX<sup>e</sup> Avignon, pour lundi 14 janvier, avec accord du maire.

[Maurice] Béjart n'avait pas été informé de notre rendez-vous de Bruxelles. Mais peut-être est-ce parce que l'on savait que, de toute façon, il était à Bruxelles ?

L'entrevue avec [Maurice] Béjart a été une fois de plus agréable : netteté des rapports, confiance commune. Et [Maurice] Béjart critiquant lui-même ses *Oiseaux* avec une clarté et un bon sens étonnants. Plus d'oiseaux, donc. Mais deux soirées – différentes d'aspect – de ballet.

### Vendredi 18 février 1966 (archives TNP)

[Maurice] Coussonneau me dit que le volume de toutes les bandes sonores TNP/JV représente un mètre cube environ. Enregistrées à 19 cm/seconde.

### Lundi 21 février 1966

Je lis cette phrase ~~étonnante et~~ qui me surprend agréablement dans un mauvais roman policier que <, le sommeil ne venant pas,> je m'efforce de lire le soir, ~~le sommeil ne venant pas :~~

---

<sup>1</sup> *Les Enfants du Soleil* de Gorki.

<sup>2</sup> Jacques Huisman (1910-2001) est un acteur, metteur en scène et directeur de théâtre.

<sup>3</sup> Maurice Béjart crée le ballet *Les Oiseaux* en 1965 à l'Opéra national de Bruxelles. Le spectacle reçoit un accueil mitigé.

« Même lointaine et silencieuse, il y aura toujours en moi une grande part de vous-même ; centre de gravité, tendre et complice, vers lequel je me retire souvent au cours de mes longues journées semi-oisives et cinématographiques... »

#### Vendredi 25 février 1966

Les 5 premiers « FADA<sup>1</sup> » ont, chacun, présenté ou inscrit deux créations.

(Trois la première année : *Richard II* + *Tobie et Sara* + *Terrasse de Midi*)

1948 : *La Mort de Danton* + *Shéhérazade*

1949 : *Le Cid* + *Œdipe* + *Pasiphaé*

1950 : *Henri IV* + *Le Profanateur*

1951 : *Le Prince de Hombourg* + *La Calandria*

#### Lundi 28 février 1966

Il restait en stock, à Chaillot, huit cent cinquante brochures de *L'Avare* (collection du Répertoire) qui ont été vendues pour la tournée d'Afrique au ministère de la Coopération (chèque de 1 275 francs).

Les textes écrits par la Collection du Répertoire et le texte dit par le Comédien.

L'article 23 ou « La lettre de cachet » :

« La présente concession prend fin également :

1°, 2°, 3°, 4°... 5° Si par des actes personnels le Directeur a cessé mériter la confiance de l'Administration Supérieure. »

Comme nous disait De Segogne : « Eh bien, c'est la lettre de cachet. »

Mémento : opéré le 25 mars

Pris repos convalescence (hors Paris) le 7 (au soir) mai.

Avant de partir, lettre à Mitterrand (en-tête du Festival d'Avignon)

Copie lettre à François Mitterrand :

7 mai 1966

Monsieur le Président,

Il m'était difficile, je vous l'ai dit, de prendre une décision sans connaître l'avis de tous ces camarades – désormais des amis – qui, venant d'horizons différents, forment notre Comité. Cet avis est défavorable.

Répondre oui à votre proposition – et j'en ai bien sûr la liberté – est pour moi impossible, en raison même de ce lien très libéral qui m'attache depuis un an environ à tous ces camarades.

---

<sup>1</sup> Festival d'art dramatique d'Avignon.

Ai-je besoin d'ajouter que je conserve précieusement le souvenir de notre conversation de jeudi ? Le ton agréable et confiant que vous lui avez donné, cela aussi fait partie de la culture.  
Votre obligé, JV

PS : je pars enfin, ce soir, et serai absent.

Mémento : Demander versements droits d'auteurs

1°/ Crébillon

2°/ Droits province et étranger *Oppenheimer*

3°/ Disque Barclay

Constitution juridique de la Fondation Fernand Léger (Alpes Maritimes)

Faite par Maurice Bouvier-Ajam, ami de Fernand Léger. Je l'ai rencontré à Biot, Saint Paul de Vence (déjeuner d'anniversaire de [Fernand] Léger). Il est « directeur de l'Institut de droit appliqué ».

8-9-10-11 juin 1966

1°/ Convaincre le maire qu'il faut éviter l'an prochain d'être à ce point tributaire de l'appareil TNP et notamment de mes anciens collaborateurs.

La billetterie, les places de locations, doivent être dressés par d'autres que [William] Blancheteau<sup>1</sup>.

La scène montée par d'autres que [*illisible*] (défraiements + indemnités).

Les projets qui, cette année, seront au Vice Légal, ceux de Planchon doivent être « ville d'Avignon ». Idem pour les deux petits jeux d'orgue de Planchon. <Et les projets de Tiry et son petit jeu d'orgue>

La scène de la cour d'honneur doit enfin appartenir à la ville.

L'installation et le nécessaire des tables et loges comédiens.

Le nécessaire instruments de couture (machine à coudre, fers, etc...)

Bref, le but essentiel et commandant à tout est que le festival d'Avignon dispose <l'an prochain> d'un matériel qui soit le sien et non plus celui du TNP ou celui pris en location.

Cas des travées et scène Vice Légal (location 9,5 millions)

<Autre chose>

Les trois troupes émergeant au budget du XX<sup>e</sup> festival pour une somme de 55 millions environ (non compris les 3,2 millions de la commission franco-belge pour le spectacle Bédart), nous n'avons guère pu l'investir cette année. Si nous invitons ces trois troupes l'an prochain, il est certain que leur émergence totale sera du moins égale aux 55 millions de cette année. Alors ? Puisqu'il faut à tout prix investir en 1967 (XXI<sup>e</sup> festival), faut-il ne faire appel qu'à deux troupes ? lesquelles ? réduire la durée du festival ? (mais, sur ce dernier point, nous perdrons le bénéfice de l'essai de cette année).

---

<sup>1</sup> Administrateur adjoint au TNP (1951-1972).

Quoi qu'il en soit, l'avenir invite à l'investir d'abord <et dès> l'an prochain ~~en maintenant~~ d'autre part sur le chapitre dépense « crédit d'équipement » les sommes des 85/90 millions qui sont en plus du Budget Général de cette année. Je crois qu'il faudrait publiquement, *urbi et orbi*, en dire les faits.

À moins que le maire et ma municipalité ne souhaitent à la fois investir (règlement sur trois ou cinq ans) et maintenir les 60 millions environ de forfaits en ce qui concerne les trois troupes.

### Vendredi 17 juin 1966

Note sur le festival du Marais :

Devrait être absolument celui de Paris. Ces dates actuelles (V<sup>e</sup> festival) vont du 7 juin au 8 juillet. Il devrait aller de juin à fin août.

### Mercredi 29 Juin 1966

Téléphone de Siciliani, ce matin. Il est nommé, étant démissionnaire de La Scala, « *Consulente Generale* » concernant le lyrique et le symphonique à la RAI et « *Supervisore Generale* » à la télé.

Me dit une fois de plus que sa détermination de quitter la Scala est née du moment de nos histoires « *Macbetto* ». Que la sclérose « Scala » chaque année lui paraissait de plus en plus nocive, qu'il préférerait donc s'en aller, que les « fantômes » et le passé dévorent la Scala.

La Sagra de Pérouse : 1<sup>ère</sup> le dimanche 18 septembre : *Passion selon Saint-Mathieu*, *Luc* (Schutz), *Saint Marc* (Bach), *Saint Jean*, (direction Savalitch et Opéra de Vienne)  
— Opéra *Charles V* de Krenek ou *Armide* de Dvorak. La Sagra finit le 2 octobre.

### Samedi 2 juillet 1966

[Emmanuel] d'Astier [de la Vigerie], ministre de l'Intérieur, est un homme charmant. Très agréable matinée passée avec lui, il y a huit jours environ. Une de ses secrétaires, à qui je fais la louange très sincère de d'Astier : « Il est extraordinaire de toutes les façons ». J'ai l'esprit mal tourné.

[Robert] Voisin : par l'intermédiaire du Théâtre Récamier, la ligue de l'Enseignement me propose : « *A touch of poet* ». Comme je pourrais répondre : merde ! Sans même leur rappeler la surprenante décision en 1961 au renouvellement contrat TNP-Ligue de l'Enseignement.

Lombroso – projet Alhambra, Chine, URSS, Tchécoslovaquie, Hongrie *etc.* (*Avare* + *Séquestrés d'Altona* ?). Il passera par Avignon.

[Maurice] Bédart : ses projets l'an prochain pour la France sont déjà importants. Risque de ne pas avoir [Maurice] Bédart à Avignon en 1967. Projet de Paris : 1<sup>o</sup>/Roméo et Juliette au Palais des Sports – Flaubert (théâtre de France). Lombroso *dixit* : IX<sup>e</sup> Symphonie/Bédart au Palais des

Sports = 70 millions de recettes en 15 représentations, dont 30 millions les 4 derniers soirs. Ça avait mal démarré.

[Yvonne] Etrevant – Téléphone de ce jour, samedi 2 juillet, confirmant propos d’hier à Rohan : tournée *L’Avaro* en 5 à 7 jours pour sorte de cinémathèque pour écoles et étranger, avec soutien financier du Palais d’Orsay. But premier de ce tournage : « la Conserve », comme elle dit.

### Lundi 4 juillet 1966

— Ce matin, au courrier, lettre de Bernard Privat. Agréable, très agréable chose.

— Mémento : en juillet 1962, prix journalier hébergement au Centre de Jeunesse = 10 francs – Quatre ans après, en 1966 = 14 francs

— Contrat Harpagon-ORTF envoyé signé le 3 juillet 1966 (4000 francs – 795 lignes !)

— [Georges] Wilson : tirer un exemplaire de son film TNP 1954-1955

— Réponse à Bernard Privat, à Jean Paulhan

— Maria Casarès : pour trois semaines de répétition télé ORTF (printemps 1966), *Cher menteur* = 2 000 francs

— Impôts pour 1966 : montant ou deuxième acompte professionnel de l’impôt sur le revenu des personnels = 6 180 francs. Réglé pour le 17 mai 1966.

— Achat appartement rue Estrapade : en trois ans 1964-1965-1966 (1<sup>e</sup> année : 530 000 environ)

### Mardi 5 juillet 1966 – Départ de Paris pour Avignon (XX<sup>e</sup>)

Mot de Paulhan du 17 juin. Je réponds aujourd’hui. Le manuscrit de Roland Purnal : *Goyarzabal*.

Ai quitté Paris à 16h30. Arrivée à Baulieu (où je couche) à 20h15.

Suis reparti le lendemain à 5h30 pour Avignon où j’arrive à 11h15. Suis allé visiter aussitôt l’ensemble de la cour d’honneur et celui du Vice Légat. Je loge aux Angles, chez M. Pauillet. Visite au Conservatoire : salle générale du festival, pièce du TNP, de [Roger] Planchon, le 1<sup>er</sup> août. Je retourne le soir, de nuit, sur les lieux du Vice Légat.

De 19 heures à 20 heures, le chantier désert, je visite les immeubles « restaurés » de ce « marais » avignonnais qu’est la Balance<sup>1</sup>.

### Jeudi 7 juillet 1966

Visite à Duplan<sup>2</sup> à 11h15 (Duffaut absent jusqu’au 12). À 11h30, visite du Syndicat pour voir l’organisation nouvelle de la location. Très belle exposition photographique de [Mario] Atzinger. Pas tout, évidemment. Les photos couleurs sont effroyables.

---

<sup>1</sup> Le quartier de la Balance était insalubre et pauvre, principalement occupé par les gitans d’Avignon au sortir de la seconde guerre mondiale. Il fut largement détruit et reconstruit au tournant des années 1970.

<sup>2</sup> Non identifié.

Visite à Gonizan (le pharmacien) pour les photos de 1947. Il me dit avoir « pris » aussi en 1948 et 1949.

— À 12 heures : petite conférence de presse.

— Je déjeune, dans l'Auberge [de France], vide (jour de repos du personnel), avec Jeanne [Struby]. Nous philosophons. Merveilleux être humain.

Ce jeudi 7 juillet, arrivée en fin de journée de [Jean] Ruaud, Sonia [Debeauvais], [Pierre] Saveron, [Jean] Beaufort<sup>1</sup> (Saveron et Beaufort travaillent dès le soir).

[Jacques] Le Marquet était arrivé le matin à 6 heures.

Camille n'arrivera que lundi 11.

Planchon et ses comédiens, dans la journée du 15.

Georges et ses comédiens, dans la journée du 10.

— L'équipe de travail de nuit de Pierre Saveron est composée de Beaufort aux commandes de la tourelle, Pierre sur le plateau donnant les directives, du jeune Sacqué<sup>2</sup> dans les tours changeant l'axe des projos, de l'ami de Sacqué et de ... au jeu d'orgue nouveau (cinquante circuits pour cent projos) dans la salle des Gardes.

— Le plancher de la cour d'honneur a été refait, les bancs ont été repeints. Ça sentait hier soir dans la nuit le bois neuf !

Pour le XXI<sup>e</sup> festival d'Avignon.

#### Les relevés d'Avignon (techniques)

Cour d'honneur : celui de la place de tous les projos, fenêtre par fenêtre, toits, mirador, jardin (deuxième emplacement des colonnes sonores)

Vice Légat : place de tous les projos

Achat de toutes les tables de maquillage TNP

Jauge officielle :

Vice Légat, 1966 (à la date du 12 juillet, plan définitif)

Places dites « X » (centrales et des premiers rangs) = 56

à 11 fcs      1 038

à 7 fcs      1 096

à 5 fcs      576

= 2 766

Recette *maxima*, disons « idéale » en raison soit des invitations, soit des tarifs pour groupements ou Rencontres internationales :

Places « X »      61 600 AF

Places à 11 francs      1 141 800

Places à 7 francs      767 200

Places à 5 francs      288 000

---

<sup>1</sup> Régisseur.

<sup>2</sup> Non identifié.

= 2 258 600 AF

Mais il y a, hélas, la pratique des invitations, que nous étudions (et combattons) cette année, comme jadis à Chaillot et à Avignon la désinvolture des « retardataires ».

« Des places gratuites »

L'an dernier, en dix-sept représentations, il y eut plus de 4 500 places gratuites. Si ce chiffre était cette année (1966) atteint, cela ferait une moyenne de 150 places gratuites par soirée, puisqu'il y a 30 représentations ( $150 \times 30 = 4500$ ).

L'an dernier donc, la moyenne était de  $(4\ 500 : 17) = 265$  places gratuites par soirée ! Si cette moyenne était – hélas – atteinte en 1966, cela ferait  $265 \times 30 = 7\ 800$  !!! Impossible à admettre. Financement : 7 800 places à 1000 AF = entre 7 et 8 millions AF

Les campagnes électorales coûtent cher au budget culturel d'une ville. Et les amitiés, donc.

Vraiment, combattre ce vice est une nécessité et plus nécessaire encore que celle des retardataires.

Je crois, à ce sujet, qu'il ne faut pas craindre d'aller très loin. Et tout d'abord de s'astreindre à répondre à un ami : « Je n'ai pas de place. Je ne dispose en tant que directeur du festival que de vingt places pour la durée du festival et – ne prévoyant votre venue ici – je les ai déjà distribuées *etc.* »

De toute façon, cette année, en ce qui me concerne, devant aller au spectacle tous les soirs – du moins en droit ou en principe – je ne dispose que de deux places par soirée (la mienne et celle de la personne qui m'accompagnera).

Les oriflammes d'Avignon : comptabilité au 13 juillet 1966. Il en reste vingt-et-un (sur trente-deux exécutés il y a cinq ans, dit Puaux).

[Léon] Gischia = 2

[Alexander] Calder = 4

[Gustave] Singier = 3 (Il y en a quatre à la vérité. J'en emporte un exemplaire ? eh oui !)

[Mario] Prassinos = 3

[Jacques] Lagrange = 4

[Edouard] Pignon = 2

[Marcel] Jacno = 3

NB : ne pas oublier la « commande » de [*illisible*] à [Paul] Puaux.

Vendredi 15 juillet 1966 – Avignon

Arrivée de [Roger] Planchon et de sa compagnie. Répétition de la première, sur la scène – sans tapis et non encore figolée – du Vice Légat. De 17 heures à 20 heures et de 21h30 à 2 heures. — Mistral très fort à Avignon, ce jour-là.

— « Première » de Georges [Wilson] (voir résultats ci-contre) : à noter, *dixit* Delan<sup>1</sup>, les associations ou groupements ont été touchés avec huit jours de retard sur l'an dernier. « Le nombre des présents membres des associations populaire eût été plus nombreux », dit-il.

— Location de la journée du 14 juillet assez faible, ce qui donne raison à Delan. Toutefois : depuis des années, on ne loue pas le 14 juillet. À tort. Il suffirait de bien annoncer – presse locale – que l'on loue ce jour-là.

### Lundi 18 juillet 1966 – Avignon

\* À la date du 16 juillet (22 heures) : en caisse : 32 066 250 (ne pas oublier que les [illisible] (places déjà retenues) = environ 4 millions (ce qui fait, à la date du 16 juillet : 36 millions)

\* Location journée du 15 juillet : 984 400 (un samedi)

\* Le trapèze des « Invites » – Cette concentration, en un seul lieu, de tous les invités, est due à l'emploi de la billetterie dite « américaine », <par ailleurs jugé> commode. Il faudra l'an prochain, et quoi qu'il en soit, disperser cette particularité d'intrus.

\* La Semaine, ou plutôt la « Dizaine » du 15 juillet au 23 juillet inclus : mistral ou pluie ou soirées froides. La pluie de 17 heures à l'aube : soirée des *Troyennes*. L'entrée du public n'est faite qu'à 21 heures et non à 20h30. [Jean] Ruaud proposait d'attendre la fin de la pluie. Comme la pluie n'a pour ainsi dire pas cessé, il est à peu près certain que nous n'aurions donc pas laissé entrer le public et donc pas donné de représentation. « On » est entré à 21 heures et « on » a joué à 21h30. Le maire, le lendemain, me dit : « Absent d'Avignon ce soir-là » : j'ai pensé que je perdais plus de 1 500 000.

Le Froid. [Roger] Planchon porte sur lui une énorme couverture, le vent et la pluie n'empêchent pas l'équipe de Villeurbanne de travailler. Sérieusement et sans se plaindre. Les problèmes d'acoustique sont graves.

Enfin, le dimanche 24 juillet, le vent tombe, la nuit est assez douce et le spectacle est donné dans de bonnes conditions atmosphériques. Idem pour le *George Dandin* le mardi 26 juillet.

Mais ce décor tiendra-t-il contre le vent, si le vent se lève un jour ?

\* Réunion du mardi 26 juillet : le maire, [Paul] Piaux, [Georges] Wilson, [Jean] Ruaud et moi. Le maire parle de son plan d'équipement triennal pour le festival. Il en avait parlé à [Paul] Piaux et à moi au Prieuré la veille.

[Georges] Wilson, toujours prêt à éviter les problèmes posés et à les renvoyer à plus tard sous prétexte qu'ayant signé pour un an, il leur est difficile de s'engager.

Je propose qu'on mette dans le contrat TNP/festival que la création serait supprimée si [Georges] Wilson, à la date de fin février, ne renouvelait pas son contrat avec l'État.

Cette solution est heureuse. Et dans une certaine mesure, j'ai tout de même été satisfait d'avoir coincé mon bonhomme.

### Vendredi 29 juillet 1966 – Avignon

---

<sup>1</sup> Non identifié.

L'an prochain, consacrer le Verger à la musique. Sonate, trio, quatuor, quintette. Évidemment, demander la participation, le concours du trio, ou quintette d'Avignon. Contacter d'autres formations : Toulouse ([Louis] Auriacombe<sup>1</sup>), Marseille, Nîmes, Montpellier, Lyon ? Savoir qui à Montpellier, Marseille, Nîmes *etc.* est leur violoniste ou cor *etc.*, et provoquer la naissance et la formation d'un nouveau trio ou quatuor, *etc.*  
Mais la prospection, de notre côté, sera faite par qui ?

### Mardi 2 août 1966 – Avignon

Arrivée de [Maurice] Béjart et de ses compagnons (dont [Anne] Lotsy<sup>2</sup> et tous les techniciens) le dimanche matin 31 juillet. Sa première répétition le même jour à 18 heures. À partir du lendemain, 1<sup>er</sup> août, il répète dans la cour de midi à 20h30. La présence de curieux aux répétitions ne le dérange pas, dit-il.

Sa conférence de presse à 19 heures ce même lundi 1<sup>er</sup> août.

\* Le maire a quitté Avignon au matin du 1<sup>er</sup> août. Raisons = vacances. Il avait déjà pris quelques jours de repos avant le festival jusqu'au 13 juillet. Il ne rencontrera donc ni [Maurice] Béjart ni [Jacques] Huisman. Il ne verra pas les spectacles de [Maurice] Béjart.

\* Il faut construire un dispositif (praticable ?) pour les Colloques<sup>3</sup>.

\* Un déjeuner : [Maurice] Béjart, [Roger] Planchon, Gilbert<sup>4</sup>, [Paul] Puaux, [Maurice] Guillaud<sup>5</sup>, JV, [Anne] Lotsy, Chrystel [d'Ornhjelm], Michel Debeauvais<sup>6</sup>.

### Mercredi 3 août 1966

Les Colloques. Les interventions de [Hubert] Dubedout, [André] Bouloche, [Bernard] Gilman, c'est-à-dire des maires, m'effarent en bien des points :

1/ il faut de tout pour faire un monde,

2/ diffusez à la presse et nous reconnâtrons d'en haut (diffuser, nous ne faisons que cela depuis l'éternité !),

3/ « mais non, mais non », *dixerunt*, « il faut un théâtre municipal fonctionnant s'il fonctionne même en fonctionnant mal, *etc.* »

Quant à l'intervention assez longue de [Émile] Biasini, l'effrayant est que cet homme intelligent et courageux, ou noie le poisson, ou ne répond absolument pas – ou si peu – aux questions posées. Et s'il y répond, c'est au nom d'un démocratisme qui me paraît plus mensonger qu'absurde.

(Bien lire dans les relevés de séance leur intervention du mardi 2 août).

---

<sup>1</sup> Chef d'orchestre.

<sup>2</sup> Directrice de ballet.

<sup>3</sup> Les rencontres d'Avignon, dans la chambre des notaires, mises en place à partir de 1964.

<sup>4</sup> Peut-être s'agit-il de Gilbert Moget, le traducteur.

<sup>5</sup> Chargé de l'administration du festival.

<sup>6</sup> Chargé des « Rencontres d'Avignon », ou des « Colloques ».

Excellente intervention de [Maurice] Sarrazin qui a tort par deux fois de « tâter » des « concepts sociologiques et du jargon adéquat ». *Idem* de [Jo] Tréhard <excellent de bout en bout dans sa dernière intervention.>

Les interventions de [Jean] Dasté sont toujours prestes. Mais rares. Quant à moi, je me tais. Les plus âgés tournent sept fois la langue dans leur bouche et recommencent ainsi sept fois, sept fois. <[Hubert] Gignoux, furieux contre Sarrazin, râle et se tait.>

\* Le ton assuré, convaincu, « pas de doute, c'est ça et rien d'autre », de l'in vraisemblable M. Dubedout. Ah ! là là, ces élections dites symboliques, quel leurre !

Les maires – et les plus actifs et les plus « dans le siècle » – ignorent, en ce qui concerne le savoir (ou la culture) qu'il leur appartient de décider. Et de tailler.

\* De véritables fossés entre nous. Chacun sur notre montagne faisons notre sermon à l'autre. Et plus nous plaidons, maire ou administrateur ou artiste, plus nos différences s'accroissent. Ils ne nous entendent pas et nous avons l'impression que l'autre, de notre discours, n'a retenu que les gestes. <ou le son de la voix.>

#### Lundi 8 août 1966 – Avignon

Pluie ce matin de 7h30/8 heures à 16 heures. Il n'avait pas plu depuis le 20 juillet, soirée de la troisième des *Troyennes*.

[Ajout en bas de page] <La pluie a cessé hier en fin d'après-midi. La représentation eut lieu, soirée très fraîche. Humide. [Maurice] Béjart a froid.>

À noter que les conditions atmosphériques avaient été mauvaises dans l'ensemble du 13-14 juillet (pluie le soir du 14, avant le feu d'artifices, Georges [Wilson] avait arrêté la répétition) au soir du dimanche 24 juillet (première de *Richard III*).

Mauvaises conditions atmosphériques, c'est-à-dire : vent, froid, humidité ou pluie.

Par contre, les soirées ont été bonnes dans l'ensemble du 24 juillet à hier soir 7 août.

\* Problème des Gitans qui, apprenant le tarif des machinistes du Théâtre Municipal travaillant pour la première fois avec nous, réclament dans l'immédiat l'ajustement de leur salaire. Bataille<sup>1</sup> me dit qu'il préfère – comme [Camille] Demangeat jadis et [Jacques] Le Marquet – travailler avec les Gitans qu'avec les machinistes du Théâtre Municipal dont certains boivent et, parfois, se disputent. Mon déjeuner amical avec eux, il y a vingt ou vingt-cinq jours, n'aura servi qu'à bien peu de choses. Donc nécessité d'une sélection sévère pour l'an prochain. (Décision et choix de Puaux).

[Ajout entre les lignes des deux entrées, à l'écriture serrée] <Note du 13 août : les Gitans demandent une augmentation pour journées de travail du dimanche 14 et lundi 15 août !! Le

---

<sup>1</sup> Non identifié.

Marquet me disait, lui-même, il y a trois ou quatre jours, que leurs demandes d'augmentation étaient fréquentes.>

### Mardi 9 août 1966 – Avignon

Si des Colloques sur l'art de la scène ont lieu l'an prochain, [Roger] Planchon avance comme organisateur et secrétaire de séance le nom de [Mario] Baratto<sup>1</sup>.

### Mercredi 10 août 1966 – Avignon

[Jacques] Le Marquet à Avignon, hier soir. Réunion concernant les gitans (et, de ce fait, les machinistes du Théâtre municipal). Présents : [Paul] Puaux, [Maurice] Guillaud, Bataille, [Jacques] Le Marquet, JV.

Conclusion personnelle : à la vérité, on aligne le salaire des gitans ou plutôt l'augmentation du salaire des Gitans sur le prix des « heures supplémentaires vacances » des machinistes (l'augmentation des gitans ne tient qu'à partir de dimanche 7 août).

Conclusion des conclusions : il faut donc refaire la scène pour l'an prochain, ne plus avoir besoin des Gitans, prendre les plus sérieux des machinistes et une équipe de jeunes gens techniciens appartenant aux écoles techniques de la ville pour constituer l'équipe technique et de main d'œuvre du festival.

Si machinos l'an prochain, demander au maire de les mettre en vacances en juin pour n'avoir à les payer qu'au travail normal.

Et si, pour le XXI<sup>e</sup> festival d'Avignon, nous appliquons le système de la commande ?

Pourquoi pas une adaptation d'un Plaute, par exemple, commandée à [Georges] Wilson (régie par lui) ?

Ou un auto-sacramental ?

À [Roger] Planchon, un Aristophane ou un Térence ?

À [Maurice] Béjart, le *Prométhée Enchaîné* ?

### Lundi 13 août 1966

Fin, ce soir, vers minuit, du XX<sup>e</sup> séjour. Les dernières sonorités qui empliront la Cour, ce soir, ne seront plus celles de Corneille ou de Hugo ou de Musset, mais celles de Ravel. Après celles de Prokofiev. Satisfaction. Sainte satisfaction. Et d'autant plus satisfait que le geste remplace la parole et que la chorégraphie du Boléro est un des plus simples et des plus efficaces exercices de Béjart.

