

ANTOINE VITEZ

Introduction et choix de textes
par Nathalie Léger



CONSERVATOIRE NATIONAL
SUPÉRIEUR D'ART DRAMATIQUE

ACTES SUD ~ PAPIERS

Acteur, metteur en scène, poète, Antoine Vitez (1930-1990) a marqué d'une empreinte profonde le théâtre contemporain français. Fondateur en 1972 du Théâtre des Quartiers d'Ivry, il propose un "théâtre élitare pour tous", et réinvente ainsi le théâtre populaire. Directeur du Théâtre de Chaillot puis de la Comédie-Française, il a continué de défendre cet axiome comme sa conception du théâtre d'art.

Antoine Vitez a constamment utilisé l'écriture pour penser et mettre en perspective la pratique de son art. Nathalie Léger, spécialiste de son œuvre, regroupe ici des extraits d'articles, entretiens et notes de travail d'Antoine Vitez autour de la question "Qu'est-ce que mettre en scène ?", à laquelle il répond indirectement. Le metteur en scène est le comble du traducteur : "Traduire un poème, ou mettre en scène une pièce, ou jouer un rôle, ou imiter une voix, c'est cela : donner idée", disait ce grand interprète.

Lorsqu'il rencontre Aragon en 1958, Antoine Vitez est déjà traducteur du répertoire russe et jeune acteur chez Tania Balachova. Electre de Sophocle constitue sa première mise en scène, en 1966, à Caen. Professeur au Conservatoire de 1968 à 1981, il anime aussi à partir de 1972 l'Atelier théâtral d'Ivry au Théâtre des Quartiers d'Ivry. Il développe un théâtre centré autour de l'acteur, de ses postures, de sa voix. De 1981 à 1988, directeur du Théâtre national de Chaillot, il met en scène notamment Claudel, avec l'intégrale du Soulier de satin en 1987. En 1988, il devient administrateur de la Comédie-Française. La Vie de Galilée de Brecht y fut sa dernière mise en scène en 1990.

ACTES SUD - PAPIERS

CONSERVATOIRE NATIONAL
SUPÉRIEUR D'ART DRAMATIQUE

ACTES SUD - PAPIERS
Editorial : Claire David

“METTRE EN SCÈNE”
série dirigée par Béatrice Picon-Vallin

DANS LA MÊME SÉRIE

Gaston Baty, postface de Gérard Lieber, 2004.
Krystian Lupa, entretiens réalisés par Jean-
Pierre Thibaudat, 2004.
Vsevolod Meyerhold, introduction, choix de textes
et traduction de Béatrice Picon-Vallin, 2005.
Matthias Langhoff, introduction et entretien par
Odette Aslan, 2005.
Thomas Ostermeier, introduction et entretien
par Sylvie Chalaye, 2006.

© POL, 1994-1998, pour la plupart des textes
d'Antoine Vitez, sauf inédits (voir table des ma-
tières, p. 133)

© ACTES SUD, 2006
pour la présente édition
ISSN 0298-0592

ISBN 978-2-330-10544-0

ANTOINE VITEZ

Introduction et choix de textes
par Nathalie Léger



ACTES SUD - PAPIERS

CONSERVATOIRE NATIONAL
SUPÉRIEUR D'ART DRAMATIQUE

INTRODUCTION

C'est toujours cela que j'ai voulu donner sur la scène : faire voir la force violente des idées, comment elles ploient et tourmentent les corps.

ANTOINE VITEZ,
"Le chant dans l'étreinte de la lutte amoureuse",
Le Monde, juillet 1984.

Sur la grande scène du Théâtre national de Chaillot, un homme sort lentement d'une malle posée au centre de la scène et se dresse, nu, face aux spectateurs. Triple exposition d'Antoine Vitez à l'ouverture de *Faust* : c'est d'abord l'acteur, le visage blême sous le maquillage, le corps fragile ; c'est aussi le metteur en scène qui déploie ici la puissance figurale de son art ; c'est enfin le directeur qui, au soir du 12 novembre 1981, inaugure en l'incarnant la réapparition d'un grand théâtre national.

Faust. L'œuvre fondamentale, deux fois mise en scène par Antoine Vitez : pour inaugurer, en 1972, le Théâtre des Quartiers d'Ivry et, en 1981, le Théâtre national de Chaillot. *Faust*, placé au centre de son œuvre de

théâtre comme un emblème. Tout l'art d'Antoine Vitez peut en effet être saisi dans cette nudité déclarative : "C'est bien de cela que j'avais envie pour ce *Faust* : apparaître ainsi que je me racontais l'histoire à moi-même. J'étais nu dans la boîte comme on est nu dans le ventre de sa mère. C'est l'histoire de tout le monde que je racontais. En même temps, il y avait une métaphore amusante : j'ai pris au sérieux le fait d'être directeur de ce théâtre national et j'aimais apparaître nu sur la scène pour le premier spectacle que je donnerai ici*."

