



Double jeu
Théâtre / Cinéma

8 | 2011
Les images aussi ont une histoire

Qui a mis le roi en prison ?

Avignon 1947 : theatron et lieu de mémoire

Cecilia Ferrari



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1081>

DOI : 10.4000/doublejeu.1081

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011

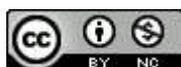
Pagination : 115-126

ISBN : 978-2-84133-397-4

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Cecilia Ferrari, « Qui a mis le roi en prison ? », *Double jeu* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 21 juillet 2018, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1081> ; DOI : 10.4000/doublejeu.1081



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

QUI A MIS LE ROI EN PRISON ?

AVIGNON 1947 : *THEATRON* ET LIEU DE MÉMOIRE

SOUVENIRS D'UN THÉÂTRE POPULAIRE

LE THÉÂTRE DES PLUS HUMBLÉS : UNE POLITIQUE CULTURELLE

Nous proposons dans cet article quelques réflexions sur le « théâtre populaire » d'après-guerre en France. Il semble qu'aujourd'hui nous donnons une connotation idéalisée, à la fois séduisante et floue, à la notion de et à l'expression « théâtre populaire ». Cette idée évoque en nous de nombreuses images que ce passé, pas si lointain, nous a laissées. Nous pensons par exemple aux photographies des foules d'ouvriers assistant étonnés aux spectacles de la Comédie de Saint-Étienne (et publiées dans le beau livre *Le théâtre de ceux qui voient*¹), ou bien aux photographies des soirées au Théâtre national populaire. Les connaisseurs avertis rappelleront aussi les dispositions en faveur des couches sociales moins favorisées (à savoir la promotion des théâtres de banlieue, les prix des billets, les horaires des représentations, les débats après les spectacles et les « bibles » comportant des notes pour le lecteur).

Tout cela témoigne d'un remarquable intérêt pour l'ensemble des couches populaires et souligne le but de ce théâtre, désigné au fil du temps comme « populaire » : atteindre toute sorte de spectateur.

Telle était en effet, peu après la Révolution française, l'inspiration principale des projets pour un « Théâtre du Peuple », et telle est demeurée l'idée pivot d'un théâtre populaire pendant tout son chemin de mûrissement, en passant donc par Romain Rolland, Maurice Pottecher, les tentatives des théâtres des universités populaires, les Copiaus, jusqu'aux expériences des centres dramatiques nationaux et de Jean Dasté.

1. Ito Josué, Louis Caterin, *Le théâtre de ceux qui voient : le temps de Jean Dasté*, Saint-Étienne, M. Guinle, 1994.

Mais serait-il suffisant d'évoquer cette vaste expérience artistique du passé en la réduisant à une politique culturelle et sociale, pour autant qu'elle puisse être mesurée ou évaluée ?

Un piège est peut-être tendu par l'idée même que nous avons du « peuple ». Tant qu'il est pensé comme une foule composée par les couches moins favorisées de la société, nous sommes amenés à croire qu'un bon théâtre « populaire » est celui qui arrive à faire venir le plus grand nombre d'ouvriers dans la salle. La réflexion se bornerait alors à la considération de ce que le théâtre a pu faire pour le peuple. Mais qu'est-ce que le peuple a pu faire pour le théâtre ?

POUR OU AVEC LE PEUPLE ? UNE ŒUVRE COLLECTIVE

Si nous reconsidérons le mot « peuple » en tant que collectivité d'hommes « éternels », comme le disait Maurice Pottecher, nous pourrions envisager le théâtre populaire sous un autre angle. Si par théâtre populaire on entend un théâtre qui « concerne l'homme », son contemporain, avec sa complexité, avec toutes ses conditions d'existence, et non seulement selon son appartenance à une classe, à une foi, à un parti, l'attention se déplacera de la composante sociale du public (combien d'ouvriers peut-on réunir ?) au déroulement de l'événement collectif (comment concerner à la fois un ouvrier et un professeur ?). La dimension artistique du théâtre regagnera sa place par rapport à la question sociale. Lorsqu'on conçoit le public « populaire » en tant que collectivité partageant une perception analogue de l'espace et du temps liée à une certaine période de l'histoire, le théâtre peut devenir le lieu privilégié de l'expression de l'imaginaire collectif.