\* Nous n'aurons pas perdu notre temps tout au long de cet anniversaire et préparant le XXI<sup>e</sup>. Nous aurons eu de nombreuses entrevues dans ce but avec le maire, [Georges] Wilson et [Jean] Ruaud, [Roger] Planchon et Gilbert, [Maurice] Béjart et [Jacques] Huisman. Avec [Pierre]

---

<sup>1</sup> Historien du théâtre.

Saveron, avec Le Marquet, avec l'équipe du théâtre municipal, avec Pascou<sup>1</sup> et Mme Girard<sup>2</sup>. Enfin, le comité de direction ([Paul] Puaux, [Maurice] Guillaud, Chrystel [d'Ornhjelm], Michel [Debeauvais]) se sera réuni régulièrement. Hier, réunion de 11 heures à 13h30. Aujourd'hui, de 10 heures à 13 heures.

\* Nous en sommes, entre autres choses, à chercher un autre mot que « festival », qui ne correspond plus à notre activité. Mot imbécile, employé dès la deuxième année et que je n'ai jamais aimé.

*Chronique Romanesque* : peut-être un chapitre : « Portrait de l'Avignonnais », sans liaison avec tout le reste de l'ouvrage. Portrait de Jeanne Struby.

Un machino du théâtre municipal, de trente à trente-cinq ans, me demande hier soir, pendant la représentation de « Prospective », ce que signifie ce mot, qu'il n'a pas trouvé, ajoute-t-il, dans le dictionnaire. Comme j'ai terminé mon explication, je m'aperçois que [Maurice] Béjart, dans l'obscurité, mêlé à un groupe de danseuses « se chauffant » < sous les voûtes >, écoute, souriant et gentiment moqueur. Il veut ajouter son mot : « Un ballet où le chorégraphe n'a pas sa place. »

\* Plus de programme à vendre, hier soir, < vendredi, avant-dernière >. Nous annonçons (Fioraventi), sur scène, *Érotica*. Puis, à l'entracte, [*illisible*] et [Pierre] Henry étant de mon avis, on ne fait plus d'annonce.

Ce soir, 13 août, nous distribuons des feuilles ronéos indiquant le programme de la soirée. Ouf !

### Mardi 16 août 1966 – Sète

Ai quitté Avignon dimanche 14 août vers 13 heures. Arrivée à Sète à 15 heures.

Les dernières nuits – et journées – d'Avignon auront été belles et chaudes. L'inquiétude m'habitait cependant que le soir quelque orage survînt.

Satisfaction profonde des résultats qu'auront troublée – un peu – la préparation du XXI<sup>e</sup> festival et certaines habitudes de « superman » de quelques-uns de mes anciens ; encore que je pense parfois que c'est moi qui ai un esprit caustique.

Les recettes du soir auront atteint le chiffre de plus de 61 millions d'AF (avec ventes du programme et « lesdites » confiseries = 63 millions d'AF)

Le nombre de spectateurs < le soir > : plus de 83 000.

Le nombre d'invités en trente représentations aura été inférieur à celui de l'an dernier en dix-sept représentations : moins de 4 000. Ce qui est encore beaucoup trop d'ailleurs. Il faut poursuivre cette opération l'an prochain. Ou plutôt dès octobre. Instaurer le principe : « Tout le monde paie sa place ». Proposer au maire que, dans le budget de fonctionnement, une caisse (ou une cassette) de tant de millions soit attribuée pour ses propres invitations celles des adjoints, conseillers municipaux *etc.*

1/ Cour d'honneur = 10 à 2 950 de jauge officielle.

---

<sup>1</sup> Non identifié.

<sup>2</sup> Non identifiée.

2/ Vice Légat : 10   2 700 (jauge officielle).

3/ Cour d'honneur (fosse d'orchestre) 2 750 x 10 = 83 500.

4 000 invites à 1 100 francs, cela fait 4 400 000 francs. Donc, si ouverture de crédits de cent millions d'AF, il faut y ajouter une « cassette » de quatre millions *etc.*

Ces quatre millions nous auront manqué de toute façon. Et, en quelque sorte, ne suis-je pas allé les chercher chez Bias<sup>1</sup>   la veille de mon départ pour Avignon ? (coût de la surélévation d'un mètre de tout l'ensemble scène-salle du Vice Légat).

### Samedi 20 août 1966 – Sète

Proposer   Henri Duffaut<sup>2</sup> une alliance Avignon-Orange. Bien sûr, je « ferai » la première année Orange.

Pas avec « Coco au Bergerec de la Rostendini re », comme on dit, mais avec l'*Orestie*. L'*Orestie* en trois soirs ? en un seul ? Assurer la traduction avec ... ?

L'*Orestie*, chaque année, à Orange sur trois représentations ?

Notes sur ce projet : 1/ l'Autostrade relie Avignon   Orange, 2/ projet de Henri Duffaut, me dit Puaux, de faire prendre en charge par le Conseil Général du Vaucluse une part d'investissement inclus dans le Plan Triennal.

Caisse Commune Orange-Avignon ? Ce sera difficile, car Avignon est déficitaire alors qu'Orange devrait couvrir ses dépenses.

Réformes :

1/ Libérer l'orchestra (l'orchestra appartient à Eschyle non au service de location).

2/ Refaire la scène.

3/ Libérer les voûtes et placer les loges ailleurs.

4/Le dispositif électrique.

5/ Aucune autre manifestations dans l'année sur cette scène. Uniquement les Chor gies, qui doivent conserver leur nom. Ou bien les « Nouvelles Chor gies ». (Mais cas de Henri Saigre)

6/ Ramener le prix des places à un tarif convenable : proposer douze francs (2 000 places), 10 francs (2 000 places) 8 francs (2 000) = six millions AF environ de recette brute.

7/ Couvrir ou ôter la statue d'Auguste.

8/ Contrat de directeur pour JV. Fixe annuel de ... et un pourcentage de 10% sur les recettes brutes.

### Dimanche 21 août 1966 – Sète

L'offre à [Maurice] Béjart,   [Roger] Planchon – et leur venue, cette année à Avignon, fait suite à cette détermination de ne pas être, d'un lieu choisi, le seul maître d'œuvre ; d'assurer le ou

---

<sup>1</sup> Non identifié.

<sup>2</sup> Le maire d'Avignon.

les enchaînements, la permanence – fût-ce sous un visage nouveau et selon un style contraire – d'une entreprise, la ou les successions.

J'ai commencé tôt sur cette voie ; et, dès 1947, dès le premier Avignon, déjà un autre régissait telle œuvre, et telle œuvre que j'eus réalisée avec plaisir : *Tobie et Sara* mise en scène par [Maurice] Cazeneuve. Puis ce fut Gérard [Philippe] dès la première année du TNP (*Nucléa*), puis encore Gérard [Philippe] (Vauthier et Musset), puis Georges Wilson (*Le Garde-Malade*), [Jean-Pierre] Darras, puis [Daniel] Sorano, [Jean-Paul] Moulinot. [Raymond] Hermantier et son *Jules César*. Encore [Daniel] Sorano (*Le Malade Imaginaire*). Georges [Wilson] (*École des Femmes*). René Clair (*On ne badine pas avec l'amour*), Georges Wilson, [Yves] Gasc, [Jean] Negroni. Strehler et l'*Opéra de quat'sous* en italien. [Roger] Blin. [Roger] Mollien. J'ai partagé, par la suite, des représentations avec Georges [Wilson] (*Arturo Ui*), [Maurice] Jarre (*Antigone*), [Georges] Riquier (*Roses Rouges pour moi, L'Alcade de Zalaméa*), [Maurice] Jarre (*Loin de Rueil*), *Les Rustres* (Mollien). Dans les deux dernières années de ma direction, deux grandes tâches confiées à Georges [Wilson] : *Galileo Galilei* et Valle Inclán, *Lumières de Bohème*. Enfin, j'ai fait venir Roland Petit et ses ballets : quatre créations.

J'ai proposé enfin au ministère de nommer Georges [Wilson] à tête du TNP. J'ai confié, le TNP et le festival d'Avignon étant depuis dix ans imbriqués l'un dans l'autre, la question artistique du festival à Georges [Wilson] pendant deux ans (1964 et 1965).

Les successions sont toujours choses ingrates. La Mort, la première, efface en un jour les chemins que sagement, patiemment, votre main avait tracés. [Maurice] Jarre, auquel j'avais pensé pour l'avenir d'une certaine forme de théâtre et auquel j'avais parlé de l'Opéra-Comique en 1959-1960 que Moineau<sup>1</sup> me proposait alors, [Maurice] Jarre est faiseur de films à Hollywood. Rouvet, dont la carrière ~~désastreuse~~ depuis 1959 m'ébahit. Les autres, enfin, <certaines> que j'ai nommés <ci-dessus> et que leur goût, leur talent menaient ailleurs qu'à ce siège clouté, au dossier rugueux, de responsable de Chaillot et d'un théâtre populaire.

Tristesse.

### Mardi 23 août 1966 – Sète

Levé, comme chaque matin, à 6 heures. Beau temps depuis mon arrivée ici. La clarté du jour aujourd'hui, douce et comme ouatée, est une caresse pour l'œil. La mer, sur laquelle le soleil va réfléchir sa lumière, est, sortie de la nuit, couleur lavande.

Et le silence.

### Mercredi 24 août 1966 – Sète

Deux petites rues parallèles ici dont on a conservé les noms : rue de la Fraternité, rue de l'Égalité, que coupe la grande rue de la Révolution, laquelle débouche sur la place de la République après avoir traversé la rue de la Liberté. Cette place de la République, à flanc de Colline, comme presque toutes voies ici, est située dans un quartier populaire et les rues qui la

---

<sup>1</sup> Non identifié.

bordent s'appellent rue de la Fédération, rue de la Convention, rue de la Révolution donc et rue de la Liberté. La rue Danton est toute proche et donne sur la rue de la Convention. Et la rue Danton débouche la rue Rouget de l'Isle.

À vingt mètres à peine du croisement des rues de la Convention, de la Fédération et de la Révolution, veille la rectiligne rue de la Gendarmerie, à la voie large et qui se termine en cul-de-sac.

Et, près du château d'eau, existe une toute petite rue du Génie. Il n'y a jamais eu de bataillon du Génie à Sète. Les fenêtres de l'École des Demoiselles Pourtalet donnaient sur cette voie silencieuse, campagnarde, sans pavés et, par cette rue dite du Génie, on allait voir l'ami Mouliérac, avec Athos mort à la guerre en juin 1940, conducteur de camion. On avait douze ans. On avait treize ans. Et même quatorze ans.

### Dimanche 28 août 1966 – Sète

Hier, premier jour de pluie depuis mon arrivée (14 août). Il faisait humide et froid. Le temps s'arrange à la tombée de la nuit. Le ciel nocturne est parsemé de clartés. Nuit sévère et belle.

Aujourd'hui, journée chaude, pas un nuage ; la mer, étale. Il ne « fait » pas seulement chaud, il « fait » doux.

Lumière.

### Lundi 29 août 1966 – Toujours Sète

Mais, dans la nuit de ce <même> dimanche à lundi, l'humidité embue toutes choses. Quittant Terrisol<sup>1</sup> vers 11 heures du soir, il faut faire fonctionner les essuie-glaces de la voiture. La lune, presque pleine, éclaire cependant la mer. Tableau familier de la clarté lunaire sur la mer calme, piquée çà et là, en ses ombres, des lumières des barques de pêche.

À l'aube, ce matin, leur brouillard épais cachait le phare. Sa lumière mouvante ou plutôt la lentille tournante avait l'aspect d'un grand oiseau lumineux et dansant, et comme s'efforçant de se délivrer d'un ventre jaune et monstrueux.

Dans le plan, local et régional, proposer à Henri Duffaut de donner une vie multiple au palais. Ces immenses salles désertes ne sont traversées – et pendant trois à quatre mois seulement, que par des touristes effarés.

Faire vivre ses salles.

Déjà sont occupés par nous la cour, le Verger, la Chambre des notaires et bien d'autres salles, plus ou moins grandes, servant de loges, de magasins et la salle d'expositions.

Musée au théâtre. Il n'en existe pas en France. Transporter ici tous les costumes et accessoires significatifs ou beaux du TNP-JV. L'Athénée conserve les costumes du *Tartuffe* et *École des Femmes* de [Louis] Juvet. Voir [Michel] Arnaud et [André] Barsacq en ce qui concerne

---

<sup>1</sup> Une plage de Sète.

L'Atelier Dullin – Pour Copeau, Antoine, Gémier : à qui s'adresser ? [Jean] Dasté ? Faire proposition à tel ou tel théâtre étranger : Piccolo Teatro, théâtre de Laurence Olivier, Old Vic, etc. Faire proposition à [Jean-Louis] Barrault, à [Roger] Planchon, à [Maurice] Béjart.

Mais avec quel budget ?

Le musée devrait être national. V<sup>e</sup> plan ? trop tard.

Outre ce musée, salles d'expositions. Intéresser Maeght<sup>1</sup> à cette histoire ? [Christian et Yvonne] Zervos<sup>2</sup> ?

Travailler en accord avec Gagnère<sup>3</sup>. L'informer. Il faudrait, de toute évidence, voir [André] Malraux au sujet du Musée national du théâtre et de ces salles d'expositions.

Enfin, dans la grande chapelle, concert de chœurs *a cappella*.

Mort de mon père : 5 mars 1965

de ma mère : 20 février 1966

#### 14 septembre 1966 – Avignon (chez le docteur Reboul)

À la vérité, j'ai été comédien d'occasion. Être comédien n'était pas, ne fut jamais, le goût profond de ma nature, mon ambition secrète, ma terre natale. J'ai joué, oui. J'ai même beaucoup joué et cela dans une période de vie assez ramassée, très circonscrite par les devoirs de cette <la> profession. Devoirs que les indifférences de cette société de l'argent font <contraignent à> plus d'absurdités que nous, comédiens, le souhaitons. J'ai donc beaucoup joué. Et ma seule satisfaction peut-être, à cinquante-quatre ans, est de n'avoir joué, servi (tant pis, le mot est écrit), interprété rien d'autre que des rôles de mon choix.

J'ai même poussé plus loin cet orgueil, au demeurant assez naturel : je n'ai pas joué des rôles soit que l'on me proposait et qui m'intriguaient (Lear/beaucoup de propositions ou invites), (Prospéro/[André] Malraux) (Octave, dont Gérard [Philippe] n'a jamais su à quel point ce personnage m'était cher), Ubu (mais oui), soit des personnages du marché courant, du « marché commun » parisien, nés de la cervelle de ces auteurs sans grand semis mais fort adroit et qui parfois font illusion.

Comédien d'occasion, donc.

Je suppose que la plupart des hommes, ceux que l'on juge le plus attachés à leur profession et qui l'ont soit illustré soit honnêtement servi, sont dans une situation identique : accrochés à un métier, dévots à l'égard des obligations <qu'il impose, mais> rêvant d'ailleurs et faits pour autre chose.

Une vie à contre-nature.

La vraie vie est peut-être à contre-nature.

---

<sup>1</sup> La galerie Maeght.

<sup>2</sup> Christian et Yvonne Zervos, collectionneurs et critiques d'art, avaient lancé la première édition du festival d'Avignon, appelée « Semaine d'art » en organisant une grande exposition de peintures modernes.

<sup>3</sup> Non identifié.

— Et ce n'est certes pas le hasard qui m'aura conduit en les divers lieux, bénéfiques, où je fus. J'ai toujours choisi, et si la décision résultait de motifs souvent obscurs, celle-là <pourtant> fut aussi souvent délibérée. « Bon, très bien, parfait : puisqu'il en est ainsi, allons-y. » Et j'allais.

— Je relis ces lignes. Une sorte d'orgueil à bon marché s'en dégage, semble-t-il. Mais non, j'éprouve seulement, j'éprouvais à écrire ces lignes, une satisfaction très naturelle : ~~aussi naturelle et vitale~~ <de même nature que ce plaisir que provoque en moi> ce léger mistral qui, ce matin depuis sept heures, souffle sur la ville et anime les cyprès dans les vases, l'acacias, le rosier. Le rosier de Monsieur Reboul, mon ami.

Jeudi 15 septembre 1966

Il faudra bien lancer un jour l'idée des États Généraux de la Culture. J'y pense depuis longtemps. Alors même que je dirigeais le TNP. Cette nécessité m'était évidente tout autant que le regret de ne pas rendre public ce souci m'était devenu familier. Organiser cette chose est <désormais> nécessaire. Cependant mon poste de directeur du festival d'Avignon est-il suffisant et n'est-ce pas là ~~un événement~~ <une réclamation, une revendication> à l'échelon national, absolument ?

Il faut que les confrontations soient faites, les réclamations étudiées et, en conclusion, admises, défendues ~~ou bien~~ <et>, telles autres, <dépassées>, rejetées à jamais. Les querelles ne ~~peuvent~~ <doivent> pas être étouffées.

Les Colloques, depuis trois ans que nous les organisons, auront plus que confirmé cette nécessité. Il me semble en effet que plus on diffère l'organisation et l'existence des États généraux, plus on rendra tragique, ~~dramatique~~, révolutionnaire <et brouillonne> leur naissance. <Il ne nous faut plus considérer> la Culture ~~n'est plus~~ comme le fruit d'une société. Elle est la racine, la semence et l'humus de cette société nouvelle qui se cherche. ~~Et qui un jour se brisera~~ <N'attendons pas qu'un jour elle brise> tout dans le désordre.

Dans un désordre cruel, ~~dans~~ <hanté par> un esprit iconoclaste, détruisant sans le savoir les images, les représentations voire les chefs-d'œuvre du passé. Nous détruirons alors en quelques semaines ou mois de révolution sous contrôle ce qui, par la constitution de ces États <et des ces Registres et Catalogues,> aurait pu être protégé là, valablement détruit ici, créé déjà.

Le Temps, le temps perdu, n'est pas ici un galant homme. Méprisé, il se venge.

[Ajouté au crayon à papier] Les Révolutions ne sont souvent que les enfants sanguinolents du Temps galvaudé. Oh, non, le Temps n'est pas un gentilhomme et moins encore, en ce cas, un galant homme. Les naissances après terme tuent. Ou détruisent les corps. Ou les saccagent.

Dimanche 18 septembre 1966 – Avignon

Un vent violent soufflait depuis jeudi sur la ville. L'acacia, pourtant protégé et engoncé dans les murs, frissonnait, chantait. Les petits cyprès se courbaient, frêles et fiers, comme acceptant difficilement cette autorité ~~du vent~~. — Je me souviens aujourd'hui de certaines soirées de ces vingt ans de théâtre ~~en Avignon~~ <avignonnais>, de ces cruels assauts du mistral qui faisaient de nous d'autres petits ~~cyprès~~ arbustes forts et fiers, pareils à ces petits cyprès, mes amis.

Ce matin, dimanche, le vent, après avoir joué les Autorités ~~s'en est allé ailleurs~~ a disparu. Le ciel est cependant resté bleu et pur. Le quartier – il est neuf heures – est silencieux. Sommes-nous dans le Midi ? Aucun volet n'est ouvert, aucune voix humaine ne vient de la rue ; de l'extérieur, de la ville, quoi d'autre que le son des cloches ? Et cette musique elle-même est discrète. Oui, vraiment, sommes-nous dans le Midi ? On nous dit « sonores », « hurleurs », « gueulards » et je ne sais quoi encore. Mais non, mais non.

La grande lumière, un ciel profond et le silence.

Quelle ville !

#### Jeudi 22 septembre 1966 – Sète

Arrivé hier ici vers 19 heures, venant d'Avignon donc.

Mémento : À Sète le mardi 30 août, arrivée de Privat et de sa femme.

Le mercredi matin, 31 août, me sentant assez mal à l'aise et ayant restitué la veille mon déjeuner, je téléphone au docteur Reboul. Je pars pour Avignon l'après-midi par le train, comptant revenir à Sète le lendemain, après examen radiologique. En fait : sténose et deux marques d'ulcère sur le pylore, à l'étude radiographique du jeudi matin.

Le vendredi 2, après-midi, lavage estomac. Puis départ Reboul d'Avignon vers 19 heures. Absence de Reboul. Ce samedi et dimanche. Il m'a offert les deux pièces qui, dans son appartement, lui servent de chambre. Très mauvaise nuit du 31 août. Insomnie pour la première fois depuis des années.

Traitement : oxypherscorbonne piqure intra-veineuse + sérum avec Primpéran et Valium (traitement ulcère et de déconnection) + pro-benthine cachet avant les trois repas. Régime sévère. Repos, repos, repos.

Retour de Reboul le lundi 5 : il me trouve mieux. Opération envisagée par Dr Grouhier, puis engagée. Ils font appel au Professeur Henry (Marseille). Date retenue le 14 septembre : gastrectomie. Reboul, qui depuis quinze ans connaît mon état et mes réactions, freine et souhaite plutôt un sévère et long traitement médical avant de décider opération. « Un sursis », dit-il.

Le jeudi 8 « passe » bien. Le vendredi 9 : deuxième radiographie, la baryte descend aussitôt. Le soir, réunion décisive : Grouhier, Reboul et JV = opération ajournée. On informe le Pr Henry mais je prends rendez-vous avec lui.

Le samedi 10 septembre : Camille [Demangeat], [Maurice] Guillaud en Avignon (+ [Paul] Puaux). Une réunion de travail, une autre l'après-midi. Plus une autre, de conclusion, le dimanche 11 au matin.

Lundi 12 : à 13 heures, départ pour Marseille ; à 16 heures, visite au Pr Henry. L'opération, certes, peut être retardée mais elle sera un jour inévitable. Ce n'est qu'un sursis.

Mardi 13 : à 10 heures, le maire dans ma chambre (présence de Puaux). Le soir, départ d'Andrée [Vilar], arrivée l'avant-veille. C'était son deuxième séjour. Les enfants, sauf Domi, sont à Sète. En vérité, lentement mais sûrement, tout va – temporairement ? – de mieux en mieux.

*Etc. etc.* Depuis le 15-20 mai, presque quotidiennement, je souffrais.

Dans la journée, depuis le traitement Reboul-Grouhier, à des heures différentes, douleurs plus ou moins longues (de trois à cinq minutes, exceptionnellement une heure).

Je rentre à Sète, avec Andrée, le mercredi après-midi 21 septembre. Arrivée vers 20 heures, après arrêt Montpellier (Dr Cotsafvetis).

Samedi 24 septembre 1966 – Sète

Et tous les matins, vers 6 heures, alors que je me réveille et que peu après, je sors de mon lit, il semble que ce beau temps, cette clarté, soient impérissables.

D'une conversation avec Élisabeth Barbier<sup>1</sup>, toujours alerte. Elle me parle du père député UNR<sup>2</sup> de la région. Sale histoire pendant l'Occupation. Des années après, le fils est en Algérie française. *Etc.* Tout à coup, je l'entends dire : « Et pourtant ! Et pourtant il avait le pain et le couteau. »

– Il a tué ?

– Mais non, mais non, gros nigaud.

– Tu dis : le couteau.

– Je dis aussi : le pain. J'ai dit : le pain et le couteau.

– Eh bien quoi, « le pain et le couteau » ?

On se regarde. On ne se comprend pas. Je deviens petit. Et m'excusant peu ou prou :

– Ça veut dire quoi ?

– Ça veut dire quoi : quoi ?

– Eh bien « pain et couteau » !

– Ça veut dire : « il a le pain et le couteau ».

– (De plus en plus humble :) Oué.

– Comment, tu ne le sais pas ?

– (Je me redresse :) Je ne le sais pas.

Elle entre calmement, cette fois, dans une très claire explication d'où il ressort que l'expression « et pourtant, il a le pain et le couteau » signifie « il a de quoi ».

Moi : Il a de quoi : quoi ?

Elle : Ben des moyens quoi !

Moi : Du fric ?

Elle : Avoir « le pain et le couteau » signifie qu'en naissant on est, comme on dit aussi, « coiffé ».

Moi (je m'énerve) : Oui, ça, évidemment, je connais le sens... je sais.

Elle : Tu sais, tu sais ! c'est toi qui le dis !

Moi (déviant) : Alors « avoir le pain et le couteau » ça signifie *etc... etc...*

Elle : L'expression court les rues, gros bêta. D'où es-tu ? Où es-tu né ?

Moi : C'est une expression provinciale ? Un ... comment dire ? un ... ?

---

<sup>1</sup> Pseudonyme de Renée Guérin, Élisabeth Barbier est autrice et directrice d'une compagnie de comédiens amateurs. Elle a contribué à la création et au fonctionnement du festival d'Avignon.

<sup>2</sup> Union pour la nouvelle République, parti politique fondé en 1958 pour soutenir l'action du général de Gaulle

Élizabeth : C'est français.

Bref, une fois de plus, je reste éberlué, à demi paralysé, l'œil volontairement ailleurs.

De Voltaire, parlant de Frédéric II : « Il crache au plat pour en déguster les autres. »

De Bacon : « On ne soumet la nature qu'en lui obéissant. »

De Madeleine Forestier, en voyage de noce avec Bel-Ami, son nouveau mari. Comme il se montre entreprenant, elle le repousse et dit : « Les baisers en wagon ne valent rien. Ils tournent sur l'estomac. »

Du *Prince*, et cette netteté de jugement me laisse rêveur : « Le hasard gouverne la moitié ou un peu plus de la moitié de nos actions mais nous dirigeons le reste. » (Chapitre XXV)

En date du 22 septembre <1966> (avec effet, dit-on, à partir du 1<sup>er</sup> octobre), [Pierre] Moinot, directeur général des Arts et Lettres. Conseiller référendaire à la Cour des comptes. Premier prix de français au concours général. Romancier. Prix Sainte-Beuve. Grand prix du roman de l'Académie Française. Prix des libraires. 46 ans. Bélier, premier décan (29 mars 1920). De 1959 à 1961, directeur du Théâtre, de la Musique et de l'Action Culturelle.

On ira loin, vous venez.

Citons *Le Monde* : « À cette occasion ([Pierre] Moinot remplaçant [Gaëtan] Picon), le général de Gaulle a rendu hommage à la valeur et à l'action de Monsieur Gaëtan Picon. M. André Malraux a déclaré qu'en faisant appel pour le remplacer à un homme jeune, il faisait aussi appel à un administrateur de qualité. »

Citons toujours (*Le Monde* reprend, je suppose, le propos ou le texte de Bourges/Informations/compte-rendu du Conseil des Ministres du mercredi 21 septembre 1966), citons la suite, donc : « M. Moinot aura à étudier la transformation des moyens, des moyens la transformation *etc.* et les conditions de la création, de la création les conditions, les conditions de la création d'une direction générale de l'action culturelle. (Imparablement, ça va bombarder la terre culturelle, et donc la France, de Dullin, Jouvét, Copeau, Antoine et ce que vous voulez de Pitoëff ou de Gérard [Philippe].) Je poursuis ma copie : « La raison d'être du ministère des « Affaires Culturelles », qui n'est plus celui des Beaux-Arts (il était nécessaire évidemment, après sept ou huit ans d'Affaires Culturelles et de vie en veilleuse de préciser, de bien noter le *distinguo*), a déclaré le Ministre, c'est d'assurer... Quoi ?

... la diffusion des œuvres et de la culture. (Avec ça, avec ce seul argument, on convainc le ministère des Finances et les chers dispensateurs <politiques et administratifs> des fonds et des crédits.) (Moi, si j'étais à leur place <de ces derniers>, et que l'on m'avancât cet argument et cela pour la n<sup>ième</sup> fois, non seulement je refuserais tout crédit, non seulement je demanderais la suppression de l'AFFCUL<sup>1</sup>, mais de plus je dirais merde. « Eh merde, qu'on dit à Sète, Dédé, tu répètes toujours la même chose. » « Je répète toujours la même chose », dit Piarrot (*Don Juan*)/Malraux, parce que c'est toujours la même chose ; et si ce n'était pas toujours la même

---

<sup>1</sup> Affaires Culturelles.

chose, je ne dirais pas toujours la même chose. À quoi Charlotte/Debré/Pinay/de Gaulle fait la gueule et tourne le dos à Piarrot/Affaires Culturelles/*Don Juan*/Malraux *etc... etc... etc...* (Je ne prétends pas que ce que j'écris ici soit très drôle. Ce n'est pas non plus de bonne qualité. Mais j'affirme que c'est très pertinent.)