Au seuil de Chaillot, au milieu de sa carrière, Antoine Vitez donne l'une des clés de son art : "... ainsi que je me racontais l'histoire à moi-même". Ici, de façon programmatique, le metteur en scène affirme sa condition d'auteur. Antoine Vitez préférait dire "poète", il assimilait "auteur" à producteur de texte et se méfiait des effets de corporation, mais il faut ici simplement revenir à l'étymologie du mot, elle est utile pour comprendre l'essentiel de l'art de la mise en scène : l'auteur est celui qui "augmente", qui "fait croître". Or, ce pouvoir d'augmentation est précisément ce qu'Antoine Vitez désignait comme l'essentiel de son travail. Dans "Réflexions sur l'Ecole", il décrit ainsi sa relation avec les acteurs : "Je me tiens au milieu des élèves et soudain je vois dans la relation hasardeuse des corps entre eux, sur la scène, un sens que je n'avais pas imaginé, qu'ils n'avaient pas imaginé eux-mêmes et je

* Entretien avec Josanne Rousseau, *Revue*, n° 4, 1983.

leur renvoie ce sens, [...] je leur restitue ce qui s'était échappé d'eux à leur insu. [...] Et moi ne leur imposant de moi-même rien, mais saisissant l'envie que j'ai cru deviner d'un geste et prolongeant cette envie par le geste augmenté* [...].” Ce pouvoir d'augmentation de ce que les corps ont produit, de ce que la relation hasardeuse des corps entre eux a permis, Antoine Vitez affirme vouloir “s'y livrer vraiment, avec délices, avec emportement, comme à une confession impudique”. Ce projet constituait déjà le programme du premier *Faust* de 1972 : “Je ne monte pas *Faust* par devoir et parce qu'il faut monter une pièce mais comme une confession, une autobiographie sous l'apparence du théâtre**.” La modernité de sa recherche, la singularité de sa position dans l'histoire de la mise en scène se tient là : nul mieux qu'Antoine Vitez n'aura, en ce dernier tiers du xx^e siècle, noué aussi sûrement les questions poétique, biographique et politique, non par souci de trouver une vérité de l'œuvre ni par quelque projet ou devoir de raconter l'histoire, de la faire entrer sur la scène comme on dit, mais par ce travail de reconnaissance, à travers le corps de l'autre, de ce qui, en soi, est insaisissable, inaccessible, en quête permanente de transfiguration. “Nous devons jouer non seulement les actions mais l'ombre portée des actions – la quatrième dimension du théâtre***.”

* “Réflexions sur l'Ecole”, in *L'Art du théâtre*, n° 8, hiver 1987-printemps 1988.

** “Journal de *Faust*”, in *Ecrits sur le théâtre 2, La Scène 1*, Paris, POL, 1995.

*** “Journal de *Phèdre*”, *ibid.*

Et le faire en toute raison, en toute exactitude, en toute clarté. Miracle laïc d'une transfiguration de la pensée en acte.

Qu'y a-t-il dans la malle de Faust ? "Il y a tout le grenier du *Canard sauvage* d'Ibsen", c'est-à-dire tout le réel, cortège d'ombres portées des idées ; mais aussi toute la mémoire, celle de l'histoire générale, celle de l'histoire du théâtre ; mais aussi la mémoire secrète, une mémoire inavouable mise en jeu par chacun dans l'invention théâtrale : rêves, souvenirs, savoirs... qui viennent s'insérer comme une immense digression dans la fable première, faisant de la mise en scène, comme il aimait à le dire, un grand poème second.

En ce soir inaugural, c'est ce texte-là qui s'expose, lorsque le directeur d'un théâtre de la Nation ne faisant qu'un avec le metteur en scène de l'idée philosophique, l'incarnant dans la fragilité de sa nudité, s'est proposé, avec les mots de Goethe, de "passer au travers de la nature entière et de l'enfer au ciel, et du ciel à la terre".

Du théâtre, Antoine Vitez aura expérimenté toutes les figures. Jeune acteur au début des années 1950, il fit ses classes à l'école du Vieux-Colombier, puis il suivit les cours de Tania Balachova, admira son cosmopolitisme, son sens du jeu, son intelligence de la convention, et comprit à travers elle l'enseignement de Stanislavski. Ce jeune homme, autodidacte et insolemment érudit, traducteur du russe, amateur de linguistique, lecteur des

formalistes russes – de Chklovski, de Tomachevski –, de Maïakovski bien sûr, fut le premier à traduire et présenter en 1953 la “Méthode des actions physiques” de Stanislavski dans la toute nouvelle revue *Théâtre populaire** ; il découvrit Meyerhold au cours d’un long voyage d’étude à Moscou, en 1960, et fut frappé par son théâtre tout autant que touché par son destin : on pourrait dire d’Antoine Vitez, fin dialecticien, qu’il s’engagea dans la mise en scène pour confronter Stanislavski et Meyerhold. Il répondait ainsi à une interrogation à la fois esthétique et politique car, pour ce membre du parti communiste qui avait adhéré au PCF en 1957, rendre hommage à Meyerhold était aussi une façon de déjouer le stalinisme. La rencontre en 1958 avec Louis Aragon confirma en lui quelques qualités : l’ampleur de son geste, l’affirmation de sa voix, la confiance dans sa propre écriture poétique.