Pour clarifier ce point, nous nous appuyerons sur l'étude d'un exemple particulier : *Richard II*, spectacle mis en scène à la Cour d'honneur du palais des Papes à Avignon, pendant la Semaine d'Art en 1947, événement qui sera connu, par la suite, sous le nom de Festival d'Avignon. Par le biais des origines de l'expérience avignonnaise, nous proposons donc l'hypothèse d'un théâtre populaire qui n'est pas *un théâtre pour le peuple*, mais un *théâtre qui repose sur un peuple*, dont la réussite tient donc à la participation active du *peuple* comme communauté de spectateurs.

LE LIEU ET LA MÉMOIRE

THEATRON : LA VUE ET LA VISION

Notre hypothèse s'appuie sur la racine même du mot « théâtre ». Comme le rappelle Patrice Pavis dans son dictionnaire théâtral, « le mot grec *theatron*

désignait l'endroit d'où l'on voit le spectacle, l'espace des spectateurs »². Dans le cas du théâtre grec, donc, on se réfère aux gradins, mais plus généralement, on parle de *theatron* pour indiquer le lieu de partage de l'expérience communautaire. L'acteur s'adressait parfois au public en l'appelant « *theatron* », mot qui désignait la collectivité de ceux qui regardaient.

Nous nous appuyerons donc sur l'idée que l'espace du public est un « lieu théâtral » au même titre que la scène, ce qui nous permettra de nous intéresser à la totalité de l'événement dramatique, en y incluant tous ses « acteurs ». L'étymologie du mot « théâtre » contribue d'ailleurs à valider notre hypothèse. Le verbe grec *theaomai* peut en fait être traduit à la fois par « voir » et par « avoir des visions », ce qui nous relie au « travail créatif » du spectateur qu'on signalait en ouverture. Notre intérêt se focalise alors sur cette double valeur du regard : la vue et la vision. Ce que l'espace-*theatron* demande au spectateur n'est-il pas un travail d'imagination nécessaire pour passer de la vue de la réalité théâtrale à un niveau plus intime qui repose sur l'imagination et sur la « vision » proprement dite ? Selon cette perspective, l'espace et le spectateur jouent un rôle central. On réfléchira donc aux questions suivantes : quel est le lien entre le spectateur et la réalité théâtrale qui l'entoure ? Quel est le lien entre la vue de l'espace (en y incluant et la scène et le *theatron*) et la vision que le spectateur en fait ? Comment, et à quelles conditions, la capacité de l'esprit humain de passer d'une dimension physique à une dimension spirituelle (c'est-à-dire la capacité d'imaginer) se met en place dans une situation théâtrale ?

UNE MÉMOIRE COLLECTIVE

Il existe un lien très étroit entre l'imagination d'un « peuple » (ainsi qu'on l'a défini plus haut) et les souvenirs liés à son époque, à son histoire, à sa vie sociale et commune, bref, à sa mémoire. N'est-ce pas ce qu'indiquait Vilar quand il disait : « J'ai fait pour mon époque le théâtre de mon temps » ?

Ce que nous chercherons à analyser ici est le fait qu'à Avignon, plus qu'ailleurs, Vilar a voulu jouer avec les « images » (c'est-à-dire les vocables de ce langage extraordinaire qu'est l'« imagination ») qui habitaient l'esprit de son époque, comme s'il savait quel processus visuel, artistique, fantastique il allait déclencher en tirant certains fils et pas d'autres.

L'idée d'une mémoire collective étant fortement enracinée dans l'époque à laquelle elle fait référence et sa durée étant limitée à l'intervalle de temps où demeurent vivants ses points de repère, nous poserons

2. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod (Lettres Sup), 1996, p. 382.

l'hypothèse que le théâtre populaire doit tendre à être le lieu où toutes les possibilités créatives de l'imagination sont exaltées, le lieu de la conscience et de la confiance du théâtre vis-à-vis du pouvoir créatif de l'imagination. Le *Richard II* contribue à valider cette hypothèse.