Continuons notre tâche de scribe. *Le Monde* poursuit, et le ministre : « Il faut pour y parvenir (parvenir évidemment à « assurer la diffusion des œuvres et de la Culture ») le concours de nombreux ministères (texto : c'est la quête ! on tend la main. Un petit sou par-ci un petit concours par-là) et (attention : du courage ! Attention : du caractère, le coup dur arrive !) et le concours d'organismes extérieurs publics ou privés qui organisent des manifestations culturelles. (Le CNDC<sup>1</sup> je suppose. Les gens sont têtus et cela est bien. Mais les gens à idées croûtées<sup>2</sup> le sont aussi et cela est mal. Heureusement, les faits le sont plus encore. *Like said* Oulianov<sup>3</sup>.) Quoi qu'il en soit, le grave est qu'on va perdre son temps à défaire ce qu'ils font ou vont s'entêter à refaire. Le CNDC, les Affaires Culturelles, ou *Les Fâcheux*.

Le Ministre, *dixit Le Monde*, termine : « parmi ces moyens d'action, une place privilégiée sera réservée aux Maisons de la Culture ».

En ce qui concerne cette dernière affirmation, ne pas oublier que :

- Aubervilliers et les autres troupes de la banlieue parisienne, du fait et sous le prétexte qu'ils et elles ne sont pas « compagnies permanentes », ne pourront pas bénéficier des avantages de la Coopérative dite de l'ATAC<sup>4</sup> et subissent donc administrativement et financièrement parlant un sort ségréatif. Pas de [Gabriel] Garran<sup>5</sup>, pas d'Aubervilliers, pas de [Pierre] Debauche<sup>6</sup> *etc...* nient !

- Sont « reconnus » seulement : 1°/ ce que l'État appelle « troupe permanente » (se faire indiquer la définition administrative que le Ministère donne à cette expression), 2°/ les Centres dramatiques, 3°/ les Maisons de la Culture, les unes, les uns et les autres existant et fonctionnant. - Et les Affaires Culturelles qui <, d'autre part, > me prient d'être <par l'intermédiaire de et> avec [Émile] Biaisini l'un des deux administrateurs représentant l'État au sein du Conseil d'Administration de la dite « ATAC » (une attaque ? ah, sire, non, ce qu'il vous faut, c'est une révolution).

Ils ne peuvent se mettre dans l'esprit que s'ils sont assez astucieux, je suis pour ma part négligeant à l'égard des fonctions honorables. Cependant ils traversent de temps à autre cette inclination que j'ai de rêver solitairement et ne peuvent se résoudre depuis trois ans à admettre que le citoyen Jean Vilar, maladroit, gentil, voire urbain, est le pire des pires coquins anti-« leur politique culturelle de cons ».

---

<sup>1</sup> L'article rend compte d'une première étude sur le mécénat menée par le Conseil d'État et publiée en janvier 1966. Peut-être s'agit-il ici de la Commission nationale de la coopération décentralisée (CNCD).

<sup>2</sup> *Sic*.

<sup>3</sup> Vladimir Ilitch Oulianov, dit Lénine.

<sup>4</sup> Le 18 février 1966, l'Association technique pour l'action culturelle (ATAC) est créée. Elle regroupe sous la présidence de Gabriel Monnet, alors directeur de la Maison de la Culture de Bourges, les directeurs des centres dramatiques et des Maisons de la Culture. Le Ministère prend en charge ses frais de fonctionnement.

<sup>5</sup> Gabriel Garran, animateur, auteur et metteur en scène avait ouvert en 1965 le premier théâtre permanent de la banlieue ouvrière en Seine-Saint-Denis : le Théâtre de la Commune à Aubervilliers.

<sup>6</sup> Pierre Debauche, comédien, auteur, metteur en scène et animateur, a notamment fondé et dirigé le Théâtre des Amandiers à Nanterre. En 1965 et 1966, il s'agit du Festival de Nanterre, qui a lieu sous un chapiteau la première année puis dans des hangars désaffectés l'année suivante.

~~À cela, s'il faut admettre et constater~~ À constater et à admettre en définitive <leur brouillamini autoritaire, > je n'ai qu'un mérite fort commun et ~~à la suite de Retz / au demeurant / ah, la suave expression de Retz~~ ne conserve de mes expéditions et de mes campagnes, de mes faits et de mes armes anciennes que « la plus petite mine du monde » (ah, M. de Retz, comme vous dites cela joliment).

Continuons avec Gondi<sup>1</sup>. Cela est préférable. Vacances et lectures. Lectures et notes. Les amours colorés de M. le cardinal de Richelieu et ceux, rageurs, de M. de la Meilleraye. Ah, de Retz, ah, de Retz, comme vous êtes merveilleux. Vos expressions. Plaisir des jours éclairés et d'un automne, ensoleillé, à la fois doux et éclatant. Obligations médicales. Repos, repos et repos. Ulcère, sténose disparue et lectures. Mer, soleil <et *ulcus*<sup>2</sup>.> Je t'emmerde. Je me soigne. De Retz, *ulcus*, l'ATAC, la mer, le ciel, la transformation des moyens, les arbres comme Toto, maladifs, et que deux à trois fois par jour j'arrose longuement (on se soigne, eux et moi, l'un et l'autre), le soleil rouge puis orangé de l'aube, M. de Retz, Madame de Guéméné<sup>3</sup>, le « à la réserve de ce dernier point », le « cette haine de Monsieur le Cardinal de Richelieu avait passé presque au point de ... », le « il en est des ecclésiastiques comme des femmes qui ne peuvent jamais conserver dignité dans la galanterie que par le mérite de leurs amants », le ciel, la lune embuée de onze heures du soir et cette vue, qui guérit mon *ulcus*, cette vue de mon premier étage de la bâtisse, cette vue sur la flotte, le de Retz de vingt ans : « je demeurai à Venise jusqu'à la mi-août et il ne tint pas à moi de m'y faire assassiner ; je m'amusai à vouloir faire galanterie à la signora Ventradrina... », la non moins vive et délicieuse préface de Paul Morand, le « je jouais au ballon dans les thermes de l'empereur Antonin » et le budget 1967 des « Affaires Culturelles » ou des « A. Cul » ou des « A.CU » qui atteint orgueilleusement le total de – en ancien francs – 45 milliards 900 millions. Disons : 46 milliards. Queue dâle<sup>4</sup>.

L'an dernier, le budget des Affaires Culturelles était de 36 milliards 100 millions. En 1965, 34 milliards 300 millions. Si mes souvenirs sont exacts, en 1963 – année de mon départ – le budget [André] Malraux était d'un peu plus de 30 milliards d'AF et un député de la majorité avait <sans> ironie regretté que ce budget n'atteignît pas au moins et déjà les 100 milliards. « Monsieur le cardinal de Richelieu qui voulait être maître partout et en toutes choses s'emporta jusqu'à la puérilité », « M. le cardinal de Richelieu qui était un très grand homme mais qui avait au souverain degré le faible de ne point mépriser les petites choses. »

En ce qui concerne la politique culturelle générale poursuivie, il est inscrit – je cite *Le Monde* du 22-9-66 : « un accroissement de l'aide de l'État (100 millions AF) en faveur de la décentralisation dramatique. C'est-à-dire des 8 CD et des 9 troupes permanentes.

(Divisons 100 milliards d'AF par 17, cela fait un peu moins de 6 millions d'AF par compagnie, par entreprise. Comme la répartition de ces 100 millions n'est pas en 17 parts égales, je vois la mine de quelques-uns de mes frères. J'imagine que certains vont contester – ou contestent déjà – que cela ne peut combler <au mieux> que la différence provoquée par l'augmentation du coût de la vie, des réclamations des salaires, etc.)

---

<sup>1</sup> Jean-François Paul de Gondi (1613-1679), cardinal de Retz.

<sup>2</sup> L'ulcère de Vilar.

<sup>3</sup> Victoire de Rohan (1743-1807), dite Madame de Guéméné.

<sup>4</sup> « Que dalle », écrit ainsi dans le journal.

« un développement de l'aide de l'État aux maisons de la Culture (97 millions d'AF) devant être ouvertes en 1967 ainsi que pour la préfiguration (Firminy, Rennes, Grenoble, Angers, Longwy...) »

Combien vont être effectivement ouvertes ? quelles sont celles dont on sait déjà qu'elles ne le seront pas et dont le crédit est cependant déjà inscrit à ce budget 1967 ? Combien, par principe, est accordé à toute préfiguration ? Quel principe ? En existe-t-il un ? Donne-t-on plus, accorde-t-on plus à l'établissement qui sera effectivement ouvert ou bien à telle préfiguration et vice-versa ? À la tête du client et selon son agressivité ? Selon ses dires, sa patience ou ses talents ? Ah, combien j'ai eu raison en 1963, de quitter. « Bonsoir, messieurs, il serait fastidieux de vous expliquer. En définitive, cela m'ennuie de me répéter depuis 1952, depuis 1958, depuis 1959. De toute façon, socialement, vous n'êtes pas dans le siècle. »

Ou du moins le gouvernement (celui d'aujourd'hui comme celui d'hier et d'avant-hier – Ô coquine IV<sup>e</sup> République) défend des droits acquis qui sont en contradictions – c'est peu dire – qui sont en querelle armée avec la revendication révolutionnaire du droit au théâtre, au livre, à la musique... Alors le gouvernement accorde généreusement sur son budget d'un total de 13 000 à 14 000 milliards d'AF, le vingt-deuxième depuis la fin de la guerre, alors le gouvernement « Mollet, de Gaulle ou Queville ou Pinay ou Mendès France » accorde <pour son vingt-deuxième budget d'après-guerre> généreusement et, il faut le dire, sans regret aucun, 46 milliards pour 1967 sur ces ...

Ah, il est préférable de s'isoler et de travailler seul. Ô Sète, ma bonne ville et toi, Avignon, recueillez-moi. Amen.

Cependant, il faut bien que je termine ces petites notes, ces notules, concernant la cassette des Affaires culturelles. Ah là là, que de patience j'ai. Un petit détour auparavant en compagnie de Gondì : « J'étais dans les premiers feux du plaisir qui, dans la jeunesse, se prennent aisément pour les premiers feux de l'amour. »

Parlant du frère de Louis XIII et de son faible – sa sûreté personnelle : « Ce fut de ce penchant où nous crûmes, la Rochefort et moi, que nous le pourrions précipiter dans nos pensées. » Je m'arrête, relis dix fois, ne comprends pas, comprends mal, crois comprendre, m'efforce de tirer un sens clair, n'ose penser que c'est écrit à la diable et puis, de guerre lasse, poursuivant ma lecture, de Retz gentiment écrit la phrase suivante – ah ces lecteurs tatillons : « L'expression est bien irrégulière ; mais je n'en trouve point qui marque plus naturellement le caractère d'un esprit comme le sien. » Il ajoute : « Il pensait tout et il ne voulait rien. Et quand par hasard il voulait quelque chose, il fallait le pousser en même temps, ou plutôt le jeter, pour le lui faire exécuter. »

... Mais il est six heures et demie et dans la nuit déjà sensible – de rares nuages conservent encore à leur gaze quelque rose lumière – dans la nuit de plus en plus voisine ~~où chaque phrase que j'écris / ne fût ce le temps d'écrire une phrase~~ je regarde ces à-plats de mer visibles à travers les arbres, à la réflexion, je me pose ainsi la question : « Que fais-tu, Jeannot, dans toutes ces histoires, dans toutes ces irrésolutions culturelles et autres ? » Ne jouons pas les Giraudoux, mais il est vrai que le jardinier, à l'ossature courbe, est là dans le jardin, dans le troisième jardin suspendu, et puis il disparaît et j'entends, et je n'entends plus que l'eau bruitant dans les feuillages. Il est difficile de dire adieu à l'action. Si difficile qu'à la seule pensée de ce refus

s'éveille en moi la petite angoisse. Et la plume, au bout de la main, tremble. Et l'on s'arrête d'écrire.

Lisons. Ou plutôt : rentrons et lisons.

Dès qu'il y a une assemblée ne fût-ce que de deux hommes, il y a deux rivaux. La seule chance est qu'ils peuvent l'être en amitié. Avec des pauses. Ou des querelles. Vives.

Le détour fait – et il a été de longue durée puisqu'il est aujourd'hui le 26 septembre et lundi – venons-en, et sans gambade cette fois, au budget 1967 des Affaires culturelles : « Il s'agit », je recopie le texte du *Monde* qui résume le projet de la loi des finances présentée par [Robert] Debré concernant le dit budget des Affaires Culturelles pour 1967, « il s'agit, dans ce domaine du théâtre et de l'action culturelle, de poursuivre une politique déjà commencée. Il est prévu :

– un accroissement de l'aide de l'État (cent millions d'AF) en faveur de la décentralisation dramatique, c'est-à-dire des huit centres dramatiques et neuf troupes permanentes (*nota* : Avignon passe à l'as. Et d'un.)

– un développement de l'aide de l'État aux Maisons de la Culture (+ 97 millions d'AF) devant être ouvertes en 1967 ainsi que pour la préfiguration (Firminy – c'est-à-dire le Maire, ex-Ministre / Rouvet / projet Le Corbusier ; Reunes, le Maire, autre catholique et président de la Commission de l'Équipement Culturel du V<sup>e</sup> plan ; Grenoble, les Jeux Olympiques hiver et... ? ; Angers et le festival – préfet ; Longwy – *I don't say* ; etc. »

« En ce qui me concerne, poursuit *Le Monde*, les travaux faits avec la participation de l'État, dudit État, on constate un triplement des programmes d'investissement (3 milliards 290 millions en 1967 contre 1 milliard 500 millions en 1966). » Peut-être est-ce ici que le maire d'Avignon devrait jouer. À moins qu'il ne préfère son théâtre municipal lyrique et hôte des tourneurs ; à propos, ne donnerait-il pas, par hasard, une subvention aux tourneurs parisiens ?

*Le Monde* poursuit : « Cette dotation en investissement – qui représente autant que ce qui avait été investi entre 1960 et 1965 (3 milliards 400 millions) doit servir à l'achèvement des Maisons de la Culture de Grenoble, Rennes, Nevers et à des opérations nouvelles » – compte à rebours 5, 4, 3, 2, 1 ... 0 = PAPEETE BOUM ! (Pour qui, mon dieu, pour qui cette Maison de la Culture de Triguroa ou quelque chose d'approchant ? Est-ce que l'armée, est-ce que la recherche scientifique alliée à l'armée, n'a pas de crédits suffisants ? Le voilà bien le prix de la bombe et son émargement à tous les autres budgets. Cet impérialisme s'étend jusqu'à ces pauvres choses d'André le Shangai<sup>1</sup>, jusqu'à nos pauvres petits 46 milliards ou plutôt jusqu'à nos culturelles dotations de l'État en investissement.

Donc Papeete – BOUM. Puis : « Châlons-sur-Saône, Pau, Angers, Longwy (encore). »

Suite : « Il est à noter que les théâtres nationaux ne reçoivent pas de subventions nouvelles – que la Comédie Française n'a-t-elle pas une succursale de prestige à Papeete ! –, la majoration de la dotation étant destinée à des ajustements de salaires et à l'incidence du plafond de la sécurité sociale. (Est-bien certain ? est-ce bien la vérité pour chacun des quatre théâtres nationaux ? Se renseigner, mais comment ?). Enfin – suite *Le Monde* – un nouveau système

---

<sup>1</sup> Référence non élucidée.

d'aide à la décentralisation lyrique est créé, ainsi qu'une nouvelle forme d'aide à la création dramatique qui ne dotera pas seulement les "premières pièces" – entre guillemets du *Monde* – mais les pièces nouvelles ». FIN.

« Avignon – cela, mes chers petits-enfants, se passa ainsi, dit le grand-père – Avignon eh ben c'est ainsi qu'il fut, en septembre 1966, atomisé. »

Ouf, fini le pensum.

Ce matin, et toute la journée, pour la première fois depuis le 15 août, la mer est couverte d'une brume sans épaisseur. Il est dix-huit heures comme je termine le ci-dessus pensum. L'avoir en mémoire, au demeurant. Il est dix-huit heures et encore que le ciel soit toujours enrobé de cette même brume, la lumière est suffisante dans ma tanière. C'est l'heure où *Ulcus* se réveille : « Bonjour mon vieux. Alors, comment ça va aujourd'hui ? Tu approches de tes 27 ans d'âge. Tu rentreras dans ta vingt-huitième année en novembre. »

### Mardi 27 septembre 1966 – Sète

— Toujours la brume. « Lou gregan<sup>1</sup> » ? le « grec » ? Le temps marin ?

Peu de vent. Des torpeurs humides.

### Vendredi 30 septembre 1966 – Sète

Acheté ce matin en format livre de poche *Meurtre dans la Cathédrale*<sup>2</sup>. Où que je lise, ~~en moi~~ toute phrase <en moi> crée à la fois plaisir et émotion. Sortant de l'ami libraire ou assis dans l'auto, je paresse, le livre ouvert.

« Nous reconnaissons que nous sommes le type de l'homme ordinaire. De ces hommes et des ces femmes qui ferment leurs portes et s'asseyent au coin du feu... »

En exergue à *Chronique Romanesque* ?

— Pluie considérable et interminable, hier jeudi, de 4 heures du matin environ à 14 heures. Les pièces de la baraquette des enfants, toutes ~~avec de la flotte~~ <emplies d'eau>. Christophe éponge, balaye l'eau...

Mardi et mercredi, brume et brumes. Mercredi soir, à la nuitée, ciel clair et pleine lune. Ici et là, quelques nuages seulement. Et puis, vers 4 heures du matin, tonnerre. Coups secs, violents et souvent proches. Suit le petit déluge.

La nuit dernière la lune éclairait une mer ~~indifférente~~ calme. Plate, comme on dit. Aujourd'hui, temps admirable : lumière, soleil qui brûle la peau, lunettes noires nécessaires. La chatte, heureuse, court à nouveau dans le jardin. Une mouche, une seule, la dernière ? fait un peu de bruit contre la vitre.

---

<sup>1</sup> En patois provençal, « lou gregan » signifie « le grenadier ». Allusion non élucidée.

<sup>2</sup> De T.S. Eliot. Vilar l'a mis en scène en 1945 et y jouait avec la compagnie des Sept au théâtre du Vieux-Colombier.

## Toujours vendredi 30 septembre 1966 – Sète

Ai repris *Chronique Romanesque* — Après un an d'arrêt.

En paginant certains dossiers TNP qui me sont utiles, ceci en vue de *Chronique Romanesque*, je lis cette lettre de la Maison Louis Helbronner-Sogeia (21 août 1961) adressée au ministre et à ses services et dont le ministère me fit parvenir alors copie : « J'ai l'honneur de ... j'ai rendu visite à M. le Conservateur du Palais de Chaillot afin d'obtenir de lui la mise à jour, suivant les indices actuels, de la valeur du gros-œuvre, des installations mécaniques et scéniques, des orgues, du mobilier et des agences immeubles par destination de la partie du Palais de Chaillot constituant le Théâtre National. »

Par lettre en date du 20 juin 1961, Monsieur Jacques Carlu a bien voulu me faire savoir que la valeur totale actuelle des existences, ci-dessus énumérées, devait être considérée comme représentant 250 000 NF soit environ deux fois et demi le chiffre arrêté en 1951.

Suit les conditions nouvelles de tarification « pour l'assurance du théâtre au premier feu sans application de la règle proportionnelle » :

Pour un premier feu de 100 000 NF – prime de 8 000 NF

... 1 000 000 NF – prime de 13 000

... 2 000 000 NF – prime de 20 000

impôts d'État (!) en plus.

Ou tout autre montant de garantie qui serait demandé.

Après avoir évalué à combien s'élevait à ce sujet notre constitution financière (la prime proprement dite pour une pièce de 10 000 NF, c'est-à-dire 4 250 + 30% de droits, soit une prime annuelle non plus de 4 250 mais de 5 525 NF) et deuxièmement à combien s'élevait cette contribution selon le nouveau tarif ci-dessus relevé (8 000 NF + droits c'est-à-dire un total de 10 400 NF), [Lucien] Fresnac<sup>1</sup> répondit en mon nom que « cette garantie lui paraissait dérisoire » et proposa soit d'augmenter la subvention TNP de fonctionnement, soit de « renoncer purement et simplement à cette assurance qui à ce palier est très onéreuse pour une efficacité extrêmement réduite. »

Cette réponse date du 19 octobre 1961. J'étais en tournée URSS-Roumanie-Bulgarie-Pologne.

Mort de [André] Breton, jeudi ou vendredi dernier (29-30 septembre). Admiration profonde pour l'homme, pour l'œuvre accomplie – considérable. Pur retrait et dignité des vingt dernières années de sa vie. Un exemple.

## Mercredi 5 octobre 1966 – Sète

Pluie, pluie et pluie depuis l'aube jusqu'à 10 heures. Pendant plus de vingt-quatre heures, des vents, et extrêmement violents, venant de l'Est, avait précédé cette pluie. Et la mer était frissante et blanche. La flotte passait par-dessus les rocs du brise-lame du môle. Depuis combien

---

<sup>1</sup> D'abord responsable des galas au TNP, il en devient l'administrateur à la suite du départ de Jean Rouvet, en 1959.

d'années, absent de Sète, depuis la fin août jusqu'au début de l'année suivante, n'avais-je plus revu cela ? Si bien que ces journées sont loin d'être tristes. Elles sont un réconfort. Un confort. Malgré l'eau qui, ici et là, envahit la cuisine, certains coins de la maison et très abondamment la petite crèche des enfants, perdue dans les arbres.

— Je continue à relire, au hasard du doigt, certaines pages de *Meurtre dans la cathédrale*. Les chœurs sont admirables, notamment celui qui « ouvre » la représentation et le dernier, le *Te Deum*.

« Nous te louons, ô Seigneur ! Nous reconnaissons que nous sommes *etc...* »

Beauté des interventions du troisième Prêtre.

Je me laisse aller à admettre que le texte des chœurs et du troisième Prêtre sont plus forts et plus tragiques – et plus modernes – que le texte de l'Archevêque, que le texte des Tentateurs, pris qu'ils sont par le cheminement, le linéament de l'action dramatique, de ses éclaircissements inévitables, nécessaires.

Oui, certaines interventions des chœurs peuvent être placées, sans dommage, au même rang que certains chœurs d'Eschyle, de Sophocle. Et Euripide est loin d'atteindre à ces bonheurs de l'inspiration.

Samedi 8 octobre – Sète

Ai téléphoné à [Maurice] Jarre (Paris), hier matin. Absent. Il m'a rappelé. Assez longue conversation. Part pour Londres pendant environ une semaine lundi. Sera de retour le 21. Repartira le 30 octobre pour la Californie. Nous nous écrirons. Toutefois, j'essaierai d'être à Paris fin octobre.

Lui ai proposé non pas musique de scène, disons, « orchestration » de *l'Agamemnon* (Eschyle). Lui ai parlé de ce projet [*illisible*] : donc Trilogie.

Demain dimanche, première entrevue avec le maire d'Avignon de la saison 1966-1967 à 18 heures à la mairie. Présence de [Paul] Puaux, [Maurice] Guillaud, JV.

Je retrouve quelques lignes écrites le 24 août 1964 à la suite du déjeuner au restaurant Lucas, Place de la Madeleine, déjeuner organisé par Françoise [Spira]. Étaient présents [Robert] Oppenheimer, sa femme, sa fille, [Yvonne] Etrevant, Françoise [Spira] et moi. Note insignifiante. (Et je n'ai guère envie de tenter un portrait d'Oppenheimer : ouf ! je l'ai joué.) Cependant, une petite phrase, en français – il a parlé constamment notre langue pendant le déjeuner – une petite phrase que, me semble-t-il, il a dit plus d'une fois : « Je ne suis pas clair. » Il l'était.

Et puis, mais celle-ci, il l'a dite une seule fois et à la fin du repas, ayant donné son point de vue – oh sans trop d'engagement sur la guerre, puis sur la Chine *etc.* : « Une fois de plus, j'ai trop parlé. »

Cette dernière petite phrase, je me souviens qu'il l'a murmurée – il a constamment parlé très bas, trop bas parfois – dans le brouhaha provoqué par la sortie de table. Il n'avait pas tellement parlé.

Enfin, comme je posais des questions <sur ses études> à sa fille, placée à ma droite, elle répondit à une de mes questions et son père le confirma, qu'Oppenheimer ne l'avait guère aidée en ce qui concerne son instruction scolaire et universitaire. J'avais imaginé tout le contraire.

Note sur le triangle « Madeleine – Saint-Lazare – Opéra » :

Dans le triangle du théâtre dit « bourgeois » et dans un espace assez réduit, un nombre assez important de théâtres et de places. J'évalue sans contrôle possible ces dernières à plus de 7 500 places. Ce qui est un peu plus du double de la contenance de Chaillot, théâtre populaire. Ces 7500 places sont réparties, par ailleurs, sur neuf salles. Je les indique : le Caumartin (300 ?), l'Athénée (710), l'Edouard VII (500), l'Olympia (2000 ?), le Daunou (...), l'Opéra (1 900-2 000), les Mathurins, le Madeleine, les Capucines, ces cinq dernières salles contenant environ 4 000 places.

Vieille division, dispersion, individualisation des intérêts mais non des styles, individualisation des actions mais sauf exception identité commune du répertoire. Ce qui donne à ces directeurs sinon à leur public l'impression, oui l'impression seulement, de la liberté – individualisation mais même style ancien ou bourgeois ou con.

Salles inexploitablement désormais. (Et directeurs geignant. Parbleu !) Autre raison de ne pas présenter un projet d'action à Jean Reyre, après la disparition de Françoise [Spira].

— Note idiote parmi d'autres, ci-dessus :

Avec « Avignon », j'aurais aimé, je voudrais avoir créé – comment dire ? – avoir créé l'équivalent de ce qu'est dans la grande famille des vins, des vignobles, un « cru ». (Idiot, idiot ! Mais je continue :) À la vérité, voilà une ambition dont je ne mesurais pas, dont je ne mesure peut-être pas tout à fait encore – vingt ans après et la difficulté et la nécessité du temps. Combien de siècles faut-il pour créer un vin ? (Idiot, idiot. Cette fois-ci, ta gueule.)

— Je retrouve un bordereau de contrôle de la séance « Lecture faite par Pascal Mazotti » au Verger d'Urbain, le 20 juillet 1967. < (727 spectateurs payant à 150 francs = 1 090,50 francs de recette. > Depuis plusieurs années déjà, l'équilibre financier entre les dépenses et les recettes de ces séances de cinq heures de l'après-midi existait. Les résultats heureux de 1966. Il nous faut préparer le Verger aux mêmes séances de travail que celle concernant la cour d'honneur. J'ai tort et nous avons tort, tout au long de l'année, tout au long des six premiers mois de préparation (de septembre à mars environ) de ne nous occuper que des spectacles de la cour d'honneur et de leur organisation.

Il y a le « Verger ». Il y a le « Verger ».

Comme jadis, de 1947 à 1953.

Autre note. Relevé, fait par Florence Malraux, des répétitions *Le Dossier Oppenheimer*.

En tout, vingt-neuf répétitions. (Plus, une dizaine de répétitions d'une heure trente à deux heures de durée, certains matins, [Mario] Pilar (Robb<sup>1</sup>) et moi, rue de l'Estrapade.

---

<sup>1</sup> Le comédien Mario Pilar incarnait le rôle de l'avocat Roger Robb.