Antoine Vitez a toujours commenté avec une sorte de sévérité à son propre égard ses débuts de metteur en scène, se reprochant durant toute sa carrière d’avoir commencé tard, trop tard, la mise en scène : trente-six ans, répétait-il, en proie à une sorte d’obsession du temps qui ne le quitta jamais. Et pourtant, tout était déjà commencé puisque, avant même d’acquérir le statut de metteur en scène, il possédait la parfaite maîtrise de trois qualités fondamentales : la connaissance de la langue, le savoir sur l’acteur, la conscience politique.

* *Théâtre populaire*, n° 4, Paris, nov.-déc. 1953.

C'est en 1966 qu'il propose à Jo Tréhard, directeur du théâtre-maison de la culture de Caen (TMC), un travail sur *Electre* de Sophocle, traduit par ses soins : il envisage d'inventer dans le grand foyer du TMC une sorte de "théâtre de chambre ou de théâtre parallèle" qui lui permette de développer moins une esthétique, explique-t-il, qu'une méthode de travail : "Le jeu raconté, indiqué, de temps en temps seulement, joué." Le théâtre selon Antoine Vitez part précisément de là : l'expérimentation plutôt que la production, l'hypothèse de théâtre plutôt que la thèse, le jeu permanent sur toutes formes de conventions. Et Jo Tréhard, confiant, sachant reconnaître le talent, lui confie aussitôt la grande scène du théâtre... Ce coup d'essai est reconnu comme un coup de maître ; il s'appuie en particulier sur un axiome esthétique de longue portée : le metteur en scène est le comble du traducteur ; il est celui qui accomplit la forme parce qu'il la déplace, celui qui condense et pourtant distingue, celui qui organise non l'expression d'une parole, non l'explication d'une pensée, mais le glissement du sens dans le "vol d'abstraction" du poème : "Traduire un poème, ou mettre en scène une pièce, ou jouer un rôle, ou imiter une voix, c'est cela : donner idée*." Toute la période de théâtre qui s'ouvre alors lui permet d'explorer la multitude des figures rendues possibles par cette proposition simple : donner idée, c'est conjurer la tentation de la

* "A propos d'*Electre*", revue du théâtre-maison de la culture de Caen, *Loisir*, n° 23, 1966.

littéralité, c'est affirmer que rien n'est intraduisible, c'est exécuter la "forme de l'absence*".

Antoine Vitez a créé un théâtre de savoir et d'invention : *Les Bains* en 1967, *La Grande Enquête de François-Félix Kulpa* en 1968, *La Parade* en 1969, *Andromaque* en 1971 ou *Les Miracles* en 1974... un art raffiné et qui pourtant s'enorgueillit de son imperfection. L'horizon de ce théâtre est toujours référencé, nourri, on l'a dit, de sa connaissance des textes théoriques, de son savoir historique, de sa réflexion politique. En toute conscience, il s'inscrit d'emblée dans la tradition, une tradition d'avant-garde bien sûr, celle du théâtre d'art, il connaît les siens, c'est dans leur succession qu'il inscrit son œuvre : "L'art du spectacle n'évolue pas au hasard, et de temps en temps surgissent des réformateurs, des inventeurs de style, des théoriciens : Antoine, Copeau, Appia, Reinhardt, Craig, Brecht, et, en Russie, Stanislavski, Vakhtangov, Meyerhold... Meyerhold fut un des plus grands**." Antoine Vitez vient prendre sa place dans l'histoire du théâtre d'art, affirmant son pouvoir d'*augmentation*, sa capacité à faire un pas de plus dans la détermination de ce qui lui a été légué. Avec l'austérité d'un Copeau, l'autorité d'un Jovet, l'engagement d'un Vilar, l'inventivité d'un Meyerhold, il invente à son tour une scène.

* C'est le titre de l'un de ses poèmes écrit en 1971 pour rendre hommage à Yannis Ritsos, voir p. 53.

** "Pour un portrait de Vsevolod Meyerhold", in *Les Lettres françaises*, n° 1010, juin 1964 ; *Ecrits sur le théâtre*, op. cit.