COMMENT LE ROI EST ENTRÉ DANS LA COUR ? AVIGNON 1947

LE DISPOSITIF SCÉNIQUE

Faisant nous aussi confiance à l'imagination de nos lecteurs, nous chercherons à reconstruire le premier dispositif conçu par Jean Vilar et Maurice Coussonneau pour la Cour d'honneur, dispositif qui n'a été utilisé que de 1947 à 1951.

L'image centrale de l'affiche signée par le graphiste Marcel Jacno, réalisée lors de la première année de la direction Vilar au TNP (1951), nous est utile pour résumer les caractéristiques du dispositif scénique. Jacno propose un acteur, en costume, au milieu non seulement d'une scène nue, mais aussi d'un environnement neutre. Le dessin est un plan éloigné, en vue « à vol d'oiseau », fortement affirmé par la couleur bleu brillant. L'acteur se tient droit sur ce tréteau surélevé par quelques gradins. Sa présence physique est soulignée par l'ombre de son corps, il se trouve en fait entouré par un cône lumineux qui le sauve de l'obscurité homogène de l'arrière-plan. Il a un bras levé, ce qui suggère le mouvement, le geste. Cette image de Jacno est un beau résumé du projet que Vilar et son équipe avaient pour Avignon. On y trouve en fait le schéma du modèle spatial que Vilar reprendra pour un temps également à Chaillot.

Analysons donc dans l'ordre les éléments de la scénographie.

Tout d'abord, le plateau en 1947 était un tréteau, construit par l'armée avec des planches en bois, soutenues par des bidons d'essence. Il se composait de deux plateaux : « le grand » (de 10 m sur 6,90 m) et « le petit » (de 23,20 m sur 3,55 m), qui n'était qu'une passerelle reliant les deux côtés de la Cour par deux plans inclinés. La totalité du dispositif, installé devant la façade sud du palais, occupait environ la moitié de la Cour.

L'obscurité, la pente des passerelles latérales du petit plateau et de la passerelle cachée qui se trouvait derrière le grand plateau permettaient aux comédiens d'apparaître et de disparaître comme des fantômes surgissant de la terre. La distance entre le plateau et le mur du palais permettait de créer une sorte de *no man's land* qui avalait ou accouchait des personnages.

Le rapport spatial qui s'installait entre le dispositif et le palais était une collaboration silencieuse. La paroi du palais, avec sa puissance, n'était pas exploitée pour donner une impression de grandeur, au contraire : se trouvant noyée dans l'obscurité, elle contribuait à créer le sens spatial du néant. Le dispositif scénique concret se limitait à ces éléments. Tous les éléments constitutifs du théâtre à l'italienne étaient absents : pas de rideau, pas de coulisses, pas de trappes, pas de rapport frontal privilégié. Comme le résume bien le dessin de Jacno, la scène était nue, l'espace du drame était suggéré par des objets de scène (un trône pour indiquer tout le palais royal, un drapeau pour une armée entière, un cône lumineux au milieu d'une obscurité dense pour enfermer le roi dans une prison sans murs, mais sans issue non plus), par les costumes, par la lumière et par les acteurs.

L'ESPACE INACHEVÉ ET LA VISION

Une lecture des plans, des photos, des croquis et de tous ces documents non écrits dont on dispose (et qui sont aussi éloquents qu'un texte) conduit à souligner l'absence d'une organisation spatiale organisée par les règles de la perspective et de la frontalité. Ce point est essentiel pour comprendre comment le spectateur a pu passer d'une vue à une vision.