Sur les vingt-neuf répétitions à l'Athénée, les neufs premières avec les deux tiers de la distribution seulement, dont Arcanel<sup>1</sup>, Huet<sup>2</sup>, Herbault<sup>3</sup> qui finalement ne jouèrent pas. D'autre part, c'est seulement à la dixième répétition (sur les vingt-neuf) que pour la première fois j'ai pu réunir toute la distribution, encore que Mottet<sup>4</sup> et Herbault soient là, répétant respectivement Robb et Pash, c'est à la quinzième répétition (sur les vingt-neuf) que le rôle de Robb trouve son titulaire : [Mario] Pilar. Et Pash, à la dix-septième ([Gérard] Darrieu).

De quoi faire frémir, ce petit nombre de répétitions ? Non, pas du tout. Avec trois mois de répétitions, nous n'aurions pas fait mieux.

### Lundi 10 octobre 1966 – Sète

Déjeuner à Sète au Grand Hôtel avec le maire et M. Jean Gibert, président du Conseil d'Initiative de la ville de Toulouse. Soixante-huit ans. Ingénieur. Résistant ? Fondateur du festival de Toulouse qui n'a fonctionné qu'en 1950 et 1951. Puis arrêt. Le maire était alors SFIO, passé depuis au PSU. (Normalien.) [Raymond] Badiou<sup>5</sup>, politique, loyal, courageux, actif, ami de [Jean] Gibert, mais n'apportant aucune aide essentielle à Gibert et à son festival. D'où l'arrêt après 1951. Reprise du festival de Toulouse en 1964, 1965, 1966. Le maire, Bazerque<sup>6</sup>, SFIO, ex-rugbyman qui lui (habitude et goût du public par la pratique du sport) aide [Jean] Gibert. Bazerque, à la majorité d'une voix, dirige un conseil composé aussi d'indépendants. Pas de gaullistes. *Like* Avignon. Bref, Bazerque fait voter par son Conseil une subvention annuelle de 30 millions d'AF en faveur du S.I.<sup>7</sup> de [Jean] Gibert. Lequel [Jean] Gibert « fait », *dixit*, « des pieds et des mains pour tirer 10 millions d'AF de plus de dons et concours privés etc. ». (Figure combattive mais souriante et rouge, lorsqu'il me dit cette petite phrase à la fin du repas). Admirable mangeur : un hors d'œuvre, une bourride très, très aillée et copieuse, dont il mange jusqu'à l'épaisse et onctueuse sauce ; après la bourride, un très beau et très épais et assez saignant steak ; et pour terminer, une pêche melba. Homme délicieux, estomac solide.)

Donc 40 millions. Tel est le budget annuel du S.I. d'autre part, le festival Messidor (« l'expression révolutionnaire », dit en souriant [Jean] Gibert), ce festival, régi par la loi de 1901, reçoit du S.I. la subvention de douze millions ([Jean] Gibert dirige donc à la fois le S.I. et le festival).

+ cinq millions de la ville ; cette fois-ci, la somme est accordée directement au festival donc dix-sept millions en tout.

À quoi s'ajoute, comme aide de la ville, le prêt gratuit du Capitole en ordre de marche (machinistes, électriciens, ouvreuses, etc.) et l'orchestre au grand complet (74).

Donc, dix-sept millions de budget de fonctionnement + le théâtre et l'orchestre.

---

<sup>1</sup> Yves Arcanel (1928-2009) : comédien.

<sup>2</sup> Henri-Jacques Huet (1930-2009) : comédien.

<sup>3</sup> Michel Herbault (1926-2015) : comédien.

<sup>4</sup> Alain Mottet (1928-2017) : comédien. Ce sera finalement Gérard Darrieu qui interprétera le rôle du Colonel Pash.

<sup>5</sup> Raymond Badiou (1905-1996) : résistant et maire SFIO de Toulouse de 1944 à 1958.

<sup>6</sup> Louis Bazerque (1912-1992) : résistant, maire SFIO de Toulouse de 1958 à 1971.

<sup>7</sup> Référence non identifiée.

*Messidor* : onze représentations. Le soir seulement. Pas d'autres manifestations. Début juin, c'est-à-dire après les examens (Toulouse, ville universitaire) et avant l'exode des vacances. « Ce qui marche le mieux, dit [Jean] Gibert, ce sont les représentations dramatiques, non les lyriques. » Encore un mythe de foutu.

Ces onze représentations groupent une recette totale de douze millions d'AF. Donc les recettes équivalentent  $17 + 12 = 29$  millions.

— Le Capitole a 1 500 places. Je n'ai pas voulu lui demander, dès notre première entrevue, quel était le prix des places.

Les Jacobins (plein air) peuvent contenir 2 500 places, dit-il, peut-être 3 000.

Il faut que j'aille à Toulouse. Mais j'ai refusé tout de suite ma participation de metteur en scène à une œuvre russe. Car le festival sera « rouski » l'an prochain. Orchestre symphonique avec opéra d'un compositeur ukrainien... [Jean] Gibert, à Paris, venait de rencontrer le conseiller culturel de l'Ambassade d'URSS. (« L'Ukraine ? lui a dit le conseiller, mais c'est la meilleure musique de notre pays. » Et hop, emballé le poisson.)

— Je mets un temps infini à en venir à mon intention concernant Toulouse. « Pas de mise en scène. Pas d'interprétation d'acteur. » Mais... et c'est [Jean] Gibert qui le dit : « Conseiller artistique ». Il en est heureux.

Moi aussi. Commencée à 13 heures, la rencontre a duré jusqu'à 15 heures. Il y a toujours quelque astuce dans la plus honnête des conduites.

### Toujours lundi 10 octobre 1966 – Sète

Hier, dimanche, à Avignon :

– de 16 heures à 18 heures : réunion préparatoire à l'Auberge<sup>1</sup> : Chrystel [d'Ornhjelm], [Paul] Puaux, [Maurice] Guillaud, JV.

– de 18 heures à 20h15 : réunion des quatre avec le maire, dans son bureau. Le programme est prêt pour [Maurice] Béjart (*Orphée II* + ballet), pour [Roger] Planchon (deux soirées : premier *Henri IV* + deuxième *Henri IV*). Georges [Wilson], lui, nous renvoie à février, ce qui est impossible. Ou bien alors : pas de créations et présentation de *Mahagonny*<sup>2</sup>, créé cet hiver à Chaillot. ~~Ils ne peuvent pas nous assurer que cette~~ Toujours la même chose. À la vérité, *dixit* [Jean] Ruard : « Georges [Wilson] ne souhaite plus faire Avignon. »

Que ne le dit-il nettement. Et pourquoi ne pas en avoir informé le maire dès le printemps dernier, au moins. « Je viens en 1966, mais je ne serai pas là en 1967. »

Réaction du maire : assez énorme dans sa douceur. Ah, ces politiques. « Après le succès de la formule de cette année 1966, la présence du TNP n'est plus indispensable. » *Confer* son coup de fil à Wilson-Ruard en fin décembre 1965. Ne pas oublier que le jour où je ne serai plus indispensable, on me balancera. Lettre à [Georges] Wilson ? Ou bien attendre ma rentrée à Paris, fin octobre.

La lettre : « Georges, je t'en prie, sois net : quelles sont tes intentions profondes ? »

---

<sup>1</sup> L'Auberge de France : le restaurant de Jeanne et René Struby.

<sup>2</sup> *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* de Bertolt Brecht, créée en 1966.

Ne pas oublier l'anecdote : [Jean] Ruaud, au nom de GW, je suppose, demande « à ce que l'oriflamme de Gischia qui porte les trois lettres TNP ne soit pas placé dans les rues cette année. Si je me souviens bien, la raison alléguée fut : le TNP ne faisant pas seul le festival, nous ne voulons pas que *etc.* »

Et l'autre anecdote : pendant la soirée [Maurice] Bédart, les deux invités de [Georges] Wilson sont [Judith] Magre<sup>1</sup> et [*illisible*].

### Dimanche 23 octobre 1966 – Sète

— Départ aujourd'hui pour Avignon – auto-couchettes – Paris.

— Lettre du 13 octobre de Georges Wilson : « *Mahagonny*, rien d'autre ». Ma réponse du 15 octobre : « Pas de participation du TNP, donc, à Avignon 1967. »

— Réunion au conseil de direction, aujourd'hui à Paris, sans moi : [Paul] Puaux, Chrystel [d'Ornhjelm], [Maurice] Guillaud, Michel Debeauvais.

— Longue note, remarquable, de Sonia Debeauvais<sup>2</sup> sur les groupements de la Région parisienne.

— Ai rendez-vous avec [André] Malraux (Versailles), à mon retour de Florence-Rome, le 3 novembre à 16 heures.

Aurais écouté ici beaucoup de musique.

*Orphée* (Gluck). Concerto violon/orchestra *op.* 36, Silverberg. *Passacaille* de Weberg (*op.* 1). Concerto piano de Schuman (*op.* 54). Prokofiev : piano orchestre. Fragment *Turandot* de Puccini (Nilsson, Tebaldi). *Sacre du Printemps*. Concerto voix et orchestre ([Reinhold] Glière) (Vera Maximova). Miakombi, ami de Debussy et Prokofiev : Symphonie n°6.

*Faust*, Berlioz, 1846. *Faust*, Gounod, 1859.

*Elektra*, un acte de R. Strauss (il m'emmerde).

*La Damnation de Faust* (Charvet) – oh, la diction « endimanchée » de Méphisto.

*Lo speciale* (opéra Haydn – Goldoni) basse et mezzo : 4 heures. Les valets sont bien. Festival de Hollande.

*NB* : Le Bernin, dit Hauteœur, est le créateur des portants et des praticables. Voir Hauteœur pour Versailles.

*Sémiramis* (Rossini), [Joan] Sutherland, Joseph Rouleau. *Tante Aurore* de [François-Adrien] Boieldieu.

*Un Survivant de Varsovie* (Shönberg) mais en anglais. Type du théâtre musical moderne.

*La Damnation de Faust* (Consuelo Rubio, Richard Vereau, oui, Michel Roux).

Covent Garden, *Acis et Galathée* (Haendel) : bon.

Giraudeau. *Pauvre Matelot* (Darius Milhaud – Cocteau).

*Les Puritains* (Bellini), [Joan] Sutherland / [Renato] Capecchi.

*Siegfried* (Bayreuth) – *Wind Grassen* (Nilsson : Brunehilde)

---

<sup>1</sup> Judith Magre, née en 1926, est comédienne.

<sup>2</sup> Sonia Debeauvais (1925-2018), collaboratrice de Jean Vilar puis de Georges Wilson au TNP, était notamment chargée de la prospection et des relations au public (TNP et festival d'Avignon).

*La Walkyrie* (Bayreuth) Nilsson et Crespín – *Crépuscule des Dieux*

Maurice André, trompette (concerto de Hummel)

*Macbeth* (Verdi) Giuseppe Taddei, Nilsson (Oui, Shippers) + Callas

Saint-Paul de Vence 1966 : musiques nouvelles de Jacques Guyonnet, Xenakis, Miroglio (dans la Cour Giacometti)

*Ruisselle* « [Maurice] Jarre / [Roger] Pillaudin »

Boris Gordanov : le « réalisme »

Pergolèse : quatuor.

— Hier, ici, avant dernière journée merveilleuse : soleil chaud, très chaud. Short, sans veste, sans tricot.

Ce matin, dimanche, temps couvert mais la température est douce. Pas de vent.

### Lundi 24 octobre 1966 – Paris

Arrivée à Paris à 7h30. Départ pour Florence à 19h30.

### Mardi 25 octobre – Florence

Arrivée à Florence à 10h28. Albergo Minerva. Piazza sancta Maria Novella. Chambre 500. Cinquième étage. Vue sur le cloître.

— Pomeriggio : promenade, départ de Sancta Maria Novella vers le Duomo par la Via Cerretani. Puis, par la via Calzaiuoli, et en passant devant [*illisible*], suite de la promenade jusqu'à La Signoria, Ponte Vecchio jusqu'au Palais Pitti. Retour. Lungarno (quai) degli Acciaiuoli, piazza et Chiesa Santa Trinite, Palazzo Feroni, via Tornabuoni, Pallazzo Strozzi, Palazzo Antinori. Et retour Piazza S. M. Novella.

Ma chambre donne sur les cloîtres de S. Maria. Au loin, vue sur Fiesole.

— Le lendemain : la Sagrestia Nuova, Michel Ange. La Basilique San Lorenzo, fermée. Marche dans le cloître. La Bibliothèque Laurentienne : fermée. Fermée aussi, à l'heure où je passe, 14h, Santa Croce.

Hier, vendredi, remise de la médaille d'or dans la salle des « *Gigli* » (lys) par « *il sindaco* ». J'aurais bien aimé voir le manuscrit des « Tragiques grecs » à la Laurentienne, le manuscrit de Tacite.

— Fulvio Fo (son frère Dario, auteur), Rassegna Dei Teatri Stabili, via del Proconsolo.

Chez lui : Strade del Lauzo. Torino.

Les quatre grands théâtres « *stabili*<sup>1</sup> » = Milan, Turin, Gênes, Rome.

Étaient présents à Florence : [*illisible*], John Arden.

Journaliste : l'ami de Monticelli.

---

<sup>1</sup> Organisation théâtrale de service public en Italie.

Le président. Professeur de droit romain : Ugo Zilletti.

Petite thèse : Vauda Monaco, Vicolo della Campanella.

Le Directeur de la « Hutte » (Allemagne). Il m'écrira aux approches, à Noël (mon prochain livre). Idem Fo.

#### Vendredi 4 novembre 1966 – Paris

Entrevue avec [André] Malraux, rue de Valois (affaires Versailles<sup>1</sup>).

#### Mardi 8 novembre 1966

Deuxième entrevue avec [André] Malraux, rue de Valois (idem).

Voir mon topo et téléphoner, pour suite à donner, à [Pierre] Moinot qui, dit [André] Malraux, n'est pas ou très peu au courant du projet.

Partie de « Sons et lumières » que nous avons éliminée assez rapidement. C'est le projet « Pâques-Toussaint » que nous jugeons comme devant être adopté.

#### Jeudi 24 novembre 1966 – Paris

Entrevue avec Pierre Moinot, 53 rue Saint Dominique, de 17h15 à 19h30. Moinot n'est pas du tout au courant du projet « Versailles ».

Mémento :

1/ Envoyer à [illisible] budget concernant la préparation et études *etc.* « Versailles opération » (ceci avant le lundi 5 décembre, le budget de Cadet n'étant pas encore définitivement arrêté).

2/ Envoyer à [Pierre] Moinot et à Raison<sup>2</sup>, mon « pense-bête » Versailles.

3/ En ce qui concerne Avignon, prendre rendez-vous avec Raison (crédits d'investissements et participation de l'État)

4/ Que le maire prenne rendez-vous avec [Pierre] Moinot. *Because* : non pas uniquement affaire festival mais aussi – ce n'était pas très clair dans l'esprit de [Pierre] Moinot – « Avignon, l'hiver, la culture *etc.* » De toute façon « non, pas question d'une maison de la culture », m'a-t-il dit.

1<sup>er</sup> décembre 1966 – Paris : traducteurs pour *Moses and Aron* : Michel Leiris, Marthe Robert, P. Emmanuel ?

[Non daté]

---

<sup>1</sup> Allusion non identifiée.

<sup>2</sup> Francis Raison (1920-2013) : haut fonctionnaire et administrateur, conseiller à la Cour des comptes. et occupa. Il fut le premier président de l'Association Jean Vilar, fondée à la mort du comédien.

Mémento (répétition et représentations URSS 1967-mars)

Répétitions matin et après-midi de *L'Avare* et de *L'Heureux Stratagème* (de 9h30 à 13 heures) (de 15 heures à 19 heures) pendant tout le mois de février et les derniers jours de janvier. D'abord chez moi : italiennes et détails. Puis : dans une des salles de répétitions du Studio des Champs Élysées.

Départ de Paris et arrivée à Moscou : le dimanche 26 février (avec escale d'une heure à Varsovie – Caravelle). L'équipe soviétique accompagnatrice comprenait M. Petlin, son adjoint Igo Ekonourzov. Les interprètes étaient Galina Danilova, Ina Andrienko, Marina Afonina.

Directeur général ou Goskoncert : Benedict Alexandrovitch Boni, 60 ans, compositeur.

Vice-directeur : M. Agadjanov (affaires françaises et discussion des combats, dit Sonia [Debeauvais]).

Directeur artistique : Chachkine (nous a seulement rencontré à l'aérodrome avant départ pour Paris le mardi 28 août).

Ministre de la Culture : Ekaterina Fourtseva.

Vice-ministre : Wladimir Ivanovitch Popov (qui nous a reçu à déjeuner au Kremlin).

Le directeur de l'École Chtchoukine (théâtre Vakhtangov à Moscou) est Zakhava (déjà venu à Avignon).

Le directeur du Théâtre Mossoviet est Youri ...

du théâtre Gorki est Tovstonogov

*Dix jours qui ébranlèrent le monde* : metteur en scène et directeur : Youri Lioubimov (théâtre du Drame et de la Comédie) ou Théâtre Sur Taganka.

Conseiller culturel ambassadeur URSS à Paris : Arkadi Kazanski.

Équipe Lombroso-Sonia [Debeauvais] : M. Tomazo, directeur-adjoint à Sonia [Debeauvais], venu à Moscou.

Ambassade de France : Olivier Wormuser et sa femme.

Conseiller culturel : M. ... Tabot (orthographe ?)

L'attaché culturel : ..., agrégé de russe (venu à Tbilissi)

Compagnon d'étude de VK<sup>1</sup>.

Mémento (les équipes techniques d'Avignon et de mes tournées à l'étranger) : Fananas, Pom', Rémi. Conseil : Jeanne Laurent.

### Fin juin 1967

Mémento : Ai confié à Claude Roy et Sonia [Debeauvais] feuillets nombreux (« Textes pour un livre ») pour photocopies. Avant de partir pour Avignon.

### 28 juin 1967

---

<sup>1</sup> Non identifié.

(Retrouvé dans mes notes de voyage / Pologne 1961 octobre)

Le nombre de visiteurs annuels d'Auschwitz est, à quelques visiteurs près, égal à celui des touristes de Versailles : 300 000. Malgré les périodes de très grand froid ou de très forte chaleur.

29 juin 1967

Pour conférence de presse, Avignon ou ailleurs :

1/ En 1947 (premier festival), le prix des places est déjà à prix populaire à 100, 200, 300 francs.

En 1948, le Comité fait passer le prix de 150 à 500 francs.

En 1949, de 150 à 700 francs ! (toujours le comité)

En 1950 : 200 à 700 francs (pour la première fois, présence du groupe [illisible] et [illisible] – Jean Rouvet)

En 1951 : *idem* (présence de Gérard [Philippe])

En 1952 : 200 à 700 francs (première fois TNP à Avignon) alors que les prix TNP Paris sont max de 400 francs.

En 1953 : 200 à 800 francs (dernière représentation au jardin d'Urbain V)

En 1954 : 200, 300, 400, 500 francs (Le Comité est remercié. Le TNP est seul gestionnaire. Le tarif des prix baisse de près de 40% !) (NB : première année de « Son et lumière » !)

En 1955 : première affiche des « 3 clés » de [Marcel] Jacno. Premier numéro de *Bref*. Prix : 2, 3, 4, 500 francs.

1956 : 200 à 600 francs (dixième anniversaire du festival d'Avignon : cinq pièces au programme !) (*Figaro*, *Cinna*, *Macbeth*, *Hombourg*, *Dom Juan*)

1957 *etc.*

En 1967 : prix des places : 5, 8, 1200 francs

Les prix ont doublé en 10 ans.

NB : Voir l'exemple du festival du Marais, qui fait une différence de tarif entre la danse et le théâtre dramatique. Exemple : dans le même hôtel de Rohan, le tarif est pour le théâtre est de 22, 16, 8 francs / pour les ballets : 35, 27, 16 francs => aucune différence de prix à Avignon entre le dramatique et [Maurice] Béjart !

*Grosso modo* :

En 1957, la moyenne des quinze représentations était de 900 000 francs

En 1956, ... seize ... 976 000

Dix ans après :

En 1966, la moyenne était de plus de deux millions d'anciens francs

En 1967, ... ?

En 1956 : 15 620 000 francs comme total des seize recettes brutes.

En 1966 : 62-63 millions d'AF.

Cependant les prix des places n'ont été que doublés.

Hixe<sup>1</sup> – Vous souvenez-vous, lui demande-t-il, de ce citoyen français qui, à la frontière soviétique, exactement à la douane de l'aérodrome de Moscou, arguait de ses dollars ? « Vais-je payer avec “mes” dollars ? » disait-il, criait-il.

#### Jeudi 31 octobre 1968

Le film *Être libre – Avignon 68* (au cinéma Luxembourg)

- Paul Bertault, Jean-Claude Bourlat, Claude Jauvert
- distribué par Mme de Carris.

#### Dimanche 17 novembre 1968

Cher Rouvet,

Bien des points de votre lettre et, ici et là, le ton même de celle-ci, m'ont assez étonné. Quoi qu'il en soit, bien des choses dont traite cette lettre du 25 octobre dernier doivent être sérieusement éclaircies.

Je ~~vous~~ propose donc ~~de nous rencontrer~~ que nous nous rencontrions lors de votre prochaine venue à Paris que, pour ma part, je souhaite prochaine.

Vôtre.

« Et nous qui mimons l'homme parmi l'épice populaire, ne pourrions-nous garder mémoire de ce haut langage sur les grèves ? »

*Amers*<sup>2</sup>, chapitre « Les tragédiennes sont venues »

Placer le théâtre dans la société, c'est aussi « jouer » de 12 heures à 13h30.

#### Mercredi 11 décembre 1968, entre 20 heures et 21h30

Mort de la mère d'Andrée [Vilar]. Andrée l'apprend à 22h50 par téléphone de la bouche de son père. Vendredi 13 décembre : arrivée à Sète par le train de 7h50. Vers 10 heures environ, la mise en bière. Obsèques à l'Église Saint-Pierre à 16h30. Arrivée au cimetière marin à 17 heures. Il fait encore jour. Les allées sont étroites. Nous sommes à 10 mètres environ du tombeau. Stéphane, seul, s'est approché et regarde le cercueil. Départ de Stéphane le soir pour Paris, de moi le lendemain samedi, d'Andrée et de ses sœurs le dimanche.

Lundi soir 16 décembre, mon départ pour Vérone, puis Rome. Retour de Rome par train (15h15) le samedi 21 décembre à 9 heures.

---

<sup>1</sup> Gaëtan Hixe est le second personnage principal du roman *Chronique Romanesque*. C'est le conseiller d'un directeur de théâtre populaire nommé Côme.

<sup>2</sup> Recueil de Saint-John Perse, publié en 1957 chez Gallimard.

Mardi 24 décembre, mariage de Dominique<sup>1</sup> [Vilar] et de Jacques [Téphany]. À la mairie, à 11 heures. À 15 heures, au temple de Passy-Annonciation. De 18 heures à ..., réception à la maison. Comme ils sont beaux.

10 janvier 1969

Les quarante-quatre théâtres privés – dramatiques – de Paris représentent 24 000 places. Et leur fréquentation est de l'ordre de 30 à 40%.

J'ai toujours pensé que la grande majorité des directeurs, pardon, des « grands directeurs » et des administrateurs des théâtres, ne savaient pas diriger et administrer leur cure.

« La mutation, dans les pays industrialisés, est rapide et cela accentue la rupture entre les générations, dit X. Cette vitesse de transformation joue aussi dans l'art du spectacle, répond Z. Toutes nos conceptions de base se trouvent donc transformées. » Acheter Pierre Piganiol : *Maîtriser le progrès*.

De la musique dodécaphonique et sérielle, [Maurice] Ravel, qui la connaissait, aurait dit ou a dit : « C'est une impasse. »

22 avril 1969 – Paris

À Vérone, du mardi 15 au dimanche 20 inclus. Travail avec Pizzi<sup>2</sup>, Damiani<sup>3</sup>, Faggioni<sup>4</sup>, M. des chœurs, M. des éclairages. Conférences de presse (3).

Je demande à [Luciano] Damiani : « Pourquoi Strehler a-t-il quitté le Piccolo ? » Il me répond aussitôt : « La contestazione. » Et il se tait. À Vérone, Hôtel d'or.

26 avril 1969 – Paris

Ne pas séparer la pratique de l'essai théorique. Trop souvent, ou bien nous nous abandonnons absolument à la pratique (répétition avec les acteurs, les techniciens, les costumiers *etc.*) et en définitive, absorbé par la hantise d'une « première » proche, nous ne faisons que naviguer, que « caboter » de faits ou de difficultés objectives en faits et inquiétudes tactiques, ou bien, éloigné du lieu de travail et de ses problèmes immédiats et physiques (les artistes), nous nous livrons à des songes provocateurs, à des imaginations théoriques hors de toute réalité. Souvent ? Parfois ? Une École est ce lieu où l'on ne sépare que très rarement la théorie de la pratique. Ou plutôt : où l'on s'efforce de s'élever à la théorie au cœur même de la [*mot manquant*] et de ses pratiques.

---

<sup>1</sup> Il s'agit de la fille aînée de Jean et Andrée Vilar.

<sup>2</sup> Pier Luigi Pizzi (né en 1930) : metteur en scène et scénographe Italien.

<sup>3</sup> Luciano Damiani (1923-2007) : costumier italien.

<sup>4</sup> Piero Faggioni (née en 1936) : acteur et réalisateur italien.

Dimanche 28 avril 1969 – Paris

Vérone – *Don Carlo* – 1969

Ni Avignon. Ni Bayreuth. Et cependant, il est indispensable que l'auditeur-spectateur de ce *Don Carlo* oublie les « *gradini* » de pierre, la vétusté du lieu, ne remarque pas le nombre très réduit – seulement ceux qui « servent » – des objets et du mobilier (d'un banc de *giardino* au fauteuil de Philippe II).

13 mai 1969 – Paris

Acte de décès des « Comités pour une candidature unique de la gauche ». À la vérité, cette chère gauche était morte depuis fort longtemps. [Illisible] et moi avons jeté un regard et dit quelques mots sur cette momie. A-t-elle jamais existé ? Peut-être. Il y a trente ans. Mais depuis ? Ah, ce goût que j'ai des vieilles choses. L'Histoire qui a été faite m'intéresserait-elle plus que l'Histoire qui se fait ?

Pauvre « Gauche ».

Dimanche 25 mai 1969

Festival du théâtre amateur à Vichy. L'ennuyeuse ville. Cependant, vivre au milieu de toutes ces compagnies de théâtre amateur, bavarder avec tous les organisateurs de bonne volonté est un plaisir. Un stimulant. Mais que vont faire à Vichy ces amateurs de tous âges, la majorité des jeunes, au milieu de ces professionnels de la cure ? En vérité, Vichy m'a fait fuir.

Mémento. Roland Leroy<sup>1</sup> m'a téléphoné à deux reprises la semaine dernière. M'a proposé de faire partie du Comité qui soutient la candidature de Duclos. Ai répondu aussitôt (et les deux fois) : non.

Dîner avec [Michel] Rocard, vendredi soir. Avec deux de ses amis et membres de son équipe. Lui ai-je été en définitive de quelque secours en ce qui concerne les choses de la Culture ? J'espère du moins l'avoir, ici et là, un peu amusé. Ils disposaient d'un vocabulaire, j'en disposais d'un autre. Très agréable soirée au demeurant. Mais [Michel] Rocard a-t-il bien admis que « tout » – j'ai insisté à plusieurs reprises – était à refaire ? Le bonhomme est agréable.

Ce matin, lundi, *L'Observateur* reproduit les quelques lignes que j'ai dictées à [Guy] Dumur<sup>2</sup> la semaine dernière (venu me voir pourtant en ce qui concerne le vingt-troisième Avignon). Ces

---

<sup>1</sup> Roland Leroy (1926-2019) : député français et directeur du journal *L'Humanité*.