Les plans dessinés en 1947 montrent la totalité de la Cour et comment le dispositif y était installé. Leur lecture montre clairement que le spectateur était affranchi du système frontal lié à la salle à l'italienne, et donc qu'il était déchargé aussi d'une vue « obligée ». Dans un théâtre à l'italienne – et plus généralement dans le type de théâtre qui en dérive, au XX^e siècle, avec cage de scène, cadre et salle en disposition frontale –, tout est décidé en fonction d'un point de vue idéal ; le bâtiment, la scène et le décor se développent en fonction de cet axe qui fige la perception de l'espace. C'est un espace rassurant, qu'on maîtrise bien, puisqu'il est déjà achevé en soi. Le spectateur n'a plus rien à faire que de s'asseoir et savourer le spectacle.

Mais quels facteurs entrent en jeu devant un espace dramatique inachevé, presque vide ? En l'absence d'une direction privilégiée proposée au regard, habituellement offerte par le décor, quel est le parcours entrepris par le regard du spectateur ?

Le fait de sortir de la cage de scène et le choix spatial de la Cour d'honneur posaient deux problèmes fondamentaux :

- l'absence de points de repères spatiaux connus et maîtrisables (tels que le cadre de scène, la disposition frontale du public, la construction en perspective du décor) ;

- la distance. Le spectateur dans la Cour pouvait être assis très loin par rapport à la scène³ et, à l'époque, la Cour ne disposait pas de gradins.

Un espace non théâtral et en plein air oblige, en fait, à trouver une sensibilité spatiale autre que celle de la perspective. Par rapport à cet espace énorme, il était inutile de construire un décor visant à donner une illusion de réalité, d'autant plus que le problème de la distance aurait anéanti tout détail décoratif.

COMMENT LE ROI A FINI EN PRISON ? LA GARDE-ROBE DE LA SCÈNE NUE

LA PEINTURE ET LA MÉMOIRE

Voici donc le premier pivot de notre hypothèse, le premier contact entre la mise en scène (c'est le rôle que jouait le tréteau avignonnais) et l'implication de la mémoire visuelle collective du public.

Grâce aux costumes du peintre Léon Gischia, décorateur du Festival depuis la première année, Vilar résout le problème de la distance et de l'espace par la couleur et la perspective tonale. Une idée de profondeur est suggérée (à travers la relation entre les objets et entre les couleurs) et non pas imposée. Le plateau s'organise selon un projet où couleur et espace se tiennent, où la perception de la profondeur est reconstituée par les rapports de distance ou de proximité, d'harmonie ou de contraste, de regroupement ou d'isolement surtout d'une couleur avec l'autre, sur un arrière-plan foncé, celui de la nuit.

Gischia pénètre dans la Cour avec une attitude visuelle qui se nourrit de la peinture, pour se mettre au service de l'espace réel (à trois dimensions). Les lois de la peinture servent donc de structure de base à la scène. Les courants artistiques de la première moitié du XX^e siècle s'étaient beaucoup servis des ces mêmes lois (le cubisme, le surréalisme, l'art informel, et plus tard la figuration libre). Les peintres avaient travaillé sur l'épure, sur la couleur et sur l'objet dans l'espace. Un de leurs buts était de trouver la possibilité d'une représentation, en dehors de la perspective. C'est ce que Gischia expérimente sur le tréteau de la Cour.

En premier lieu, l'« épure » de la scène permet non seulement de connaître précisément la configuration de l'objet, mais également son

3. D'après les plans de l'époque, les spectateurs assis près de la loge du cardinal blanc se trouvaient à environ trente mètres du plateau.

rapport avec l'espace. En second lieu, on peut souligner que Gischia travaille la technique de l'aplat, grâce à laquelle la relation œil-conscience, imposée par la perspective, disparaît. Le regard se focalise alors sur la présence de l'objet dans l'espace, objet qui devient une présence nouvelle s'imposant hors d'un point de vue spécifique, dans un champ spatial nouveau, formé par le graphisme et par la couleur. Gischia et Vilar remplacent l'espace « perdu » de la représentation par un nouvel espace obtenu en déplaçant le rôle de la couleur, du domaine pictural à celui de l'espace.