<sup>2</sup> *Le Nouvel Observateur*, n° 237, 26 mai 1969, est titré : « Comment votera la gauche ? »

lignes sont titrées « Message de Jean Vilar ». Oh, merde, oui vraiment : pourquoi « message » ? Pourquoi pas « Bulle » ou « Sermon » ou « Encyclique » ou ... ?

[Guy] Dumur m'avait lu le texte, au téléphone, pour approbation. Comment ai-je pu laisser passer : « À ce compte-là, on est fier d'être de gauche » ? Il ne me semble pas que ces mots étaient dans le texte rédigé en définitive (et lu par [Guy] Dumur au téléphone) d'après mes déclarations.

Il ne me reste plus qu'à composer une chanson à la con sur « Ah, keukon est fier d'être de gôche » !

J'ai transcrit les premières lignes d'un article du *Figaro* concernant ce projet de la Compagnie Paquet dont [Jean] Rouvet, il y a deux ans environ, m'avait fait connaître les promoteurs et le jeune de Gasparin-Paquet. « Sept mois avant le départ de la seconde croisière du "Renaissance", toutes les cabines dont le prix dépasse le million d'anciens francs sont louées... (quarante heures de musique du 2 au 14 septembre). » Au cours de notre rendez-vous avec les administrateurs et directeur de la Compagnie, j'avais posé la question : « À quel public, à quelle classe sociale votre proposition s'adresse-t-elle ? » Eh bien, voilà la réponse.

#### 6 juillet 1969 – Paris

Ai téléphoné ce matin à Philippe de Broca<sup>1</sup>. Il commence son film le 21 juillet. Donc impossible. Huit à neuf semaines de tournage. Impossible en raison d'Avignon. (Et cette année, de Vérone). Regrets. Une fois de plus.

Hier, samedi, ai mis au point avec M. César Moreno, projet et lettre-contrat pour « Études et Recherches théâtrales » à Buenos Aires. En parler à [Paul] Puaux, Février.

Je pars pour Avignon (vingt-troisième festival !) cet après-midi. Par la route. Lundi à 16 heures : présence nécessaire à Avignon pour ouverture France Culture à Avignon.

Arrêt à Macon et coucher. Arrivée à Avignon le 7 à 11 heures.

#### 11 avril 1969 – Avignon

En définitive, je serai allé cinq fois à Vérone pour préparer les répètes *Don Carlo*.

1/ En décembre 1968, le 16 départ de Paris (visite des Arènes), une conférence de presse et conversation de travail avec Nano, Vicenzi, Medici, de Basio *etc.*

2/ Avril 1969 : Pizzi, Damiani, Faggioni, M. des Chœurs, M. de l'éclairage

3/ Mai : Milan (Damiani, Pizzi, Faggioni...)

4/ 25-30 juin : Faggioni, Damiani, Pizzi, ...

---

<sup>1</sup> Philippe de Broca (1933-2004) : réalisateur. Il tourne *Le Diable par la queue* avec Yves Montand et Madeleine Renaud en 1969.

5/ En juillet : deux séjours, l'un de sept, l'autre de six jours (deux fois Avignon-Vérone, changement à Dijon)

### 8 octobre 1969 – Paris

Moi : « Combien de costumes déposés à l'Odéon ont-ils été détruits ? » Madeleine [Renaud] : « Les trois-quarts, Jean. »

### Lundi 20 octobre 1969 – Buenos-Aires

Arrivée samedi 19, le matin vers 10 heures (heure locale de Paris : 14 heures) après un voyage sans histoires. Unique escale : Dakar vers 5 heures du matin. Départ de Paris à 23 heures passées. Départ avec vingt minutes de retard. Cependant, l'appareil est arrivé en avance sur l'heure prévue.

— Manquant de sommeil, à peine arrivé à l'hôtel « Coluncha Palace », face au théâtre San Martin, je me déshabille, me douche et me couche. (Reçu à l'aéroport par Lamus, Bonet, Javier et l'attaché culturel de l'Ambassade).

— Je sors tard, vers 10 heures du soir, seul. Je mange vers 1 heure du matin à l'Estancia, immense salle de restaurant (asado, avenida « Lavalle »).

— Le lendemain, dimanche, de 11 heures à 13h30 : premiers contrat et défrichage des choses avec Bonet, Javier puis Jorge Hacker (parle bien le français), Carlos Gandolfo (ne parle pas français), en présence de Lamus, Directeur général de San Martin. Excellents contacts. Franchise presque immédiate. Rapport avec les jeunes ou nouvelles compagnies. Problèmes politiques et le théâtre. L'érotisme, le nu et le théâtre. Le plus délicat sera de bien suivre ces rapports avec les jeunes, ici comme ailleurs. Je précise bien, une fois de plus et de vive voix cette fois, que mon intention n'est pas de faire un cours personnel de théâtre. C'est le lieu d'un centre de recherches théâtrales, pratiques et théoriques, animées par les participants, par tous. Je ne serai que celui qui rappelle à l'ordre ceux ou celles (ils allaient évidemment oublier d'inviter des femmes et ceci malgré le texte ajouté par moi à mon contrat) qui quittent le sujet, le thème de la recherche. Et c'est bien d'une recherche pratique, physique, pourrait-on dire aussi bien, concernant les formes, les styles, la position sociale du théâtre, non pas d'hier mais d'aujourd'hui et de demain.

Dans l'après-midi de ce dimanche, après être allé déjeuner seul à l'Estancia (j'évite toute invitation), je rejoins Bonet et Lamus vers 17 heures devant le « Colon ». Représentation de *Woyzeck*. Directeur d'orchestre : Leinsdorf avec Walter Berry et Martha Ludwig, régie de Georg Reinhardt. Bonne représentation, mais je suis placé trop près de l'orchestre. Premier rang d'orchestre, côté jardin. L'orchestre couvre les voix ici et là. Décor un peu vieillot et dont s'excuse aussitôt le directeur général du théâtre que Lamus me présente. Oui, peut-être, mais il me gêne moins que celui de [André] Masson. Et il facilite excellemment l'enchaînement des tableaux, sans bruit et sans contraindre à l'arrêt de la musique. J'aime bien Berry et Ludwig. Mais. Mais. Mais. Eh oui, ce manque de folie, d'absurde, de malheur, de connerie humaine, d'ironie. Ah, pas d'ironie. Ça ne fait pas froid dans le dos. C'est simplement, à entendre chanter et à mi-jouer, une histoire « tristette » d'un soldat et de sa Marie. C'est très propre. Bon, l'esprit

de critique m'entraîne. Stop. La direction de Burley était stricte. Nette. Sans romantisme. Sans verbosité, pourrait-on dire. Leinsdorf met là ou là des violences qui font un peu (ici et là : trop) opéra du XIX<sup>e</sup> siècle.

Mais j'ai passé une excellente fin d'après-midi et je vais saluer Berry et Ludwig. Dans leur loge. Comme un brave petit mélomane.

Le soir, dîner chez Lamus avec sa femme et Bonet. Des enfants charmants, de temps à autre, égayent notre propos sérieux. Bonet, dans sa voiture, me conduit à mon hôtel. Je n'ai pas sommeil. Il est plus de minuit. Je me promène pendant une heure en remontant et descendant Corrientes.

Ce matin, lundi, vers 10 heures, je prends un taxi et file vers La Boca. Je quitte le taxi à « la Vuelta de Rocha ». La Boca m'attriste assez rapidement. Et pourtant, à l'arrivée, le taxi s'étant éloigné, l'odeur particulière d'un port, la vue des quelques navires dont un pétrolier à la proue éclatée, m'avaient ravi. Je pensais me réjouir dans ce quartier italien et aux canaux. Déçu, je file à travers les rues.

[*FIN du carnet Memento III*]

[*Sur une feuille découpée et insérée dans le carnet*]

Memento

Jeudi 15 octobre 1970

J'ai créé un théâtre par rapport à la société de 1951 à 1963. C'est-à-dire : j'ai tenté de la comprendre, d'analyser ses erreurs ou ses crimes, de répondre à certains de ses appels, notamment ceux des classes pauvres. J'étais régisseur, acteur, directeur. Je n'étais pas auteur. C'est donc à travers l'œuvre écrite des autres que j'ai entrepris, il faut le souligner nettement, cette tâche.

Cependant, je le répète, cette analyse a été faite et cette attitude critique, parfois violente, je l'ai prise.

Memento : Si je n'ai pas, en 1935, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, c'est parce que, alors, je n'avais pas un sou.

[*Fin de la feuille ajoutée*]

# Annexes

Annexe 1 : photographie du fonds Jean Vilar, Association Jean Vilar/BnF, Avignon



Annexe 2 : rayonnages du fonds Jean Vilar, Association Jean Vilar/BnF, Avignon



1

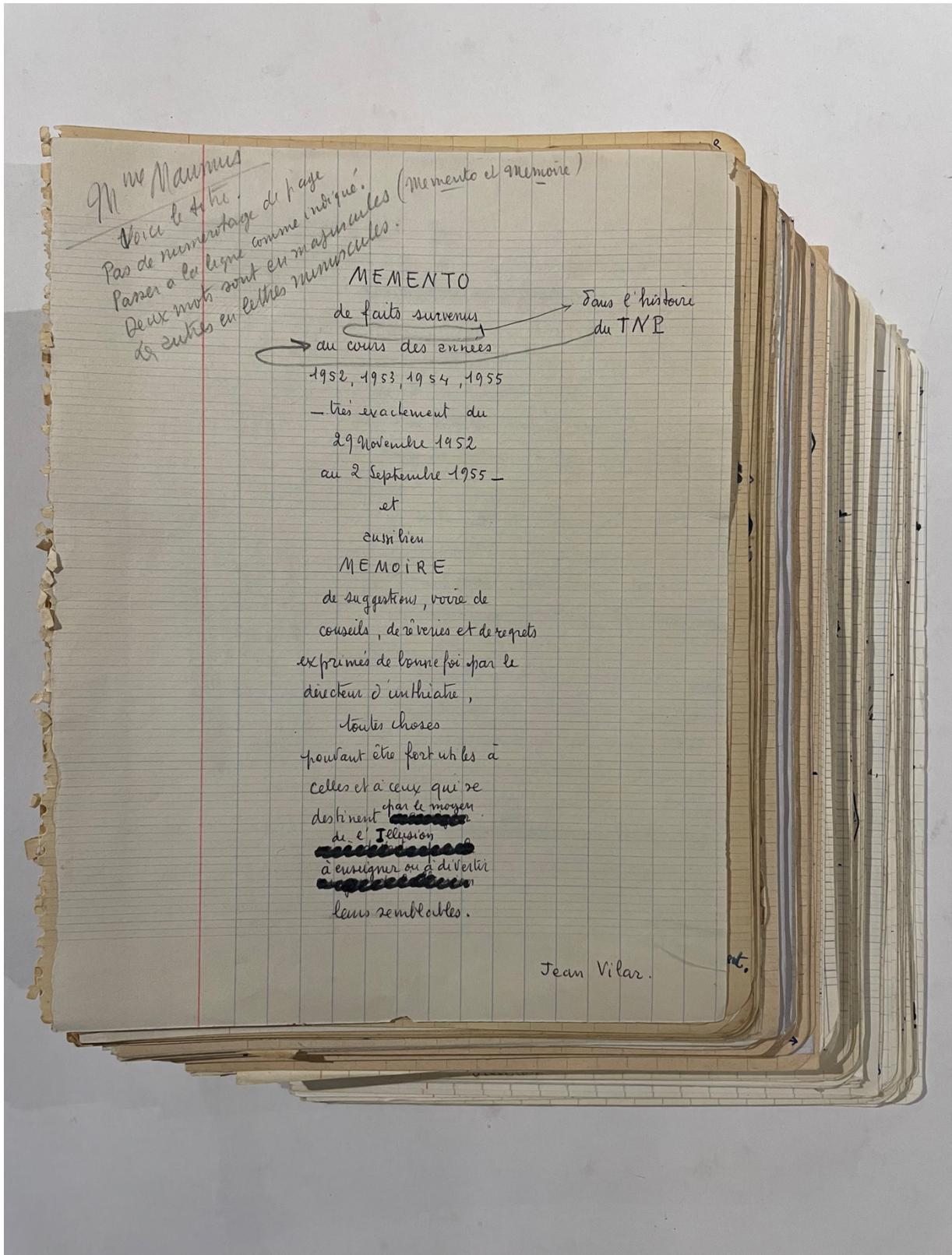
X<sup>e</sup> Samedi 29 Nov. 52.

Je les, ces jours-ci et jour 12<sup>eu</sup> frs, le journal  
d'Antoine concernant son 1<sup>er</sup> odéon. ~~Il n'y a~~ <sup>il n'y a</sup> ~~seule~~ <sup>seule</sup>  
~~guerre~~ <sup>guerre</sup> ~~en~~ <sup>en</sup> ~~ce~~ <sup>ce</sup> ~~scène~~ <sup>scène</sup>. J'ai ~~marqué~~ <sup>marqué</sup> ~~les~~ <sup>les</sup> ~~lignes~~ <sup>lignes</sup>  
d'Antoine. Je les suraj, ce jour-ci, volontiers écrites.  
Si depuis 1896, le théâtre a changé d'aspect, les ~~soins~~  
des directeurs sont les mêmes. Les goûts changent et les  
styles, ~~les~~ <sup>ambitions</sup> ~~guerre~~ <sup>guerre</sup> ~~et~~ <sup>et</sup> ~~semblables~~ <sup>semblables</sup>.  
~~Depuis~~ <sup>Depuis</sup> hier, un inspecteur des finances, Lagrené,  
~~me~~ <sup>me</sup> ~~contrôle~~ <sup>contrôle</sup>, vérifie mes comptes et ma caisse. A  
un franc près. J'ai ~~vu~~ <sup>vu</sup> ~~demandé~~ <sup>demandé</sup> ~~il~~ <sup>il</sup> ~~y~~ <sup>y</sup> ~~8~~ <sup>8</sup> ~~jours~~ <sup>jours</sup>  
au Secrétaire d'Etat, que l'on vérifie ma comptabilité.  
de premier gîte de Lagrené, homme ~~châtré~~ <sup>châtré</sup> ~~mais~~ <sup>mais</sup>  
je pense rigoureux ~~ou~~ <sup>ou</sup> ~~informé~~ <sup>informé</sup> (par qui?), a été  
de se faire ouvrir le coffre-fort et de compter jusqu'à  
- Je dis hier: la dernière pièce de 20 sous.  
~~Il y a~~ <sup>Il y a</sup> ~~un~~ <sup>un</sup> ~~trou~~ <sup>trou</sup> ~~de~~ <sup>de</sup> ~~20~~ <sup>20</sup> ~~sous~~ <sup>sous</sup>.  
~~Il y a~~ <sup>Il y a</sup> ~~un~~ <sup>un</sup> ~~trou~~ <sup>trou</sup> ~~de~~ <sup>de</sup> ~~20~~ <sup>20</sup> ~~sous~~ <sup>sous</sup>.  
~~Il y a~~ <sup>Il y a</sup> ~~un~~ <sup>un</sup> ~~trou~~ <sup>trou</sup> ~~de~~ <sup>de</sup> ~~20~~ <sup>20</sup> ~~sous~~ <sup>sous</sup>.





Annexe 4 bis :



911 ne Numéros

Voici le 4<sup>th</sup>  
Pas de numérotage de page  
Passer à la ligne comme indiqué.  
Deux mots sont en majuscules  
de autres en lettres minuscules.

MEMENTO

de faits survenus  
au cours des années

Dans l'histoire  
du TNP

1952, 1953, 1954, 1955  
— très exactement du  
29 novembre 1952  
au 2 septembre 1955 —  
et

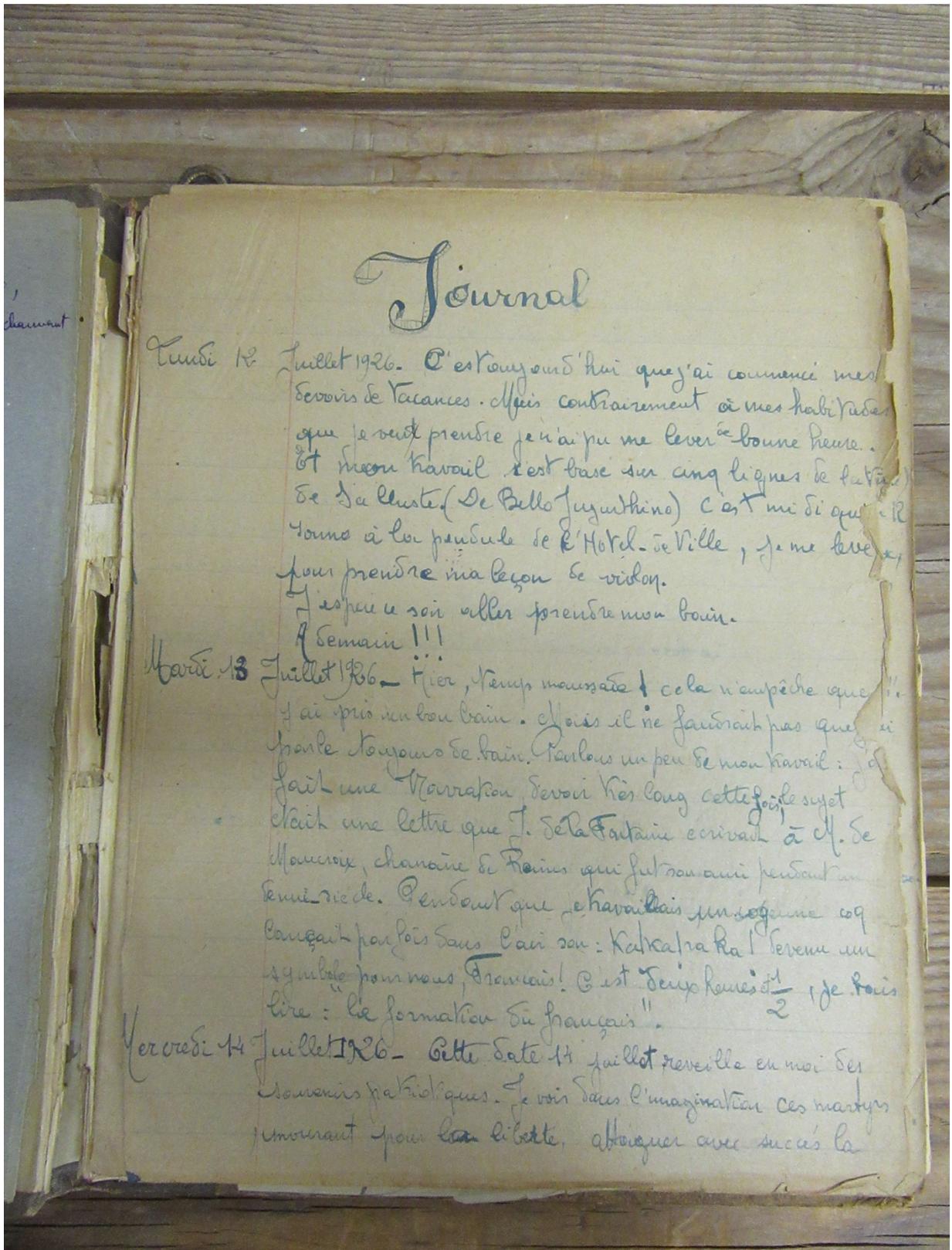
aussi bien  
MEMOIRE

de suggestions, voire de  
conseils, de vœux et de regrets  
exprimés de bonne foi par le  
directeur d'initiative,  
toutes choses  
pourant être fort utiles à  
celles et à ceux qui se  
destinent par le moyen  
de l'Éducation  
à enseigner ou à devenir  
leurs semblables.

Jean Vilar.

Annexe 5 : Photographie du journal intime de Jean Vilar, carnet I





# Journal

Lundi 12 Juillet 1926. C'est toujours d'hui que j'ai commencé mes  
devoirs de vacances. Mais contrairement à mes habitudes  
que je veut prendre je n'ai pu me lever à bonne heure.  
Et mon travail s'est basé sur cinq lignes de la Vie  
de Sa Clusté (De Bello Jugurthino) C'est moi di qui  
vonne à la pendule de l'Hotel de Ville, j. me lève  
pour prendre ma leçon de violon.

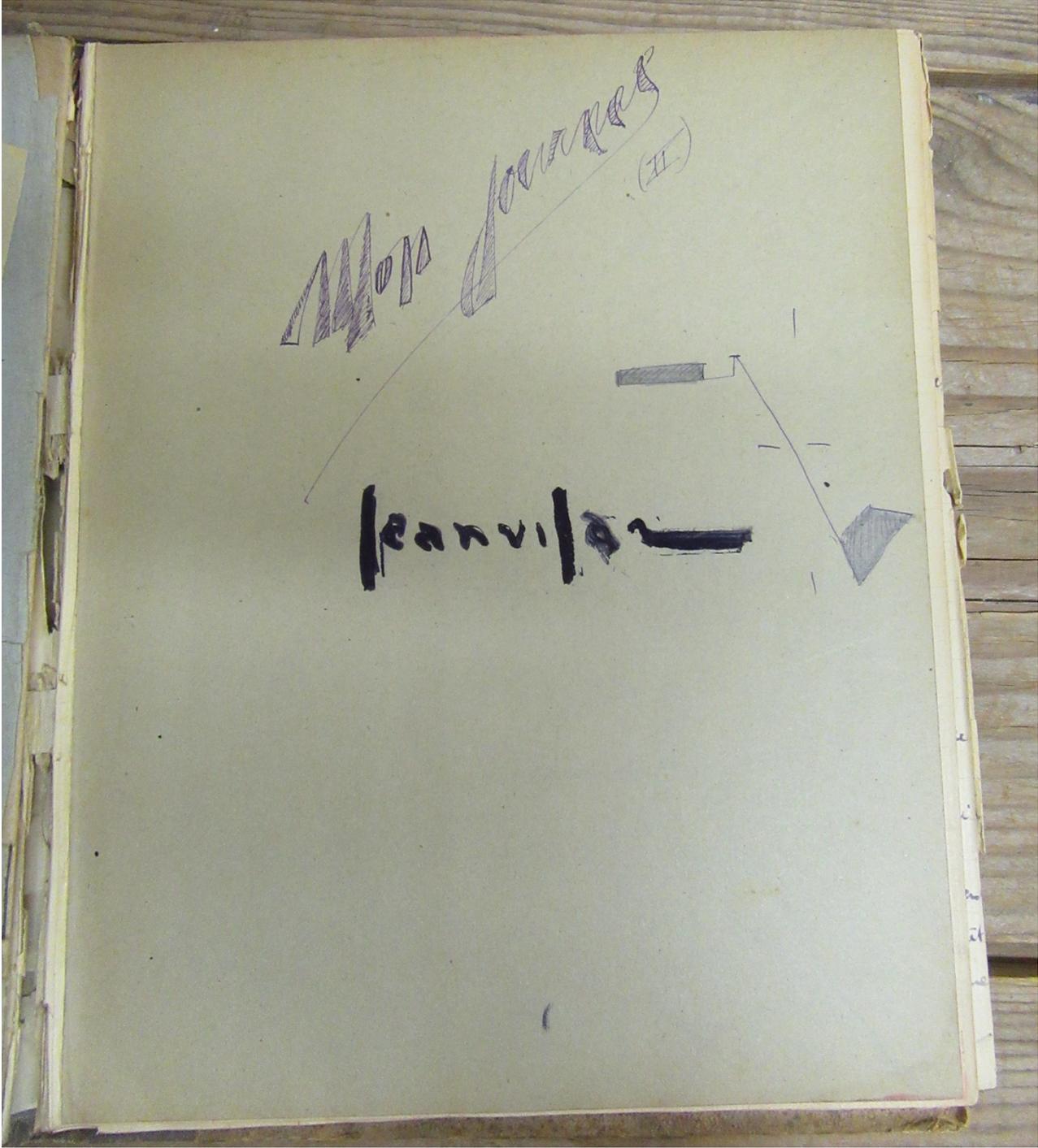
J'espère ce soir aller prendre mon bain.

A demain !!!

Mardi 13 Juillet 1926. Hier, temps maussade & cela n'empêche que  
j'ai pris un bon bain. Mais il ne faudrait pas que  
j'aille toujours de bain. Parlons un peu de mon travail : j'ai  
fait une narration de voir très long cette fois le sujet  
était une lettre que J. de la Fontaine écrivait à M. de  
Mauroux, chanoine de Reims qui fut son ami pendant un  
demi-siècle. Pendant que je travaillais un soir me  
venait par fois dans l'esprit : Kalkalra ka l'œuvre un  
symbole pour nous, Français! C'est de dix heures et  $\frac{1}{2}$  de Paris  
lire : la formation du français.

Mercredi 14 Juillet 1926. Cette date 14 juillet réveille en moi des  
souvenirs patriotiques. Je vois dans l'imagination ces martyrs  
mourant pour la liberté, abattus avec succès la

Annexe 6 : photographie de la première page du journal intime de Vilar, cahier II



*à l'esperance  
je l'espère  
consent  
J.V.*

*Chez Sartre*  
Voici devant mes yeux le texte de l'interview que  
un sup accordé à Bernard Dort.

Tous dites : " Pour moi, le TNP ne réalisera pas  
le Théâtre Populaire."

Et vous ajoutez : " D'abord le TNP est un théâtre  
subventionné." Cela signifie : un théâtre qui présente  
des pièces qu'il est obligé de choisir dans le répertoire,  
(non, Sartre !) et ceci avec la plus grande  
prudence (Pour qui me prenez vous, Sartre ? ) .>>

Je ne répondrai ~~au reste~~ à vos autres affirmations,  
qui en me posant cette question, <sup>meille de la mienne</sup> ~~me posent~~  
de quatre longes années <sup>il en a été fait</sup> ~~il en a été fait~~  
depuis deux ans, ~~par lettre~~, ~~par téléphone~~,  
ont à votre dévotion de son camp :

" Voulez vous nous donner votre prochaine pièce ?"

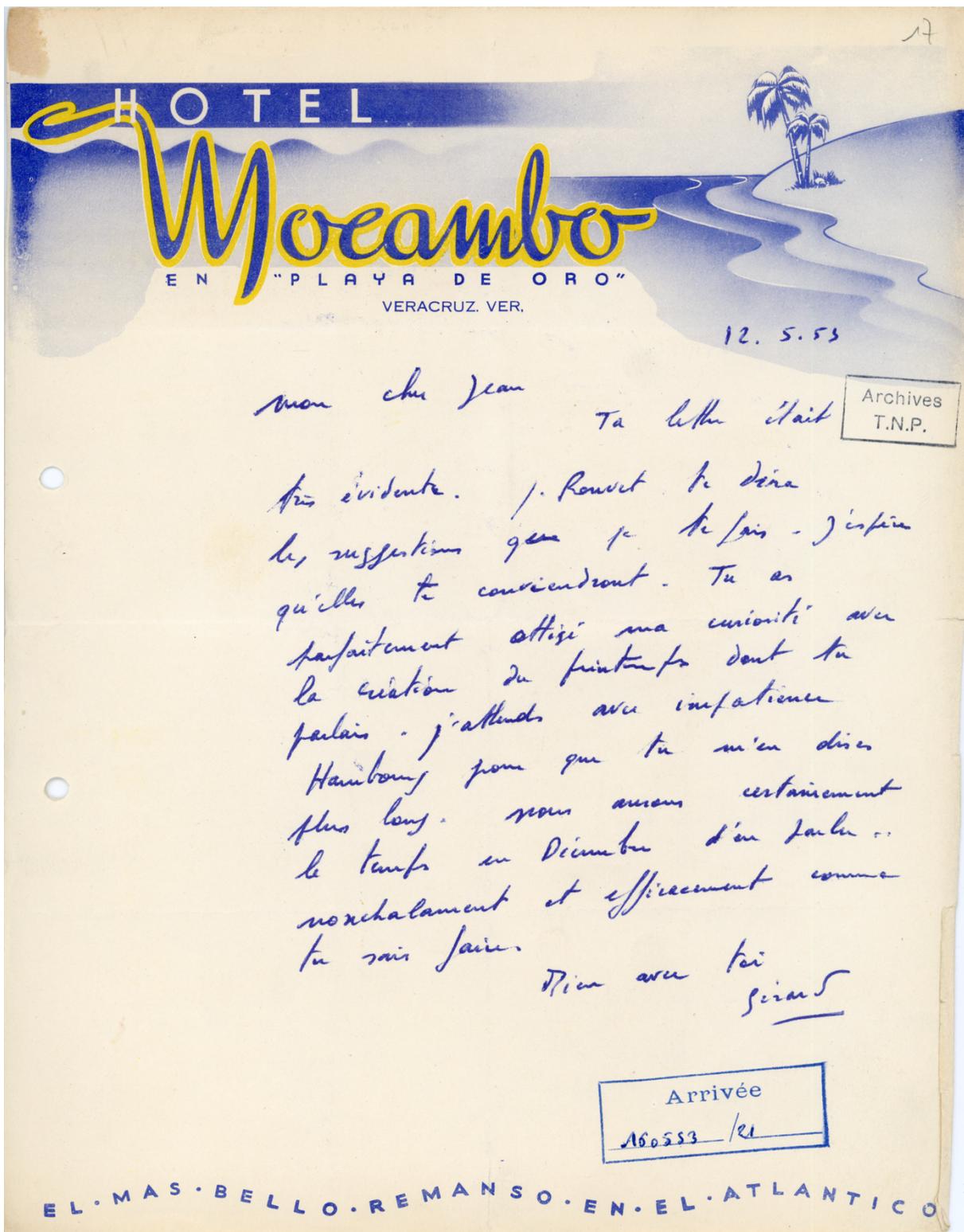
~~Vous voyez que je me remercie de son intérêt~~

Je suis très heureux que cet interview que un sup accordé  
à B. Dort me permette enfin de faire de mes vives  
<sup>solicitations</sup>  
demande un oiseau.

La réponse est à vous, <sup>Sartre</sup> ~~je espère que~~

~~Reponse~~ ~~Je~~ Tenables.  
petits lingeons.

*Reponse à un décalogue  
de Sartre destiné au n° d'octobre de  
de "L'Esprit" - Non imprimé en  
dépêche.*



4. RUE ANTOINE CHANTIN. XIV<sup>e</sup>

Sète, 1<sup>er</sup> septembre 51

Pariis - 8 Septemb.  
Je m'en souviens cette  
lettre oubliée à Sète et  
une de mes poches J.V.

Cher Gérard,

Un mot, rapidement, afin de combler un peu  
ce silence entre nous.

En ce qui concerne le Théâtre National Populaire  
plus je vais et plus je pense que c'est une splendide  
aventure. Les "oubliettes", les "chaume-trappes", ou  
les sent déjà un tout petit peu sous les pieds mais  
oui, cela fait parti précisément de l'aventure.

Je pense que vous m'estimeriez toujours, cela  
est très nécessaire, alors tout le reste je ne le  
vois guère, sauf la mort, bien sûr, sauf la  
mort.

Je pense que vous faites un très beau film. Je  
vous le souhaite egoïstement. Pour nous tous.

x x x x x

Tout est de recevoir une lettre-circulaire de Claude.

Je serai à Paris jeudi/vendredi matin en fin de semaine.

Je voudrais de vous en profiter pour la fête de la pap, afin d'avoir le grand plaisir de votre présence à Sète et à la fin.

A vous, chéri Antonina  
de Shice

Elle a été adressée à tes peu de camarades et dans  
les mêmes termes.

Vous, Negroni, Moulirot, Deuner, Leubrais,  
Boelloe, Schleser.

Le Manchoux, Moreau ~~XXXX~~, Chamette et Fournier  
ensemblement.

Avec J. V., cela fait déjà 12 comédiens. 12 gars  
et filles qui devraient s'entendre. J'avancerai,  
de toute façon, avec une extrême lenteur peut-être à être  
en retard, en ce qui concerne le choix des comédiens.

Je me laisserai aussi une marge, car j'ignore  
en une part quelle venue nous débiterons.

Vous recevrez, jusqu'à votre retour, des lettres  
style administratif. Ne vous en choquez pas. Il faut  
ce qu'il faut. Répondez nous, bien sûr, quand on vous  
en prie.

N'oublie pas que la Dir<sup>n</sup> du T.N.P., est un  
"service public". Cela est très beau, hein, mais enfin  
il faut aussi qu'administrativement je sois irréprochable.  
L'administration est aussi une grande aventure.

X X X X

Rouet est à l'administration  
Pikman à la propagande et information  
Saveron à la lumière  
Jane (à moins que Baraquet le épouse) à la municipale  
Demaugest (chef machiniste de Rouet, célèbre famille) à la scène.

Belle équipe  
dont chacun  
possède et  
de la tête  
et du cœur.

# Bibliographie

## A) Corpus

### 1) *Corpus primaire*

Nous mentionnons les différents fonds consultés et les cotes des documents lorsque nous les connaissons. Si rien n'est mentionné, c'est que le conservateur ou la conservatrice a sélectionné les documents consultés et nous les a transmis ainsi.

#### 1- Manuscrits

FONDS JEAN VILAR, ASSOCIATION JEAN VILAR/BNF, AVIGNON

Profession : 4-JV-31,10

Comédiens : 4-JV-31,12

Correspondances : 4-JV-31,16

Correspondance avec Maria Casarès : 4-JV-84,1

Correspondance Gérard Philipe : 4-JV-84,2

Correspondance Vilar / Gérard Philipe / Anne Philipe : 4-JV-84,4

*Id.* Daniel Sorano : 4-JV-84,6

*Id.* Georges Wilson : 4-JV-84,7

*Id.* comédiens TNP : 4-JV-84,8

*Id.* Christiane Minazzoli, Roger Mollien, Michel Piccoli, Geneviève Page, Germaine Montéro, Jean-Paul Moulinot, Silvia Montfort : 4-JV-84,9

*Id.* Marcelle Ranson, Georges Riquier, Jacques Seiler, Gaby Silvia, Françoise Spira : 4-JV-84,10

*Id.* Arthur Adamov : 4-JV-85,1

*Id.* Albert Camus : 4-JV-85,2

*Id.* Paul Claudel : 4-JV-85,3

*Id.* Jean Giono : 4-JV-85,4

*Id.* Eugène Ionesco : 4-JV-85,5

*Id.* Thierry Maulnier : 4-JV-85,6

*Id.* François Mauriac : 4-JV-85,7

*Id.* Jean-Paul Sartre : 4-JV-85,8

*Id.* divers auteurs : 4-JV-85,9

Notes à Jean Rouvet et Gérard Philipe : 4-JV-96,3

Notes à Jean Rouvet : 4-JV-96,5

Lettres de Jean Vilar 1953-1954 : 4-JV-96,6

Mémento du 29 novembre 1952 (Paris) – 21 mai 1955 (Charleroi) : 4-JV-98,1

Mémento du 25 mai 1955 (Anvers) – 3 août 1959 (Avignon, Sète) : 4-JV-98,2  
Généralités correspondance : 4-JV-195 à 4-JV-197  
Mémento du 30 septembre 1964 – 30 novembre 1969 : 4-JV-201,14

FONDS JEAN ROUVET, ASSOCIATION JEAN VILAR/BNF, AVIGNON  
4-JR-10 à 4-JR-24 : « Administrateur du TNP 1951-1959 »

FONDS DU THEATRE NATIONAL POPULAIRE - DIRECTION JEAN VILAR / ARCHIVES NATIONALES,  
PIERREFITTE-SUR-SEINE

FONDS TNP-DIRECTION JEAN VILAR, BNF RICHELIEU  
4-COL71

FONDS JEANNE LAURENT, BNF RICHELIEU, PARIS  
Entretiens, notes biographiques et documents pour livre sur Jean Vilar : 4-COL-8/30  
Éléments de rédaction sur Jean Vilar : 4-COL-8/31

COLLECTION MARIA CASARES, BNF RICHELIEU, PARIS  
Correspondance Maria Casarès / Jean Vilar : 4-COL-75/125

FONDS MARIA CASARES, IMEC, CAEN  
172CAS

FONDS JEAN PAULHAN, IMEC, CAEN  
33PHL

FONDS ANDRE MALRAUX, BIBLIOTHEQUE LITTERAIRE JACQUES DOUCET / CHANCELLERIE DES  
UNIVERSITES DE PARIS

FONDS VERCORS, BIBLIOTHEQUE LITTERAIRE JACQUES DOUCET / CHANCELLERIE DES  
UNIVERSITES DE PARIS

FONDS ALBERT CAMUS, AIX-EN-PROVENCE

FONDS JEAN GIONO, COLLECTION PARTICULIERE, MANOSQUE

ARCHIVES PRIVÉES PABLO PICASSO, MUSÉE NATIONAL PICASSO, PARIS

FONDS JEAN COCTEAU, BIBLIOTHEQUE HISTORIQUE DE LA VILLE DE PARIS  
MS-FS-05-7308

FONDS RENAUD-BARRAULT, BNF RICHELIEU, PARIS  
4-COL-31(20)

FONDS JACQUES LE MARQUET, BNF RICHELIEU, PARIS  
4-COL-53

2- Ouvrages publiés

VILAR, Jean, *Mémento du 29-11-1952 au 1-09-1955*, présentation Armand Delcampe, Paris, Gallimard, 1981.

2) *Corpus complémentaire*

1- Manuscrits

FONDS JEAN VILAR, ASSOCIATION JEAN VILAR/BNF, AVIGNON

Lucien Vilar, Carnet de la mort : 4-JV-3,2

Lettre à Jean Darquet : 4-JV-7,1

Journal de tournée Anjou : 4-JV-30,10

Notes manuscrites : 4-JV-32,1

Carnet 1946-47 : 4-JV-32,2

Trois carnets 1947 : 4-JV-32,3

Carnet et fragments : 4-JV-32,4

Fragment de carnet 1948 : 4-JV-31,5

Fragment de carnet 1949 : 4-JV-31,6

Carnet mars-mai 1951 : 4-JV-32,9

Notes de travail 1951 : 4-JV-96,1

*Id.* 1952 : 4-JV-96,2

Notes aux comédiens et consignes plateau : 4-JV-96,9

Notes de travail 1955 à Jean Rouvet, Micheline Rozan et aux comédiens : 4-JV-96,10 et 4-JV-96,11

*Id.* 1956 à Rouvet et aux comédiens : 4-JV-96,13 et 4-JV-96,14

*Id.* 1957 : 4-JV-96,15 ; 4-JV-96,16 et 4-JV-96,17

*Id.* 1958 : 4-JV-96,19 et 4-JV-96,21

*Id.* et notes aux comédiens 1959 : 4-JV-96, 23 et 4-JV-96,24

*Id.* 1960 et textes divers : 4-JV-96,25

*Id.* 1960-1963 : 4-JV-96,27

Cahier de travail – « Ce que je crois... » pour Grasset 1960 : 4-JV-97,5

Lettre aux associations populaires 1960-1961 (manuscrite et dactylographiée) : 4-JV-97,7

Cahier de travail – « Il ne faut pas dire » 1961 : 4-JV-97,8

*Id.* septembre et août 1962 : 4-JV-97,16

*Id.* mai 1962 : 4-JV-97,18

*Id.* août 1962 : 4-JV-97,19

*Id.* oct-nov 1962 : 4-JV-97,20

Dossier génétique de *Chronique romanesque* et « textes pour un livre » : 4-JV-203

Correspondance de vingt-trois lettres de Jean Vilar à Edmée Cazalis, comtesse de Roederer, à son fils Jean Darquet et à sa fille, Simone Roederer, entre 1936 et 1942 (acquisition de 2015).

FONDS PAUL ET MELLY PUAUX, ASSOCIATION JEAN VILAR, AVIGNON

En cours d'inventaire.

Boîte : « Journal intime de Jean Vilar »

Cahier I et II - 1926-1933 ; Cahier III – 1933-1935 ; Cahier IV – 1935-1942

Cahier – Exercices poétiques quotidiens de Jean Vilar

Ensemble de lettres de Jean Vilar à Paul Puaux

FONDS SONIA DEBEAUVAIS, ASSOCIATION JEAN VILAR/BNF, AVIGNON

En cours d'inventaire.

## 2- Ouvrages publiés

*Du Tableau de service au théâtre, 1944-1967*, textes réunis par PUAUX Melly, *Cahiers Théâtre Louvain*, n° 53, 1985, réédition : DEBRIL Frédérique, TÉPHANY Jacques (dir.), *Notes de services. Lettres aux acteurs et autres textes*, Arles, Actes Sud, 2014.

VILAR, Jean, *Chronique romanesque*, Paris, Grasset, 1971.

— *Dans le plus beau pays du monde*, texte établi par Rodolphe Fouano, *L'avant-scène théâtre*, n° 1323-1324, mai 2012.

— *La Farce des jeunes filles à marier*, suivi de *Le Dormeur distrait* et *Il étouffe des perroquets*, *L'avant-scène théâtre*, n° 1342, mai 2013.

## B) Textes anthumes et posthumes de Jean Vilar

PREFACES, INTRODUCTIONS, PRESENTATIONS (CLASSEMENT CHRONOLOGIQUE)

ARNAUD, Lucien, *Charles Dullin*, Paris, L'Arche, 1952, p. 9-10.

CLAUDEL, Paul, *La Ville : 2e version*, Paris, Paris-Théâtre, 1956, p. 3.

MIGNON, Paul-Louis, *Le Théâtre en URSS avec le TNP à Moscou et à Leningrad*, Paris, L'Arche, 1957, p. 7-8.

STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, Paris, Olivier Perrin, 1958, p. 9-13.

LECLERC, Guy, *Les Grandes aventures du théâtre*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1965, p. 7-8.

CHAPELLE, Monique, *Gérard Philipe : notre éternelle jeunesse*, Paris, Robert Laffont, 1965.

VILAR, Jean (dir.), *Avignon, vingt ans de festival*, Avignon, Dédalus, 1966.

GELIN, Daniel, *Poèmes à dire*, Paris, Seghers, 1970, p. 5-8.

#### ARTICLES (CLASSEMENT CHRONOLOGIQUE)

- VILAR, Jean, « *La Tragédie du Roi Richard II* (Tableau de matériel scénique) », *Revue théâtrale*, n° 7, avril-mai 1948, p. 12-15.
- « Notes sur *Œdipe* d'André Gide », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 3, 1951.
- « Richard II vu par Jean Vilar. Un rôle multiple et insaisissable », *Les Lettres françaises*, 19 novembre 1953.
- « Ruy Blas, notes pour les comédiens », *Théâtre Populaire*, n° 6, mars-avril 1954, p. 45-48.
- « Petites nouvelles », *Théâtre Populaire*, n° 20, 1<sup>er</sup> septembre 1956, p. 17-30.
- « Le Service public », *Esprit*, n° 5, mai 1965.
- « Un lieu théâtral : Avignon », dans *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1966, p. 153-159.

#### RECUEIL THEORIQUE

- VILAR, Jean, *De la tradition théâtrale* [1955], Paris, L'Arche, 1999.

#### ADAPTATIONS POUR LA SCENE (CLASSEMENT CHRONOLOGIQUE)

- ARISTOPHANE, *La Paix*, adaptation de Jean Vilar, Paris, L'Arche, coll. du répertoire, 1961.
- BALZAC, Honoré de, *Le Faiseur*, adaptation de Jean Vilar, Paris, L'Arche, coll. du répertoire, 1957.
- CRÉBILLON FILS, *Le hasard au coin du feu : d'après un dialogue moral*, adaptation de Jean Vilar, Avignon, Association Jean Vilar, 1965.
- VILAR, Jean, *Le Dossier Oppenheimer*, Genève, Gonthier, 1965.

#### RECUEILS POSTHUMES DE TEXTES DE JEAN VILAR (CLASSEMENT CHRONOLOGIQUE)

- VILAR, Jean, *Jean Vilar mot pour mot : essais et documents*, textes réunis par TÉPHANY Jacques et TOUZOU Melly, Paris, Stock, 1972.
- *Le Théâtre, service public*, présentation DELCAMPE Armand, Paris, Gallimard, 1975.
- *Du Tableau de service au théâtre, 1944-1967*, textes réunis par PUAUX Melly, *Cahiers Théâtre Louvain*, n° 53, 1985.
- *Jean Vilar par lui-même*, textes réunis par PUAUX Melly, DEBRIL Frédérique et PUAUX Paul, Avignon, Association Jean Vilar, 1991.
- *Les Cahiers de l'herne – Jean Vilar*, direction TÉPHANY Jacques, Paris, Éditions de l'Herne, 1995.
- *Honneur à Vilar*, textes et témoignages réunis par PUAUX Melly, BARROT Olivier, Arles, Actes Sud-Papiers, 2001.

— *J'image mal la victoire sans toi : lettres, notes et propos, 1951-1959*, Avignon, Association Jean Vilar, 2004.

— *Vilar ou La Ligne droite, correspondance inédite de Jean Vilar avec son épouse*, texte établi par TÉPHANY Jacques, *Cahiers Jean Vilar*, n° 112 et n° 113, Avignon, Association Jean Vilar, 2012.

### C) Bibliographie critique et biographique sur Jean Vilar

BARDOT, Jean-Claude, *Jean Vilar*, Paris, Armand Colin, 1991.

BILLARD, Marie-Claude, « Deux inventaires pour le fonds Jean Vilar », *Les Cahiers Jean Vilar*, n° 111, Association Jean Vilar, Avignon.

DELAUNAY, Léonor (dir.), « Jean Vilar – Genèse et postérité », *La Revue d'histoire du théâtre*, n° 256, décembre 2012.

DORT, Bernard, « La contradiction de Jean Vilar », *Travail Théâtral*, n° 5, oct.-déc. 1971, p. 89-118.

LECLERC, Guy, *Le TNP de Jean Vilar*, Paris, Christian Bourgeois, 1971.

LORCEY, Jacques, *Notre Jean Vilar*, Paris, Éditions Séguier, 2001.

MONTILLET, Louis, *Jean Vilar, de la tradition théâtrale à l'utopie nécessaire*, thèse sous la dir. de Philippe Rouyer, Université de Bordeaux Montaigne, 2014.

NAUGRETTE, Florence, « Jean Vilar créateur de personnages : le personnel dramatique de *Dans le plus beau pays du monde* », actes du colloque « Jean Vilar » organisé par GUÉNOUN Denis, LAPLACE-CLAVERIE Hélène et TÉPHANY Jacques, Université Paris-Sorbonne / Université d'Avignon / Maison Jean Vilar, 26-31 octobre 2012.

PERROS, Georges, *Lectures pour Jean Vilar*, Paris, Gallimard, 1999.

RAUCH, Marie-Ange, « Le projet de Jean Vilar », dans *Le théâtre en France en 1968*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2008, p. 358-402.

ROY, Claude, *Jean Vilar*, Paris, Seghers, 1968.

SIMON, Alfred, *Jean Vilar* [1991], Besançon, La Manufacture, 2001.

— « Un comédien nommé Jean Vilar », *Esprit*, n° 234, juillet 1997.

UBERSFELD, Anne, « Vilar et le théâtre de l'Histoire », *Romantisme*, 1998, vol. 28, n° 102, p. 17-25.

VIELMAS, Violaine, *Jean Vilar, une biographie épistolaire*, Arles, Actes Sud, 2023.

### D) Bibliographie sur le TNP et le festival d'Avignon

ADLER, Laure, VEINSTEIN, André, *Avignon, quarante ans de festival*, Paris, Hachette/Festival d'Avignon, 1987.

BAECQUE (de), Antoine, *Avignon, le royaume du théâtre*, Paris, Gallimard, 1996.

BAECQUE (de), Antoine, LOYER, Emmanuelle, *Histoire du Festival d'Avignon*, Paris, Gallimard, 2007.

- ETHIS, Emmanuel (s.d.), *Avignon, le public réinventé. Le festival sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française, 2002.
- FALCON, Cécile, « L'illusion et les tentations de la création : Jean Vilar et *La Tragédie du Roi Richard II* du premier festival d'Avignon au TNP » dans DROUET, Pascale (dir.), *Shakespeare au XX<sup>e</sup> siècle, mises en scène, mises en perspective de King Richard II*, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 19-37.
- FLEURY, Laurent, *Le TNP de Jean Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- JOUBE, Émeline, *Avignon 1968 et le Living theatre. Mémoires d'une révolution*, Montpellier, Éditions Deuxième époque, 2018.
- LEBESQUE, Morvan, « Le Théâtre National Populaire, histoire d'une bataille », *Le Point. Revue artistique et littéraire*, n° 52, mars 1957.
- LOYER, Emmanuelle, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, Paris, PUF, 1997.
- Plassard, DIDIER, « "REJOUIR L'HOMME EST UNE TACHE DOULOUREUSE." LE TNP DE JEAN VILAR ET LA PRESSE (1951-1963) », *REVUE D'HISTOIRE DU THEATRE*, n° 198, JUIN 1998, p. 101-129.
- POIRRIER, Philippe (dir.), *La Naissance des politiques culturelles et les Rencontres d'Avignon*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 1997.
- TACKLES, Bruno, *Les voix d'Avignon (1947-2007). 60 ans d'archives, lettres et documents inédits*, Paris, Seuil, 2007.
- WEHLE, Philippa, *Le théâtre populaire selon Jean Vilar*, Arles, Actes Sud, 1981.

## E) Histoire et esthétique du théâtre

- ABIRACHED, Robert, *La Décentralisation théâtrale. Le premier âge, 1945-1958*, Arles, Actes Sud, 1992.
- *La Décentralisation théâtrale. Les années Malraux 1959-1968*, Arles, Actes Sud, 1993.
- *La Décentralisation théâtrale. 1968, le tournant*, Arles, Actes Sud, 1994.
- *La Décentralisation théâtrale. Le Temps des incertitudes, 1969-1981*, Arles, Actes Sud, 1995.
- *Le Théâtre et le Prince*, Arles, Actes Sud, 2005.
- « Le théâtre service public : les avatars d'une notion », dans SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Les Pouvoirs du théâtre. Essais pour Bernard Dort*, Paris, Editions théâtrales, 1994.
- ADDED, Serge, *Le théâtre dans les années Vichy (1940-1944)*, Paris, Editions Ramsay, 1992.
- ANTOINE, André, *Mes souvenirs sur le théâtre Antoine et sur l'Odéon (première Direction)*, Paris, Grasset, 1928.
- AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (dir.), *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages*, Paris, CNRS Éditions, 2005.
- BANU, Georges, *Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud, 2005.
- BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006.
- BOISSON, Bénédicte, DENIZOT, Marion (dir.), « Héritages et filiations du théâtre populaire », Ottawa, *L'Annuaire théâtral*, n° 49, juin 2012.

- BOISSON, Bénédicte, DENIZOT, Marion, LUCET, Sophie (dir.), *Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant*, Presses universitaires de Rennes, 2021.
- BOUHAÏK-GIRONÈS, Marie, CANDIARD, Céline, CAVAILLÉ, Fabien, HOSTIOU, Jeanne-Marie, LOCHERT, Véronique, TRAVERSIER, Mélanie (dir.), *Spectatrices ! De l'Antiquité à nos jours*, Paris, CNRS Éditions, 2022.
- BRUN, Catherine, GUERIN, Jeanyves, MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dir.), *Genèses des études théâtrales en France (XIXe-XXe s.)*, Presses Universitaires de Rennes, 2019.
- CONSOLINI, Marco, *Théâtre Populaire, 1953-1964. Histoire d'une revue engagée*, traduction Karin Wackers-Espinosa, Caen, Éditions de l'IMEC, 1998.
- COPEAU, JACQUES, *REGISTRES VIII. LES DERNIERES BATAILLES (1929-1949)*, TEXTES ETABLIS, ANNOTES ET PRESENTES PAR ALIVERTI MARIA INES ET CONSOLINI MARCO, PARIS, GALLIMARD, COLL. « NRF », 2019.
- CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- DENIZOT, Marion, *Jeanne Laurent. Une fondatrice du service public pour la culture. 1946-1952*, Paris, La Documentation française, 2005.
- *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- « L'engouement pour les archives du spectacle vivant », *Écrire l'histoire*, n° 13-14, CNRS Éditions, 2014, p. 88-101.
- DUBOIS, Vincent, *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999.
- DUBOUILH, Sandrine, *Une Architecture pour le théâtre populaire, 1870-1970*, Nantes, Éditions Actualité de la scénographie, 2012.
- DUFIEF, Anne-Simone, « Le "Journal" d'Antoine : un témoignage recomposé sur l'actualité théâtrale », dans *Les journaux de la vie littéraire – Actes du colloque de Brest 18-19 octobre 2007*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 375-393.
- DUSIGNE, Jean-François, *Le Théâtre d'art. Aventure européenne du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions théâtrales, 1997.
- FAIVRE-ZELLNER, Catherine, *Firmin Gémier, héraut du théâtre populaire*, Presses universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2006.
- GALLIARD-RISLER, Francine, *André Clavé. Théâtre et résistances, utopies et réalités, 1916-1981*, Paris, Association des amis d'André Clavé, 1998.
- GLAS, Marjorie, *Quand l'art chasse le populaire. Socio-histoire du théâtre public en France depuis 1945*, Marseille, Agone, 2023.
- GODARD, Colette, *Chaillot : histoire d'un théâtre populaire*, Paris, Seuil, 2000.
- GOETSCHEL, PASCALE, *RENOUVEAU ET DECENTRALISATION DU THEATRE (1945–1981)*, PARIS, PUF, 2004.
- GOETSCHEL, Pascale, YON, Jean-Claude, *Directeurs de théâtre, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.
- GOETSCHEL, Pascale, LOYER, Emmanuelle, *Histoire culturelle de la France de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2014.
- GOETSCHEL, Pascale, YON, Jean-Claude, *Au théâtre ! La sortie au spectacle, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014.
- GOETSCHEL, Pascale, *Une autre histoire du théâtre. Discours de crise et pratiques spectaculaires, France, XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, CNRS éditions, 2020.

- GONTARD, Denis, *La Décentralisation théâtrale en France, 1896-1952*, Paris, Société d'Éditions d'enseignement supérieur, 1973.
- GUÉRIN, JEANYVES (DIR.), *LE THEATRE FRANÇAIS DES ANNEES NOIRES*, PARIS, PRESSES SORBONNE NOUVELLE, 2015.
- *Nouveau théâtre et politique*, Paris, Honoré Champion, 2020.
- *La Constitution du répertoire théâtral en France du XVII<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2022.
- HOVASSE, Jean-Marc (dir.), *Théâtre et correspondances*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- HUBERT, Marie-Claude, *Le Nouveau théâtre. 1950-1968*, Paris, Honoré Champion, 2008.
- JOMARON (de), Jacqueline, « La raison d'État », dans *Le théâtre en France du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992.
- LUCET, Sophie, PROUST, Sophie (dir.), *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène*, Presses universitaires de Rennes, 2017.
- JOUBERT, Marie-Agnès, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, Paris, Taillandier, 1998.
- LARRUE, Jean-Marc, MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dir.), *Le Son au théâtre (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, CNRS Éditions, 2016.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, 1998.
- MEYER-PLANTUREUX, Chantale (dir.), *Théâtre populaire, enjeux politiques, de Jaurès à Malraux*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2006.
- NAUGRETTE, Florence, *Le théâtre romantique*, Paris, Seuil, 2001.
- POUJOL, Geneviève (dir.), *Éducation populaire : le tournant des années 70*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- PROUST, Serge, « La communauté théâtrale : entreprises théâtrales et idéal de la troupe », *Revue française de sociologie*, n° 44, 2003, p. 93-113.
- RIOUX, JEAN-PIERRE (DIR.), *LA VIE CULTURELLE SOUS VICHY*, BRUXELLES, ÉDITIONS COMPLEXE, 1990.
- Stanislavski, CONSTANTIN, *LA FORMATION DE L'ACTEUR* [1958], TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR ELISABETH JANVIER, PREFACE DE JEAN VILAR, PARIS, ÉDITIONS PYGMALION, 2021.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, Trad. P. Pavis et J. Bollack, Paris, L'Âge d'homme, 1983.
- URFALINO, Philippe, *L'Invention de la politique culturelle* [1996], Paris, Hachette Littératures, 2004.
- VALÉRO, Julie, *Le Théâtre au jour le jour. Journaux personnels et carnets de création de D-G Gabily, J-L Lagarce et J-F Peyret*, Paris, L'Harmattan, « Arts et Médias », 2013.
- VIALA, Alain (dir.), *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, PUF, Premier cycle », 1997.