La force des couleurs saturées de Gischia implique un intervalle entre l'œil du spectateur et l'action dramatique. La distance donc, au lieu d'être un problème, devient une nécessité, puisque les couleurs des costumes l'habitent, en réorganisant une perspective tonale grâce à la proximité des couleurs froides et des couleurs chaudes (ce qui concerne également le champ de la valeur, et l'orchestration des harmonisations impulsives et explosives puisque les couleurs des costumes, pures et sans nuances, engendrent visuellement des mouvements et dirigent le regard du spectateur en concordance avec la lumière blanche des projecteurs). Le fait que la scène soit organisée selon des bases tonales, dont la réussite dépend entièrement du regard du spectateur, entraîne une nouvelle logique structurale, également du côté du « *theatron* ». L'événement théâtral, ne pouvant pas se passer de la réception du public, donne vie à un nouveau lien entre « scène » et « salle », rapport qui se compose selon un langage faisant effectivement partie de la vie quotidienne du spectateur, si on considère que les lois de la peinture étaient aussi très fortement présentes dans la composition de nombreuses images de l'époque, notamment celles des affiches et celles du cinéma.

LES AFFICHES ET LA MÉMOIRE

Dans les années quarante, les moyens de communication de masse étaient moins nombreux qu'aujourd'hui ; la durée d'assimilation d'une image était donc beaucoup plus lente. Les publicités, par exemple, avaient une durée de diffusion plus longue et elles s'enracinaient profondément dans la mémoire de leurs destinataires. Encore plus que la peinture, l'affiche publicitaire était insérée dans la « culture populaire » et dans l'« imaginaire collectif » (pensons à l'image du bonhomme en costume rouge avec un gros ceinturon blanc à laquelle nous associons aujourd'hui le Père Noël : elle n'existait pas en tant que telle avant la campagne publicitaire Coca-Cola⁴). Quelque temps

4. La première affiche de Haddon Sundblom pour Coca-Cola date de 1931.

avant la Deuxième Guerre mondiale, l'affiche cesse d'être narrative et elle commence à se servir du même langage que la peinture contemporaine du cubisme, de l'art abstrait, du Bauhaus. L'image des affiches publicitaires de l'époque était composée le plus souvent par un seul objet inséré dans un fond monochrome.

Dans la célèbre publicité du chocolat Menier, par exemple, une fillette, que l'on voit de dos, écrit sur un mur : « Éviter les contrefaçons ». Sauf que le mur n'en est pas un : elle écrit sur un fond jaune en aplat, que seule notre mémoire a transformé en paroi. Nous sommes capables d'insérer cette petite fille dans un contexte qui n'est pas figuré, mais suggéré par l'image.

S'il est vrai que la première loi de l'affiche est de se fixer dans la mémoire du public et d'être admise dans son imagination, il n'est pas absurde de penser que le spectateur des années quarante était habitué à transposer une image d'un niveau de vue à un niveau d'imagination, et donc à une nouvelle vision.

LE CINÉMA ET LA MÉMOIRE

Cet « exercice créatif » est dans l'esprit des temps non pas seulement grâce à la peinture et au graphisme, mais grâce aussi au cinéma. En France, par exemple, à la même époque, le courant du réalisme poétique⁵ bâtit ses images en s'appuyant sur l'éclairage et sur des portions d'espace. L'éclairage visait à créer un espace mental, la représentation de la réalité étant filtrée par une épure qui enlève à l'image toute la complexité du réel, en faveur d'une image toujours inachevée soit à cause de la coupe que la caméra donnait à l'espace, soit à cause de l'ombre et de la brume qui effacent les contours des choses. Il s'agit du même principe des zones d'attraction et de répulsion que nous avons analysé pour l'éclairage des costumes de Léon Gischia. Le cinéma a entraîné le spectateur à lire une image constitutivement inachevée, le regard du spectateur étant naturellement guidé à aller vers, ou à s'éloigner de certains points visuels, à suivre un parcours de l'image.

Le spectateur [dit l'éclairagiste Henri Alekan] est mis en condition de réceptivité grâce à sa faculté de mémorisation, l'information plastique

5. Quelques exemples : *Madame de...* (Max Ophuls, 1953), *L'Atalante* (Jean Vigo, 1931), *La belle équipe* (Julien Duvivier, 1936), *La bête humaine* (Jean Renoir, 1938), *Quai des brumes* (Marcel Carné, 1938), *Le jour se lève* (Marcel Carné, 1939) et *Les enfants du paradis* (Marcel Carné, 1945).

devant laquelle il est placé réveillant en lui sensations et sentiments préenregistrés par ses contacts avec la nature⁶.

Le décor de cinéma de cette époque est fragmenté, étant donné que, contrairement à l'œil humain, la caméra ne peut pas avoir une vision d'ensemble. Son champ visuel est limité en hauteur et en longueur, et il serait inutile de construire une architecture qui dépasse ces limites. Ce que nous regardons sur l'écran n'est donc pas une chambre, un boulevard, ou la place d'une fête foraine, mais seulement une portion reconstruite de tous ces lieux. « Du reste, pensons un peu au cinéma, disait Gischia : personne n'y fait attention, mais personne n'a jamais vu que quelques éléments de cette chambre à coucher que l'on croit apercevoir tout entière »⁷.

La maquette du décor cinématographique n'avait fait son apparition qu'en 1920. Ce fut une révolution spatiale considérable par rapport au décor peint des fonds, en deux dimensions. Le changement d'image au cinéma, de l'image plate des origines à l'image d'un espace tridimensionnel, a entraîné le spectateur à se figurer l'espace que la caméra n'arrive pas à saisir, puisque l'image spatiale se réfère aux lieux de la vie quotidienne.

Il suffit de repenser aux décors de Trauner – aux *Enfants du paradis*, par exemple, à ces rues plongées dans l'obscurité où se retrouvent les amoureux, ou à ce boulevard du Crime dont le point de fuite se perd dans notre esprit – pour comprendre que nous-mêmes sommes à l'origine de la création de l'image qu'on a retenue, guidés par les techniciens et le régisseur.

D'UN RAYON DE LUMIÈRE... À UNE PRISON

Qui donc a mis le roi en prison ? Qui a remplacé le cône lumineux par ce mur insurmontable qui marquera la fin de Richard, de l'homme comme du roi ?

Personne probablement, ou bien les spectateurs ont tout imaginé.

Comme quand on rêve ou on se souvient : les souvenirs sont traduits en termes spatiaux. Les spectateurs n'ont fait, sans doute, que projeter ces endroits remémorés dans ce qu'ils voyaient. Et, puisqu'ils l'ont fait ensemble, ils ont, peut-être, senti qu'ils faisaient partie d'une collectivité, le temps de la représentation.

6. Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, Paris, La librairie du collectionneur, 1991, p. 32.

7. Hélène Parmelin, *Cinq peintres et le théâtre. Décor et costumes de Léger, Coutaud, Gischia, Labisse, Pignon*, Paris, Cercle d'art, 1956, p. 84.



Alexandre Trauner, « Le boulevard du crime » (*Les enfants du paradis*, Marcel Carné et Jacques Prévert), maquette du décor, huile sur toile, 1943
© ADAGP, Banque d'Images, Paris, 2012



Marcel Carné, *Les enfants du paradis* (décors de A. Trauner), 1947
© ADAGP, Banque d'Images, Paris, 2012

Cette photographie est issue de la collection de la Cinémathèque française

L'homme et la femme [disait Vilar] quels qu'ils soient, arrivent toujours au théâtre dûment préparés, et leur monde secret est un champ plus riche encore que celui des monstres nus d'Eschyle et de Shakespeare. La vie, leur vie, les a contraints à comprendre [...]. Il est une mémoire qui en nous conserve cela. Nous sommes faits d'elle. Elle nous prépare et nous contraint aussi à accepter les chefs-d'œuvre⁸.

CECILIA FERRARI
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

8. Jean Vilar, *Jean Vilar: mot pour mot*, M. Touzoul, J. Téphany (éd.), Paris, Stock (Théâtre ouvert), 1972, p. 134.