## F) Critique génétique

- BIAISI, Pierre-Marc de, HERSCHBERG PIERROT, Anne (dir.), *L'Œuvre comme processus*, Paris, CNRS éditions, 2017.

- FERRER, Daniel, CONTAT, Michel, *Pourquoi la critique génétique ?*, Paris, CNRS Editions, 1998.
- GRESILLON, Almuth, *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994.
- GRÉSILLON, Almuth, MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, BUDOR, Dominique (dir.), *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS Éditions, 2010.
- LEJEUNE, Philippe, VIOLLET, Catherine, *Genèses du « Je »*, Paris, CNRS Editions, 2000.
- MONTÉMONT, Véronique, SIMONET-TENANT, Françoise, « L'espace métagenétique : exogenèse, intertextualité, écritures de soi », *Genesis*, n° 51, Paris, PUPS/SIGALES, 2020.
- SIMONET-TENANT, Françoise, « Le journal personnel comme pièce du dossier génétique », dans *Journaux Personnels*, revue *Genesis*, n° 32, Paris, Presse Universitaire Paris-Sorbonne, mars 2011, p. 13-27.
- THOMASSEAU, Jean-Marie, *Le théâtre au plus près*, Presses universitaires de Bordeaux, 2005.
- WILLEMART, Philippe, *Critique génétique – pratiques et théorie*, Paris, L'Harmattan, 2007.

## G) Écritures de soi

### ECRITURE EPISTOLAIRE ET DIARISTIQUE

- BANCAUD, Florence, *Le Journal de Kafka ou l'écriture en procès*, Paris, CNRS Editions, 2001.
- BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre*, Paris, Le Seuil, 1979.
- BENOIT, Éric (dir.), *Écritures du ressassement*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001.
- BEUGNOT, Bernard, « De l'invention épistolaire : à la manière de soi », *L'Épistolarité à travers les siècles*, textes réunis par Mireille Bossis et Charles A. Porter, Stuttgart, Frank Steiner Verlag, 1987.
- BRAUD, Michel, *La Forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, 2006.
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981.
- DIDIER, Béatrice, *Territoires de l'imaginaire*, Paris, Le Seuil, 1986.
- *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976.
- CLERC, Thomas, *Les Écrits personnels*, Paris, Hachette, 2001.
- DIAZ, Brigitte, *L'Épistolaire, ou la pensée nomade*, Paris, PUF, 2002.
- DIDIER, Béatrice, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1977.
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève, *L'épistolaire*, Paris, Hachette, 1995.
- *Lettre et réflexion morale. La lettre, miroir de l'âme*, Paris, Klincksieck, 1999.
- (dir.), *Épistolaire et biographie*, Revue *Épistolaire*, Paris, Honoré Champion, n° 48, 2002.
- HOVASSE, Jean-Marc, *Correspondance et biographie*, Brest, Centre d'étude des correspondances et journaux intimes, 2011.
- LE HAN, Marie-Josette (textes réunis et présentés par), *L'Écriture du ressassement dans les correspondances*, Centre d'Étude des correspondances et journaux intimes des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, UBO, 2005.

MONTÉMONT, Véronique, LANNEGRAND, Sylvie (dir.), *Résistances intérieures : visages du conflit dans le journal personnel*, Paris, L'Harmattan, 2016.

SIMONET-TENANT, Françoise, *Journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Nathan, 2001.

— *Journal personnel et correspondances (1785-1939) ou les affinités électives*, Bruylant-Academia, Louvain-La-Neuve, 2009.

TABET, Emmanuelle, *Méditer plume en main. Journal intime et exercice spirituel*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

#### MEMOIRES, AUTOBIOGRAPHIE ET AUTOFICTION

GASPARINI, Philippe, *La Tentation autobiographique – de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Seuil, 2013.

— *Poétiques du Je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, Presses Universitaires de Lyon, 2016

GUSDORF, Georges, *Les Écritures du moi. Lignes de vie 1*, Paris, Editions Odile Jacob, 1991.

— *Auto-bio-graphie. Lignes de vie 2*, Paris, Editions Odile Jacob, 1991.

JEANNELLE, Jean-Louis, *Écrire ses Mémoires au XX<sup>e</sup> siècle. Déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, 2008.

JEANNELLE, Jean-Louis, VIOLLET, Catherine (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2007.

LECARME-TABONE, Éliane, LECARME, Jacques, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

— *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998.

— *Pour l'autobiographie*, Paris, Le Seuil, 1998.

— *Autogenèses. Les brouillons de soi, 2*, Paris, Seuil, 2013.

LEJEUNE, Philippe, VIOLLET, Catherine, *Genèses du « Je »*. *Manuscrits et autobiographie*, CNRS Editions, Paris, 2000.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996.

SIMONET-TENANT, Françoise (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2018.

#### H) Poétique, histoire et philosophie

BENOIT, Éric, *Obstinément la littérature*, Genève, Droz, 2018.

BERNSTEIN, Serge, RUDELLE, Odile, *Le Modèle républicain*, Paris, PUF, 1992.

BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

— *Le Livre à venir*, Paris, Folio Essais, 1986.

BUTLER, Judith, *Le récit de soi*, Paris, PUF, 2007.

- BOYER-WEINMANN, Martine, *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2005.
- CHARLE, Christophe, *Naissance des « intellectuels » : 1880-1900*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- DERRIDA, Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.
- DOSSE, François, *Le Pari biographique. Écrire une vie*, Paris, La Découverte, 2005.
- DUFLET, Jean-Paul, NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (dir.), *Polygraphies – Les frontières du littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- FABRE, Daniel (dir.), *Écritures ordinaires*, Paris, POL, 1993.
- *Par écrit, Ethnologie des écritures quotidiennes*, Paris, MSH, 1997.
- FABRE, Daniel, « L'écrivain archivé », *Sociétés et représentations*, n° 19, 2005, p. 211-233.
- FARGE, Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.
- FOUCAULT, Michel, *L'Herméneutique du sujet, Cours au collège de France, 1981-1982*, Paris, Gallimard, 2001.
- GARDEY, Delphine, *La Dactylographe et l'Expéditionnaire. Une histoire des employés de bureau, 1890-1930*, Paris, Belin, 2002.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- HALBWACHS, Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1995.
- JOLLES, André, *Formes Simples*, 1930, trad. de l'allemand par Antoine Marie Buguet, Paris, Seuil, 1972.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007.
- *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011.
- PETITJEAN, A-Marie, HOUDART-MEROT, Violaine (dir.), *Gérard Philipe : le devenir mythe*, Paris, éditions Hermann, 2024.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- PLANTAGENET, Anne, *L'Unique Maria Casarès*, Paris, Stock, collection « J'ai lu », 2021.
- YOURCENAR, Marguerite, *Mémoires d'Hadrien* [1958], Paris, Gallimard, 1974.
- WINOCK, Michel, *Chronique des années soixante*, Paris, Points, 1990.

# Index des noms propres

## A

Adamov (Arthur) 56, 133, 140, 142, 148, 154, 293, 317, 318, 320, 321, 322, 325, 326, 345, 376, 388, 394, 395, 415, 416, 421, 429, 430, 431, 440, 441, 442, 443, 484, 485, 489, 490, 495, 501, 523, 695, 697, 795, 799

Agrippa d'Aubigné (Théodore) 637

Aldebert (Pierre) 42, 152, 404, 408, 453, 486, 589

Alexandrov (Grigori) 644, 645

Anouilh (Jean) 121, 126, 138, 151, 248, 253, 316, 318, 321, 369, 372, 388, 392, 393, 435, 436, 471, 530, 610, 611, 617, 618, 658

Antériou (Jacques-Louis) 219, 225, 612, 616, 620, 625, 626

Antoine (André) 36, 42, 60, 78, 81, 118, 121, 122, 123, 146, 148, 151, 214, 215, 216, 217, 226, 239, 242, 262, 267, 280, 281, 284, 306, 315, 316, 319, 343, 348, 349, 358, 360, 364, 398, 399, 401, 457, 562, 606, 614, 615, 616, 634, 637, 638, 695, 757, 761, 804, 805, 806, 810

Aragon (Louis) 138, 174, 242, 320, 325, 357, 409, 414, 415, 481, 482, 483, 530, 551

Arnaud (Lucien) 20, 36, 407, 410, 438, 636, 651, 665, 681, 756, 802

Arnaud (Michel) 20, 36, 407, 410, 438, 636, 651, 665, 681, 756, 802

Artaud (Antonin) 360, 523, 582, 696

Audiberti (Jacques) 122, 125, 388, 681

Auriol (Vincent) 241, 255, 615

Avron (Philippe) 334, 596, 597, 737

327, 329, 332, 343, 348, 349, 351, 360, 369, 378, 385, 396, 399, 401, 410, 417, 434, 457, 473, 476, 481, 482, 495, 507, 517, 525, 526, 527, 528, 557, 576, 618, 625, 757, 800

Barsacq (André) 36, 126, 346, 392, 394, 395, 396, 436, 490, 537, 678, 756

Barthes (Roland) 50, 325, 326, 446, 475, 478

Baty (Gaston) 26, 61, 118, 152, 346, 352, 360, 369, 437, 470

Baudelaire (Charles) 80, 155, 331, 498, 637

Bayet (Albert) 623

Bazaine (André) 39, 129, 333, 389, 436, 574, 575

Beaumarchais 73, 177, 437, 489, 515, 519, 643, 694

Beck (Julian) 167, 334, 584, 598, 599

Beckett (Samuel) 149, 179, 317, 318, 329, 374, 376, 384, 388, 394, 546

Béjart (Maurice) 36, 156, 167, 168, 283, 284, 287, 288, 326, 331, 332, 333, 502, 503, 554, 576, 577, 578, 582, 583, 586, 595, 739, 742, 744, 745, 750, 751, 752, 753, 754, 757, 771, 772, 776

Bell (Marie) 207, 516, 617, 619, 624, 625, 688

Béraud (Jean), pseudonyme de Jacques Laroche 652

Bernhardt (Sarah) 232, 247, 267, 323, 359, 406, 475, 481, 497, 733

Besson (Benno) 138, 319, 320, 411, 438, 633, 664

Beuve-Méry (Hubert) 633

Bibbiena (Bernardo Dovizi da) 151, 193, 319, 410

Blanchar (Dominique) 186, 449

Blancheteau (William) 276, 285, 438, 665, 708, 744

Blin (Roger) 99, 348, 374, 416, 524, 755

Bordeaux (Henry) 24, 90, 270, 310, 322, 325, 327, 329, 484, 501, 536, 617, 618, 685, 697, 700, 708, 709, 717, 804, 808

Boulez (Pierre) 167, 168, 333, 410, 576, 578, 581, 582

Bouquet (Michel) 131, 163, 165, 180, 253, 317, 369, 370, 372, 392, 600, 658, 681

Braque (Georges) 317, 379, 380, 534

Brassaï (Gyula Halász) 320, 414

Brasseur (Pierre) 151, 389, 398, 534, 740

Bray (Geneviève) 207, 449, 617, 619

## B

Babilée (Jean) 554

Bachelard (Gaston) 324, 469, 470

Badie (Laurence) 650

Balzac (Honoré de) 20, 70, 77, 80, 118, 240, 307, 326, 331, 367, 469, 474, 493, 519, 674, 677, 681, 687, 694, 699, 735, 736, 803

Barrault (Jean-Louis) 36, 46, 61, 118, 141, 150, 151, 155, 157, 180, 184, 253, 254, 287, 314, 316, 318, 319, 325,

Brecht (Bertolt) 90, 155, 158, 175, 179, 232, 233, 234,  
237, 251, 253, 274, 278, 306, 320, 323, 329, 331, 369,  
376, 411, 413, 415, 416, 417, 421, 422, 544, 546, 547,  
551, 607, 675, 695, 700, 705, 771

Brisson (Pierre) 618

Brogie (Jean de) 325, 479, 480

Brook (Peter) 293, 471, 516, 517, 518

Büchner (Georg) 125, 148, 207, 230, 247, 345, 346, 359,  
369, 376, 377, 380, 390, 432, 437, 441, 443, 444, 519,  
540, 576, 608

## C

Cain (Julien) 26, 271, 633, 634, 684

Calder (Alexander dit 140, 141, 142, 156, 323, 327, 328,  
368, 422, 423, 461, 510, 523, 534, 542, 574, 575, 665,  
748

Calderón de la Barca (Pedro) 237, 504, 531, 658, 694

Calef (Henri) 317, 401, 644

Campan (Zanie) 652, 653, 681, 702, 703

Camus (Albert) 121, 125, 141, 151, 154, 169, 178, 253,  
259, 314, 315, 316, 317, 321, 323, 327, 347, 348, 351,  
352, 354, 355, 357, 362, 368, 369, 375, 376, 380, 388,  
415, 416, 433, 434, 457, 467, 503, 504, 634, 650, 658,  
679, 685, 688, 694, 700, 799, 800

Capron (Marcelle) 656

Cardinal de Retz 180, 299, 638, 664, 763, 764

Casarès (Maria) 129, 131, 141, 143, 149, 151, 153, 160,  
162, 163, 164, 172, 178, 190, 191, 192, 193, 253, 261,  
264, 283, 309, 310, 314, 321, 323, 325, 326, 327, 328,  
329, 331, 333, 355, 372, 389, 392, 398, 401, 422, 435,  
439, 440, 449, 450, 457, 458, 464, 471, 472, 477, 482,  
486, 488, 490, 491, 492, 496, 499, 501, 504, 506, 508,  
511, 512, 522, 528, 529, 533, 534, 554, 556, 575, 619,  
634, 638, 639, 640, 650, 657, 674, 681, 683, 688, 690,  
693, 694, 695, 700, 702, 720, 721, 724, 746, 800, 810

Cayatte (André) 644, 645

Cazeneuve (Maurice) 353, 369, 370, 755

Chamfort 243, 331, 495, 612, 613

Chamson (André) 25, 29, 332, 563, 565, 566, 567, 569,  
570, 742

Char (René) 131, 138, 316, 317, 320, 324, 332, 363, 364,  
368, 373, 374, 412, 413, 466, 467, 468, 564, 567, 568,  
569

Charpier (Étienne) 317, 371

Chateaubriand (François-René de) 243, 516, 657

Chaumette (Monique) 140, 187, 207, 265, 410, 422, 438,  
442, 446, 449, 450, 457, 472, 506, 608, 610, 643, 650,  
651, 665, 681, 702

Christian-Jaque 409

Christophe (Françoise) 3, 183, 369, 405, 531, 596, 632,  
633, 639, 716, 766, 805, 810

Clair (René) 290, 328, 469, 513, 514, 552, 635, 645, 726,  
755

Claudé (Paul) 20, 80, 121, 146, 155, 157, 168, 317, 318,  
321, 324, 329, 348, 366, 368, 369, 378, 385, 386, 388,  
392, 393, 426, 437, 438, 451, 468, 469, 471, 477, 481,  
527, 670, 722, 728, 799, 802

Claudius-Petit (Eugène) 618

Clavé (André) 101, 102, 104, 106, 110, 115, 116, 117,  
118, 315, 447, 806

Clavel (Maurice) 146, 151, 168, 317, 321, 359, 365, 368,  
369, 370, 371, 372, 373, 388, 393, 407, 436, 446, 606

Clouzot (Henri-Georges) 320, 413

Cocteau (Jean) 141, 151, 153, 154, 178, 314, 318, 319,  
320, 326, 329, 369, 388, 396, 397, 399, 400, 405, 409,  
411, 412, 424, 501, 502, 533, 534, 554, 772, 800

Coggio (Roger) 497

Collet (André) 633, 665

Copeau (Jacques) 26, 36, 61, 106, 129, 152, 215, 226,  
242, 262, 267, 298, 308, 351, 357, 358, 360, 391, 447,  
493, 531, 703, 717, 757, 761, 806

Corneille (Pierre) 73, 105, 149, 177, 178, 211, 255, 271,  
282, 318, 319, 323, 331, 332, 369, 393, 398, 413, 439,  
447, 451, 452, 469, 471, 483, 496, 549, 556, 559, 616,  
634, 637, 638, 643, 693, 727, 731, 752

Cornu (André) 159, 179, 214, 218, 219, 321, 322, 434,  
486, 610, 612, 616, 617, 620, 625, 627, 628, 640

Coty (René) 235, 616

Coussonneau (Maurice) 120, 145, 146, 147, 317, 344,  
365, 366, 371, 372, 395, 438, 449, 595, 652, 653, 665,  
714, 742

Crébillon 332, 393, 561, 719, 728, 742, 744

Cuny (Alain) 126, 131, 316, 324, 332, 364, 369, 370, 469,  
471, 496, 569, 681, 683, 722, 723  
Curtis (Jean-Louis) 240, 357, 368, 370, 614

## D

Daladier (Édouard) 322, 443, 616, 624, 632  
Damiani (Luciano) 167, 280, 333, 590, 592, 778, 780  
Darras (Jean-Pierre) 242, 438, 439, 457, 500, 627, 665,  
681, 702, 755  
Dasté (Jean) 28, 36, 136, 267, 308, 550, 557, 715, 751,  
757  
Debeauvais (Sonia) 7, 45, 55, 136, 140, 141, 172, 173,  
207, 246, 279, 281, 309, 313, 331, 557, 669, 706, 719,  
731, 733, 741, 747, 750, 753, 772, 775, 802  
Debû-Bridel (Jacques) 79, 137, 158, 159, 176, 178, 180,  
218, 257, 320, 417, 418, 421, 433, 480, 626, 627, 640,  
643  
Decaunes (Luc) 126, 316, 364  
Deferre (Gaston) 289, 552, 590, 620, 621, 626, 633, 721  
Dekker (Thomas) 509, 510, 701  
Demangeat (Camille) 140, 176, 189, 211, 248, 323, 407,  
408, 410, 418, 424, 438, 450, 451, 455, 531, 565, 576,  
589, 595, 618, 630, 631, 632, 634, 636, 647, 714, 721,  
751, 759  
Dennery (Étienne) 655  
Descaves (Pierre) 207, 253, 617  
Deschamps (Jean) 46, 438, 443, 494, 533, 641, 652, 683,  
686, 703  
Deval (Jacques) 612  
Devay (Jean-François) 619, 624, 626  
Diderot (Denis) 211, 596, 621, 632, 678  
Doizon (Robert) 665  
Dol (Mona) 630, 632, 642, 652, 683  
Dort (Bernard) 50, 61, 181, 233, 235, 308, 325, 328, 475,  
478, 524, 804, 805  
Dostoïevski (Fiodor) 273, 357, 358, 457, 687, 690  
Dubuffet (Jean) 356  
Dullin (Charles) 8, 12, 20, 26, 35, 36, 38, 43, 61, 79, 80,  
81, 83, 84, 87, 88, 90, 96, 99, 100, 101, 118, 120, 124,  
151, 152, 161, 178, 179, 247, 298, 308, 315, 343, 348,

349, 352, 357, 360, 368, 369, 385, 392, 394, 417, 421,  
433, 436, 437, 516, 598, 717, 757, 761, 802

Dupraz (Joannès) 618  
Dussane (Béatrice) 368, 370

## E

Eliot (T.S.) 129, 316, 321, 358, 519, 766  
Ellington (Duke) 156, 330, 535, 536, 537  
Erlanger (Philippe) 256, 616, 640  
Eschyle 354, 464, 660, 725, 754, 768  
Estève (Maurice) 129, 389, 638  
Euripide 89, 277, 332, 405, 464, 649, 768

## F

Faure (Edgard) 207, 208, 253, 325, 449, 450, 480, 617,  
619, 622, 625, 628, 629, 633, 634  
Faure (Renée) 207, 208, 253, 325, 449, 450, 480, 617,  
619, 622, 625, 628, 629, 633, 634  
Favallelli (Max) 626  
Ferdinand (Roger) 321, 556, 638  
Flon (Suzanne) 436, 449, 517  
Fresnac (Lucien) 438, 665, 767  
Fresnay (Pierre) 101, 103, 115, 315, 332, 338, 339, 389,  
392, 413, 561, 646

## G

Gallimard (Gaston) 6, 7, 8, 20, 50, 52, 59, 60, 104, 122,  
125, 137, 140, 146, 148, 151, 169, 176, 197, 198, 223,  
232, 256, 267, 280, 301, 308, 309, 313, 315, 316, 343,  
344, 347, 348, 350, 351, 352, 355, 389, 406, 413, 416,  
434, 467, 489, 523, 551, 562, 573, 616, 693, 777, 801,  
803, 804, 805, 806, 809, 810  
Gary (Romain) 318, 396  
Gatti (Armand) 179, 329, 330, 333, 515, 523, 543, 575,  
740  
Gaulle (Charles de) 148, 158, 166, 168, 169, 290, 294,  
327, 328, 329, 330, 333, 379, 480, 527, 530, 544, 545,  
563, 584, 593, 600, 685, 686, 717, 760, 761, 762, 764  
Gautier (Jean-Jacques) 58, 218, 228, 613, 618

Gémier (Firmin) 14, 36, 42, 43, 57, 61, 63, 147, 152, 178, 215, 242, 333, 360, 368, 387, 390, 391, 406, 757, 806

Genet (Jean) 140, 154, 328, 332, 352, 394, 516, 517

Gide (André) 20, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 104, 140, 141, 149, 168, 174, 243, 318, 319, 327, 357, 369, 380, 381, 382, 383, 410, 437, 473, 483, 512, 693, 803

Giono (Jean) 8, 97, 117, 141, 154, 178, 301, 314, 315, 322, 323, 324, 336, 338, 341, 384, 448, 463, 464, 465, 798, 799, 800

Giraudoux (Jean) 72, 155, 166, 330, 392, 538, 610, 631, 725, 764

Giroult (Maurice) 276, 665, 708, 709

Gischia (Léon) 36, 39, 100, 129, 138, 156, 193, 271, 317, 320, 324, 328, 358, 364, 365, 368, 380, 389, 390, 402, 407, 414, 415, 421, 423, 424, 433, 439, 451, 471, 513, 522, 542, 595, 623, 624, 631, 632, 634, 636, 658, 678, 681, 702, 721, 748, 772

Glachant (René) 332, 563

Glissant (Édouard) 154, 329, 528, 529

Gobineau (Arthur de) 632

Godard (Jean-Luc) 156, 167, 288, 333, 586, 806

Goethe (Johann Wolfgang von) 78, 177, 515, 519

Gouhier (Henri) 407

Gracq (Julien) 392

Grassi (Paolo) 280, 318, 386, 391, 392, 715

Guilloux (Louis) 658

Guitry (Sacha) 392, 401

## H

Hamon (Léo) 616, 644, 645

Hébertot (Jacques) 126, 149, 159, 347, 416, 417, 434, 447, 554, 620, 626

Henriot (Émile) 633

Herrand (Marcel) 126, 351, 354, 355, 360, 401, 658

Herriot (Édouard) 620

Hessel (Helen) 560, 561

Hugo (Victor) 77, 92, 144, 241, 242, 257, 264, 271, 282, 323, 324, 393, 468, 469, 500, 556, 575, 613, 629, 630, 633, 637, 645, 658, 673, 678, 683, 752

## I

Ionesco (Eugène) 122, 154, 178, 325, 326, 328, 376, 394, 495, 496, 517, 695, 799

Ivernel (Daniel) 283, 438, 443, 625, 725

## J

Jannet (Pierre) 634

Jarre (Maurice) 108, 140, 151, 218, 263, 330, 334, 351, 401, 410, 416, 423, 424, 438, 472, 534, 536, 594, 596, 597, 598, 607, 608, 631, 650, 664, 678, 679, 681, 688, 755, 768, 773

Jarry (Alfred) 327, 519, 546, 550, 703

Jaujard (Jacques) 137, 159, 176, 180, 219, 321, 322, 360, 367, 431, 432, 447, 450, 477, 612, 617, 620, 622, 623, 628, 646, 695

Jeanneret-Gris (Charles-Edouard) dit Le Corbusier 407, 635, 679, 736, 765

Joos (Kurt) 367, 642

Jouvet (Louis) 26, 36, 47, 61, 118, 130, 151, 152, 155, 161, 176, 177, 247, 298, 319, 346, 351, 352, 357, 360, 369, 378, 392, 398, 401, 406, 407, 408, 409, 410, 418, 422, 425, 434, 437, 439, 470, 531, 703, 717, 756, 761

## K

Karsenty (Marcel) 609, 658, 719

Kautsky (Karl) 659

Kemp (Robert) 151, 441, 637

Kerday (Jean-Jacques de) 438, 641, 671, 694

Kiss (Esther) 631, 632, 633

Kleist (Heinrich von) 151, 178, 213, 240, 247, 271, 304, 319, 410, 444, 496, 614, 645, 678, 684, 689

Koestler (Arthur) 130, 316, 318, 362, 368, 380

## L

La Rochefoucauld (François de) 180, 664

Lagrenée (Jacques) 215, 606, 618

Lamousse (Georges) 627, 628

Laniel (Joseph) 242, 625

Lapicque (Charles) 638

Laurent (Jeanne) 13, 24, 47, 51, 60, 62, 136, 138, 139,  
141, 143, 144, 150, 151, 152, 153, 159, 165, 173, 188,  
203, 214, 222, 230, 233, 245, 252, 253, 263, 279, 293,  
311, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 325, 331,  
332, 352, 360, 387, 404, 406, 408, 416, 417, 425, 432,  
433, 434, 444, 445, 446, 447, 486, 549, 550, 551, 570,  
571, 609, 620, 632, 653, 711, 723, 775, 800, 805, 806

Le Marchand (Lucienne) 126, 207, 496, 608

Le Marquet (Jacques) 141, 183, 314, 332, 407, 438, 531,  
564, 653, 654, 671, 702, 714, 721, 741, 747, 751, 752,  
753, 801

Léautaud (Paul) 321, 436, 437

Leiris (Michel) 333, 523, 577, 774

Lemarchand (Jacques) 316, 322, 330, 352, 355, 364, 389,  
400, 410, 416, 429, 454, 504, 543, 544, 700

Léonidoff (Léonid) 610

Lesage (Alain-René) 156, 329, 536, 537

Leusse (Pierre de) 655

Leuvrais (Jean) 131, 369, 370, 410

Lignac (Xavier de) 103, 315, 339

## M

Madame de La Fayette 664

Malina (Judith) 167, 334, 584, 598, 599

Malraux (André) 13, 82, 93, 126, 127, 128, 133, 137, 141,  
143, 148, 149, 150, 158, 159, 165, 166, 168, 169, 170,  
174, 176, 177, 179, 182, 184, 195, 203, 222, 226, 236,  
243, 256, 271, 281, 287, 294, 314, 316, 317, 325, 326,  
328, 330, 332, 333, 334, 348, 352, 357, 358, 361, 364,  
374, 378, 379, 480, 483, 484, 503, 515, 518, 520, 527,  
541, 544, 545, 550, 576, 583, 599, 600, 601, 685, 701,  
736, 757, 761, 763, 769, 772, 774, 800, 805, 807

Manessier (Alfred) 111, 129, 389, 638

Marais (Jean) 332, 360, 399, 449, 502, 570, 745, 776

Marceau (Marcel) 320, 322, 417

Marchand (André) 239, 267, 389, 638

Marie (André) 3, 11, 15, 24, 37, 40, 44, 48, 55, 61, 62, 63,  
139, 151, 168, 179, 201, 207, 208, 213, 228, 234, 242,  
245, 250, 256, 257, 264, 267, 269, 271, 272, 273, 283,  
298, 308, 324, 325, 326, 327, 328, 345, 348, 369, 392,  
394, 411, 449, 468, 471, 477, 484, 497, 507, 508, 516,

575, 585, 613, 615, 616, 617, 619, 623, 624, 625, 633,  
658, 672, 679, 680, 683, 686, 688, 689, 690, 694, 695,  
698, 699, 702, 722, 723, 724, 733, 734, 781, 804, 805,  
806, 807, 808, 810

Marionnet (Paul) 438, 451, 453, 622

Marivaux 177, 191, 207, 269, 329, 333, 393, 463, 468,  
477, 481, 497, 500, 515, 575, 608, 677, 678, 683, 684,  
689, 699, 723

Marker (Chris) 323, 454, 455

Mauriac (François) 54, 151, 157, 179, 218, 222, 242, 243,  
330, 388, 425, 426, 427, 530, 543, 544, 545, 633, 685,  
733, 799

Maurois (André) 82, 633, 637

Médecin (Jean) 322, 323, 439, 472, 620, 627, 633, 643,  
646, 679, 718

Mendès France (Pierre) 159, 270, 324, 325, 450, 466,  
480, 593, 594, 625, 679, 764

Meneghini-Calas (Maria) 609

Mercure (Jean) 437, 595, 618

Meunier (Mario) 632

Meyerhold (Vsevolod) 126, 273, 361, 362, 685

Michaux (Henri) 346, 530

Milhaud (Darius) 502, 627, 772

Mille (Hervé) 3, 208, 378, 440, 553, 618, 619, 626, 720

Miró (Joan) 156, 329, 330, 534, 548, 549

Mlle Mars 201, 298, 536, 591, 615, 733

Mlle Rachel 497, 498, 733

Molière 73, 80, 104, 108, 124, 128, 154, 155, 177, 194,  
218, 240, 267, 307, 316, 320, 323, 327, 333, 346, 352,  
354, 358, 368, 437, 439, 449, 452, 463, 468, 472, 473,  
489, 540, 546, 575, 627, 643, 645, 669, 681, 682, 683,  
684, 685, 693, 694, 735

Mollien (Roger) 164, 330, 331, 401, 438, 497, 498, 543,  
641, 665, 689, 727, 755, 799

Monfort (Silvia) 131, 140, 141, 163, 165, 323, 324, 325,  
365, 369, 378, 401, 457, 458, 459, 468, 485, 637, 641,  
681, 683

Montaigne (Michel de) 24, 76, 81, 90, 92, 205, 222, 620,  
638, 804

Montero (Germaine) 45, 140, 369, 370, 411

Montesquieu (Charles de Secondat) 638

Montherlant (Henri de) 121, 149, 151, 168, 243, 318,  
380, 381, 388, 471, 530  
Moravia (Alberto) 657  
Moreau (Jeanne) 131, 140, 207, 228, 229, 230, 369, 370,  
410, 422, 449, 469, 474, 560, 561, 608, 610, 634  
Moulinot (Jean-Pierre) 164, 242, 269, 325, 327, 329, 395,  
410, 416, 438, 449, 511, 532, 533, 630, 665, 682, 700,  
755, 799  
Mounet-Sully 267, 481  
Mozart (Wolfgang Amadeus) 233, 331, 556, 616, 632, 693  
Musset (Alfred de) 69, 70, 71, 72, 116, 282, 328, 393,  
400, 437, 506, 512, 513, 518, 519, 535, 546, 610, 684,  
696, 752, 755

## N

Négroni (Jean) 164, 207, 369, 410, 415, 429, 523, 543,  
608, 611  
Nogarède (Léone) 365, 369  
Noiret (Philippe) 242, 446, 471, 630, 665, 702

## O

Oppenheimer (Robert) 20, 166, 167, 203, 237, 257, 276,  
277, 282, 293, 331, 558, 559, 560, 705, 706, 707, 708,  
709, 710, 711, 712, 713, 714, 716, 719, 744, 768, 769,  
803  
Ornhjelm (Chrystel d') 367, 370, 398, 570, 616, 731, 742,  
750, 753, 771, 772  
Oulianov (Vladimir Ilitch) dit Lénine 236, 660, 762

## P

Page (Geneviève) 187, 329, 400, 513, 517, 531, 675, 677,  
702, 703, 799  
Pagnol (Marcel) 73, 138, 154, 324, 395, 470, 471, 645,  
646  
Palladio (Andrea) 636  
Parinaud (André) 623  
Parodi (Alexandre) 255, 616  
Pascal (Blaise) 13, 58, 76, 77, 92, 502, 664, 769  
Paulhan (Jean) 52, 121, 122, 125, 128, 141, 142, 143, 148,  
172, 196, 313, 315, 316, 317, 318, 320, 322, 330, 332,

340, 341, 342, 343, 345, 346, 347, 350, 352, 353, 355,  
356, 357, 358, 362, 376, 377, 378, 380, 383, 384, 389,  
416, 424, 425, 426, 427, 446, 495, 535, 537, 546, 571,  
573, 746, 800  
Perrier (François) 634, 646, 665, 720  
Perros (Georges) 20, 329, 529, 665, 738, 804  
Philippe (Gérard) 20, 40, 44, 46, 56, 137, 138, 143, 149,  
151, 153, 162, 164, 175, 184, 186, 187, 188, 190, 192,  
193, 203, 207, 229, 252, 259, 264, 265, 266, 277, 283,  
298, 302, 313, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 327,  
328, 329, 369, 389, 396, 399, 400, 401, 404, 409, 410,  
412, 422, 423, 427, 434, 435, 438, 439, 441, 448, 449,  
451, 457, 458, 460, 465, 466, 468, 469, 471, 473, 476,  
478, 479, 483, 484, 485, 486, 502, 505, 507, 508, 510,  
511, 513, 514, 517, 518, 519, 529, 534, 535, 548, 587,  
596, 597, 610, 611, 612, 617, 623, 629, 630, 633, 634,  
635, 644, 645, 652, 665, 666, 679, 681, 683, 688, 702,  
703, 720, 723, 724, 733, 735, 755, 757, 761, 776, 794,  
796, 799, 802, 810  
Picasso (Pablo) 39, 141, 142, 156, 314, 317, 330, 331,  
334, 375, 414, 542, 549, 550, 598, 638, 800  
Piccoli (Michel) 326, 496, 498, 501, 799  
Pichette (Henri) 149, 151, 157, 243, 251, 320, 388, 422,  
423, 424, 426, 470, 607, 613, 679  
Pignon (Édouard) 36, 39, 129, 368, 380, 389, 390, 414,  
513, 542, 638, 748  
Pinay (Antoine) 214, 251, 600, 615, 638, 762, 764  
Pirandello (Luigi) 198, 326, 386, 388, 394, 395, 396, 519,  
618, 644, 684, 696, 723  
Piscator (Erwin) 293, 430, 431  
Pitoëff (Georges) 118, 126, 352, 360, 378, 392, 436, 437,  
442, 761  
Planson (Claude) 401, 407, 408, 410, 430  
Pompidou (Georges) 168, 226, 302, 325, 480, 484, 600  
Popesco (Elvire) 645  
Pouchkine (Alexandre) 575, 632  
Poulot (Georges) dit Georges Perros 529, 665, 738  
Poussin (Nicolas) 664  
Prassinis (Mario) 36, 39, 156, 331, 332, 368, 390, 414,  
463, 555, 556, 572, 573, 638, 663, 665, 748  
Prévost (Élisabeth) 366, 367, 368, 371, 648

Puaux (Melly) 6, 7, 12, 13, 22, 25, 26, 31, 32, 33, 34, 35,  
 36, 37, 45, 46, 47, 49, 55, 56, 57, 59, 60, 68, 69, 70,  
 71, 76, 79, 139, 158, 170, 203, 205, 222, 308, 310,  
 381, 587, 588, 590, 600, 731, 748, 749, 750, 751, 752,  
 753, 754, 759, 768, 771, 772, 780, 802, 803

Puaux (Paul) 6, 7, 12, 13, 22, 25, 26, 31, 32, 33, 34, 35, 36,  
 37, 45, 46, 47, 49, 55, 56, 57, 59, 60, 68, 69, 70, 71,  
 76, 79, 139, 158, 170, 203, 205, 222, 308, 310, 381,  
 587, 588, 590, 600, 731, 748, 749, 750, 751, 752, 753,  
 754, 759, 768, 771, 772, 780, 802, 803

Purnal (René) 333, 343, 346, 384, 571, 573, 746

**Q**

Queneau (Raymond) 318, 320, 330, 351, 352, 368, 384,  
 416, 417, 534, 572, 573, 633

**R**

Racine (Jean) 8, 70, 72, 73, 90, 348, 369, 381, 481, 482,  
 498, 556, 666, 694

Redgrave (Michael) 326, 493

Reggiani (Serge) 389, 395, 455

Renaud (Madeleine) 254, 276, 314, 316, 319, 329, 332,  
 348, 360, 410, 417, 442, 449, 473, 527, 625, 709, 780,  
 781, 800

Riquier (Georges) 164, 329, 438, 504, 530, 531, 532, 538,  
 630, 755, 799

Robert (Marthe) 13, 52, 53, 59, 61, 151, 161, 166, 179,  
 232, 237, 293, 329, 331, 376, 394, 421, 429, 441, 472,  
 475, 490, 551, 558, 559, 560, 576, 636, 637, 650, 665,  
 699, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 745, 765, 768, 774,  
 802, 805

Ronsard (Pierre de) 637

Rosa (Antoine di) 81, 118, 121, 122, 123, 315, 316, 343,  
 349, 675

Roth (Wolfgang) 651

Rothschild (Philippe de) 618

Rouleau (Raymond) 98, 100, 101, 339, 351, 354, 407,  
 484, 772

Roussou (Matei) 637

Rouvet (Jean) 7, 25, 26, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 41, 44, 46,  
 49, 55, 56, 57, 136, 141, 144, 188, 244, 246, 248, 249,

313, 319, 323, 328, 333, 398, 404, 407, 410, 438, 440,  
 441, 448, 450, 451, 453, 462, 468, 486, 488, 510, 514,  
 527, 528, 586, 587, 588, 590, 603, 609, 614, 616, 620,  
 622, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 631, 632, 634, 635,  
 636, 638, 644, 646, 650, 652, 654, 655, 656, 665, 681,  
 688, 689, 694, 695, 699, 700, 708, 711, 714, 755, 765,  
 767, 776, 777, 780, 799, 800, 801

Roy (Claude) 6, 55, 59, 100, 257, 595, 775, 804

Rozaan (Micheline) 209, 438, 518, 560, 623, 628, 631, 661,  
 801

Ruauud (Jean) 29, 275, 276, 277, 282, 332, 527, 561, 566,  
 603, 705, 706, 709, 710, 711, 716, 719, 720, 722, 726,  
 738, 739, 740, 741, 747, 749, 752, 771, 772

**S**

Saint-Denis (Michel) 267, 308, 322, 326, 328, 441, 442,  
 447, 493, 524, 717, 762

Saint-Simon 180, 243, 331, 620, 621

Salacrou (Armand) 151, 388, 530, 686

Samazheuil (Alyette) 665

Sartre (Jean-Paul) 121, 125, 140, 151, 154, 155, 178, 180,  
 191, 219, 232, 233, 235, 290, 315, 316, 319, 323, 324,  
 325, 328, 332, 342, 343, 351, 352, 354, 355, 358, 362,  
 385, 388, 389, 398, 399, 401, 405, 455, 461, 475, 476,  
 524, 525, 614, 615, 657, 685, 718, 720, 793, 799

Saurel (Renée) 331, 551

Saveron (Pierre) 41, 140, 230, 402, 407, 410, 424, 438,  
 450, 451, 500, 595, 630, 631, 632, 633, 635, 652, 653,  
 664, 665, 702, 714, 747, 753

Schlessier (André) dit Dadey ou Dadé 410, 438, 449, 651

Schlumberger (Jean) 121, 122, 123, 140, 315, 330, 331,  
 342, 344, 345, 346, 357, 380, 540, 541, 551

Schumann (Maurice) 218, 225, 256, 615, 673

Ségogne (Henry de) 616, 638

Seiler (Jacques) 328, 523, 524, 703, 799

Serge (Jean) 69, 250, 318, 395, 455, 476, 626, 805, 807,  
 809

Serreau (Geneviève) 394, 411

Serreau (Jean-Marie) 394, 411

Shakespeare (William) 61, 77, 79, 146, 147, 177, 178,  
 239, 266, 280, 317, 318, 322, 326, 332, 354, 357, 359,

367, 369, 372, 373, 377, 380, 383, 390, 395, 398, 452,  
453, 457, 475, 496, 500, 519, 522, 536, 538, 556, 595,  
608, 617, 642, 644, 646, 647, 665, 666, 681, 684, 687,  
693, 695, 721, 805

Siciliani (Francesco) 609, 732, 745

Siegfried (André) 618, 772

Silvia (Gaby) 130, 140, 141, 163, 165, 253, 323, 365, 369,  
370, 378, 401, 457, 458, 459, 460, 468, 485, 610, 624,  
629, 630, 631, 632, 633, 637, 641, 653, 681, 683, 799

Singier (Gustave) 129, 542, 638, 748

Sophocle 329, 354, 464, 541, 544, 546, 584, 632, 644,  
768

Sorano (Daniel) 140, 187, 189, 193, 194, 195, 210, 264,  
277, 324, 325, 326, 330, 401, 438, 446, 450, 457, 468,  
472, 473, 474, 488, 489, 523, 533, 575, 610, 611, 621,  
622, 630, 632, 633, 651, 652, 665, 670, 679, 682, 702,  
755, 799

Soupault (Philippe) 318, 324, 397, 475

Spira (Françoise) 140, 141, 166, 207, 230, 276, 277, 291,  
298, 318, 323, 378, 395, 396, 407, 410, 422, 450, 458,  
608, 705, 707, 708, 710, 711, 713, 723, 768, 769, 799

Stravinsky (Igor) 502

Strehler (Giorgio) 61, 279, 280, 329, 386, 387, 407, 590,  
715, 755, 778

Strindberg (Auguste) 121, 122, 123, 128, 247, 257, 315,  
316, 329, 342, 343, 346, 347, 354, 380, 390, 391, 396,  
484, 530, 641

Supervielle (Jules) 148, 149, 151, 168, 317, 321, 369, 377,  
378, 388, 396, 405, 414, 430, 431, 522, 695, 696, 701

Sylvia (Gaby) 449, 455

Synge (John Millington) 116, 117, 119, 315, 354, 448

## T

Taschereau (Jules-Antoine) 634

Tchekhov (Anton) 20, 100, 155, 270, 272, 273, 484, 685,  
690, 694, 695

Thévenin (Paule) 328, 523

Touchard (Pierre-Aimé) 45, 47, 128, 157, 253, 320, 328,  
360, 399, 407, 408, 413, 414, 425, 426, 621, 731

Tremsal (Jean) 621

Triolet (Elsa) 151, 481, 551

Truffaut (François) 167, 288, 331, 333, 560, 561, 586

## V

Valle-Inclán (Ramón María del) 331, 369, 658

Vallon (Louis) 15, 66, 618, 810

Vauthier (Jean) 208, 243, 262, 271, 321, 472, 607, 611,  
612, 679, 755

Veinstein (André) 26, 35, 48, 59, 152, 587, 590, 804

Vercors (Jean Bruller) 141, 314, 326, 494, 800

Vilar (Andrée) 37, 39, 63, 68, 82, 83, 98, 102, 104, 111,  
112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 121, 122, 123, 128,  
129, 130, 161, 167, 183, 298, 315, 344, 345, 346, 347,  
350, 351, 352, 401, 434, 439, 440, 461, 463, 474, 486,  
500, 514, 523, 531, 556, 572, 596, 622, 626, 631, 633,  
639, 656, 657, 688, 691, 716, 759, 760, 777, 778

Vinaver (Michel) 274, 327, 328, 508, 509, 510, 546, 701

Visconti (Luchino) 167, 334, 407, 594, 597, 598, 696

Voisin (Robert) 52, 53, 232, 276, 475, 490, 636, 637, 650,  
706, 708, 710, 745

Voizard (Pierre) 621

## W

Wilson (Georges) 25, 26, 36, 41, 42, 43, 46, 141, 165, 205,  
207, 269, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 282, 283, 284,  
323, 327, 329, 330, 331, 332, 438, 439, 443, 450, 457,  
459, 460, 471, 475, 500, 509, 546, 557, 561, 563, 565,  
566, 570, 603, 617, 630, 635, 638, 639, 647, 648, 651,  
652, 653, 665, 674, 681, 683, 687, 693, 698, 702, 705,  
706, 707, 711, 712, 716, 717, 719, 723, 726, 727, 731,  
739, 741, 742, 746, 749, 751, 752, 755, 771, 772, 799

## Z

Zervos (Christian et Yvonne) 131, 287, 317, 363, 364, 380,  
467, 542, 757

# Table des matières

<b>Remerciements</b> .....	<b>3</b>
<b>Sommaire</b> .....	<b>4</b>
<b>Prologue</b> .....	<b>6</b>
<b>Première partie : L'œuvre inédite de Jean Vilar</b> .....	<b>19</b>
<b>Chapitre 1. Histoire des fonds d'archives et des publications</b> .....	<b>24</b>
A) La constitution des fonds ou l'obsession de la mémoire d'une vie théâtrale .....	24
1) Un premier don aux Archives de France : le « Fonds du Théâtre national populaire – Direction Jean Vilar » .....	25
2) Le « Fonds Jean Vilar » de la Maison Jean Vilar .....	30
<i>a- Origines du fonds</i> .....	30
<i>b- Description du fonds</i> .....	35
<i>c- Le récit des archives</i> .....	37
<i>d- La mémoire visuelle et sonore</i> .....	39
3) Le « fonds Théâtre national de Chaillot (Théâtre national populaire) – 1951-1963, direction Jean Vilar » du Département des arts du spectacle.....	41
4) L'acquisition d'autographes.....	42
5) Le versement complémentaire aux Archives de France .....	43
6) Les autres fonds conservés à la Maison Jean Vilar.....	43
7) Les derniers ajouts au fonds Jean Vilar .....	45
B) Jean Vilar : archives, mémoire et histoire .....	50
1) Le livre inabouti.....	51
2) Le temps des commentaires épiques et lyriques.....	57
3) Vilar, un « lieu de mémoire » .....	59
4) Un renouveau scientifique.....	62
<b>Chapitre 2. Vocation littéraire et engagement théâtral : une continuité</b> .....	<b>66</b>
A) Les années de formation (1926-1936).....	68
1) S'initier à l'écriture par le journal .....	69
2) La littérature pour penser le réel.....	76
B) L'affirmation d'une vocation (1936-1941).....	84
1) Se définir comme écrivain dans le journal et la correspondance (1936-1939) .....	84
2) Le journal de deuil et l'engagement moral (1939-1941).....	91

3) <i>La lettre comme lieu d'élaboration d'une identité et d'une conception artistique</i> .....	94
C) <i>La bifurcation vers le théâtre (1941-1942)</i> .....	100
1) <i>La reconnaissance au sein de Jeune France</i> .....	100
2) <i>Le journal de tournée avec La Roulotte</i> .....	106
3) <i>Des adaptations à la création</i> .....	111
4) <i>Vilar co-directeur de troupe : l'affirmation d'une conception propre de l'art théâtral</i> ....	115
D) <i>La confirmation de soi comme homme de théâtre (1943-1947)</i> .....	121
1) <i>Les premières mises en scène</i> .....	121
2) <i>La reconnaissance au sein du champ théâtral</i> .....	123
3) <i>L'affirmation d'une esthétique</i> .....	128
<b>Chapitre 3. Le théâtre épistolaire de Jean Vilar</b> .....	<b>133</b>
A) <i>Une correspondance dispersée</i> .....	135
1) <i>L'immersion nécessaire</i> .....	135
2) <i>Sources et fonds consultés</i> .....	137
3) <i>Sélection, établissement et présentation des textes</i> .....	141
4) <i>Reconstruire le fil des échanges</i> .....	143
B) <i>La correspondance, miroir d'une carrière théâtrale</i> .....	145
1) <i>1947-1951 : les premières éditions du festival d'Avignon</i> .....	145
2) <i>1951-1963 : la direction du TNP</i> .....	152
a- <i>Les lettres aux auteurs et aux artistes</i> .....	153
b- <i>Les lettres aux personnalités politiques</i> .....	158
c- <i>Les lettres de troupe</i> .....	160
3) <i>1964-1971 : festival, réformisme et liberté</i> .....	165
C) <i>Vilar épistolier : la ligne droite et le tremblé</i> .....	172
1) <i>L'artiste et le pouvoir</i> .....	172
a- <i>La fabrique des lettres officielles</i> .....	172
b- <i>La lettre plaidoyer</i> .....	175
c- <i>La lettre réquisitoire</i> .....	179
2) <i>L'artiste-directeur et la troupe</i> .....	183
a- <i>L'exigence et l'engagement</i> .....	184
b- <i>L'exercice d'une autorité oblique</i> .....	186
c- <i>Le travail et l'amitié : la juste distance</i> .....	189
3) <i>La représentation de soi : signature et autoportraits</i> .....	192
<b>Chapitre 4. L'écriture stratifiée du journal, du memento au memini</b> .....	<b>197</b>

A) Le journal-outil : écriture provisionnelle et examen de soi au travail .....	200
1) <i>La fabrique du journal</i> .....	200
2) <i>Le journal comme « mémoire de papier »</i> .....	205
3) <i>L'examen de soi au travail</i> .....	209
4) <i>L'écriture de la justification</i> .....	214
B) Réécrire son journal : les stratégies d'authenticité .....	222
1) <i>Génétiq ue du Mémento</i> .....	223
2) <i>Typologie des gestes de réécriture</i> .....	227
3) <i>Faire mémoire de tout : l'espace « métagénétique » du journal</i> .....	237
a- <i>La mémoire du comédien</i> .....	239
b- <i>La mémoire d'un directeur « de bonne foi »</i> .....	244
4) <i>Mettre en récit la direction</i> .....	250
5) <i>Les méditations d'un praticien</i> .....	258
C) Vilar, juge et réformateur de son œuvre dans le dernier carnet.....	269
1) <i>Transmettre son théâtre</i> .....	269
a- <i>Le « Mémento II » non publié, ou l'affinage de l'outil</i> .....	269
b- <i>Tensions et conflits : l'enjeu mémoriel</i> .....	274
2) <i>Réformer le festival d'Avignon</i> .....	280
3) <i>La dimension politique : éthique et pratique de l'action culturelle</i> .....	288
4) <i>Le journal comme seuil de l'autobiographie</i> .....	297
<b>Épilogue</b> .....	<b>307</b>
<b>Deuxième partie : Éditer Jean Vilar</b> .....	<b>312</b>
<b>Chapitre 5. Édition critique de la correspondance littéraire de Jean Vilar</b> .....	<b>313</b>
A) Chronologie de la correspondance de Jean Vilar .....	313
B) La correspondance : édition et appareil critique.....	335
<b>Chapitre 6. Édition critique des journaux de travail « Mémento » de Jean Vilar</b> .....	<b>602</b>
A) Principes de la transcription .....	602
B) Transcription du « Mémento I » .....	605
C) Transcription du « Mémento II ».....	666
D) Transcription du « Mémento III » .....	704
<b>Annexes</b> .....	<b>782</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>798</b>
A) Corpus .....	798
1) <i>Corpus primaire</i> .....	798

2) <i>Corpus complémentaire</i> .....	800
B) Textes anthumes et posthumes de Jean Vilar .....	801
C) Bibliographie critique et biographique sur Jean Vilar.....	803
D) Bibliographie sur le TNP et le festival d'Avignon .....	803
E) Histoire et esthétique du théâtre .....	804
F) Critique génétique.....	806
G) Écritures de soi .....	807
H) Poétique, histoire et philosophie.....	808
<b>Table des matières</b> .....	<b>818</b>

**Résumé :** Cette thèse repose sur une triple démarche éditoriale, génétique et littéraire. Jean Vilar appartient à l'histoire sociale et théâtrale en tant que fondateur et directeur du festival d'Avignon, de 1947 à 1971, directeur du Théâtre national populaire, de 1951 à 1963, comédien, metteur en scène et chef de troupe. C'est aussi un polygraphe dont l'ambition initiale était de devenir écrivain. Cette thèse réfute l'idée de concurrence entre la vocation littéraire et théâtrale. La pratique de l'écriture nourrit celle de la recherche scénique et sa position de directeur alimente une correspondance et un journal de travail au sein desquels s'expriment un style propre, un ton reconnaissable et une vision du monde. La démarche éditoriale repose sur la constitution d'un corpus de 328 lettres, pour la plupart inédites, transcrites, classées et commentées. Elles témoignent des échanges avec les personnalités théâtrales, littéraires, politiques et intellectuelles, de la sortie de guerre aux années 1970. Le journal de travail de Vilar, intitulé « memento », est transcrit et annoté dans son entièreté, de 1952 à 1970. Il se compose de trois carnets dont seuls le premier et le début du deuxième avaient été publiés. Nous présentons et étudions le troisième, inédit, que Vilar a tenu de sa démission du TNP à sa mort. La démarche génétique consiste à comparer les différentes versions du « Memento » : du journal de bord initial à sa réécriture. Quel regard l'artiste retiré porte-t-il sur le passé et comment le transforme-t-il ? Quelle image de son œuvre et de lui-même construit-il pour la postérité ? Comment la réécriture de soi hybride-t-elle le journal entre carnet de bord et autobiographie professionnelle ? L'analyse littéraire du corpus consiste enfin à étudier les caractéristiques de la plume d'un Vilar épistolier et diariste pour en dégager la spécificité, fondée sur un mélange de d'exigence professionnelle forte et d'amitié tendre.

**Mots-clés :** Jean Vilar, correspondance, journal de travail, génétique littéraire, histoire du théâtre, théâtre populaire, comédien, directeur, Théâtre national populaire, festival d'Avignon, écritures de soi.

**Abstract :** This PhD thesis follows a threefold editorial, genetic, and literary approach. Jean Vilar holds a prominent place in social and theatrical history as the founder and director of the Avignon Festival (1947–1971), the director of the Théâtre National Populaire (1951–1963), as well as an actor, director, and troupe leader. Additionally, Vilar was a prolific writer whose original ambition was to become an author. This thesis refutes the idea of competition between literary and theatrical vocations. The practice of writing enriches his theatrical research, and his position as director fosters a body of correspondence and work journals where a distinct style, recognizable tone, and vision of the world emerge. The editorial approach focuses on the creation of a corpus of 328 letters, most of which are previously unpublished, transcribed, classified, and annotated. These letters reflect Vilar's exchanges with theatrical, literary, political, and intellectual figures from the post-war period to the 1970s. Vilar's work journal, entitled "Memento," has been fully transcribed and annotated for the period from 1952 to 1970. It consists of three notebooks, of which only the first and the beginning of the second had been published. This study presents and analyzes the third, previously unpublished, which Vilar maintained from his resignation from the TNP until his death. The genetic approach compares the different versions of the "Memento," from the initial logbook to its later rewritings. What perspective does the retired artist take on the past, and how does he transform it? What image of his work and of himself does he construct for posterity? How does this self-rewriting blend the journal between a logbook and a professional autobiography? Finally, the literary analysis of the corpus aims to study the characteristics of Vilar's writing as a letter-writer and diarist, highlighting its specificity, based on a combination of high professional standards and tender friendship.

**Keywords :** Jean Vilar, correspondence, work journal, literary genetics, theater history, popular theater, actor, director, National Popular Theater, Avignon Festival, life-writing.