



**Agôn**

Revue des arts de la scène

**5 | 2012**

**L'entrée en scène**

---

## Entrer sur un plateau nu

Les contradictions vilariennes et l'art de l'illimité : pour un nouveau rapport au spectateur

**Alice Carré**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2356>

DOI : 10.4000/agon.2356

ISSN : 1961-8581

### Éditeur

Association Agôn

### Référence électronique

Alice Carré, « Entrer sur un plateau nu », *Agôn* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 25 janvier 2013, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2356> ; DOI : 10.4000/agon.2356

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

---

# Entrer sur un plateau nu

Les contradictions vilariennes et l'art de l'illimité : pour un nouveau rapport au spectateur

Alice Carré

---

## Introduction

- 1 Entrer en scène sur un plateau nu, c'est, pour l'acteur, se jeter dans le vide, apparaître seul dans un espace et faire exister cet espace par son corps et les mots. C'est assumer un régime de présence particulier et s'exposer tout entier face au spectateur. Ce type particulier de scène, bannissant le décor, hérité des travaux d'Appia et de Craig<sup>1</sup>, s'apparente à un geste de table rase, à un procédé de purification de la scène visant à refonder l'esthétique théâtrale et à changer le public du théâtre :

La scène nue n'a de sens que sur fond de combat, conquête imposée au prix de rejets et d'attaques. [...] La scène vide ne se charge de sens qu'au terme d'un affrontement qui ne laisse personne indemne, ni les comédiens, ni le public, quand elle n'est pas réduite à une solution de secours sagement répertoriée<sup>2</sup>.

- 2 Georges Banu, déplorant le conservatisme des scènes vides contemporaines et la perte de son sens politique, rappelle la valeur fondamentale de celles d'antan. Depuis Jacques Copeau, fondateur du Théâtre du Vieux Colombier en 1913, mettre la scène à nu est un acte militant, s'appliquant à rompre avec une pratique bourgeoise, visant à faire du théâtre une tribune populaire. Jean Vilar, devenu directeur du T.N.P. en 1951, a dès ses débuts choisi son camp lutter contre les manies décoratives du théâtre de boulevard, du vaudeville, et dans une période d'après-guerre, poser les jalons d'un art national, de « service public ». Faire du théâtre un art nécessaire, moral, et non le divertissement d'une société dilettante. L'un de ses objectifs premiers est, en changeant les codes et rituels sociaux, d'aller à la rencontre d'un nouveau public, bigarré, divers mais réuni. L'entrée en scène et le commencement du spectacle font partie de ces moments-clés, rituellement codifiés, moment cruciaux où l'esthétique populaire se doit de supplanter la tradition bourgeoise.

- 3 L'entrée en scène questionne une double limite, spatiale et temporelle : c'est un double commencement, naissance d'une durée qui sera celle de la représentation, et naissance de l'espace au moment où l'acteur y pénètre. Effraction dans le temps à un moment précis, l'entrée en scène est de l'ordre du surgissement, la temporalité qu'elle convoque est paradoxale : instant propice à l'instar de ce que les Grecs nommaient *Kairos*, temps de l'opportunité unique, de l'occasion, de l'efficacité de l'action, mais aussi rituel savamment répété tous les soirs, minutieusement réglé. Cette limite, basculement d'une temporalité à une autre, est également une limite spatiale qu'il s'agit de franchir, comme la ligne de départ. Franchissement de la limite de l'invisible au visible, du hors-scène à la scène, des coulisses au plateau, du monde des morts à celui des vivants si l'on en croit le théâtre Nô, cette entrée signe définitivement le passage d'un univers à l'autre. La façon dont le comédien foule le plateau nu dès ses premiers pas qualifie l'espace, le fait exister, lui donne sa nature.
- 4 Chez Vilar, ces deux limites, temporelle et spatiale, sont volontairement repoussées, éclatées : le plateau immense occupé par le T.N.P. est illimité, ouvert et mobile. Ses contours ne sont plus une frontière, mais un espace de contact entre le public et l'acteur, entre le théâtre et l'assemblée populaire, entre l'espace privé et le collectif. De même, la limite temporelle du début du spectacle est, elle aussi, repoussée, de sorte que les derniers coups de pinceau se donnent sous les yeux le public, dans un rituel affirmé, qui renvoie le début du spectacle à un avant, celui de la célébration même du théâtre et de la communauté humaine qu'il réunit. Cette illimitation est l'une des solutions esthétiques qui répond aux impératifs politiques et sociaux du théâtre de Jean Vilar.
- 5 Se livrant à un véritable « assassinat de la mise en scène », préférant une « régie » qui laisse le texte se dérouler sur la « page blanche<sup>3</sup> » du plateau, Vilar s'attache à limiter sa mise en scène à l'essentiel : la présence de l'acteur et la clarté d'un texte. Dans ce geste qui se voulait minimal (l'était-il réellement ?), fixer les entrées et les sorties n'est pas seulement la besogne qu'on ne peut s'épargner, mais relève d'un véritable enjeu scénique, apparaissant comme la concentration maximale, rassemblée dans un instant fugace, de l'essentiel des choix esthétiques qui se déploieront par la suite. Si dans le débat qui oppose le texte à l'image, le visuel à la langue, Vilar semble indéniablement avoir pris le parti des mots, il n'en reste pas moins l'inventeur d'un nouveau spectaculaire, proprement populaire, qui tout en travaillant le sentiment du sublime (et en s'en défendant), reste inféodé à une éthique et à une économie de moyens. En somme, autour de l'entrée se cristallisent les paradoxes de Jean Vilar metteur en scène. Si Vilar régisseur refuse d'exploiter la dimension esthétique du théâtre, force est de constater qu'il la réinvente ; s'il prétend rompre avec les effets et images scéniques, il les recompose tout à fait sciemment ; s'il dit refuser d'apporter une quelconque attention aux enjeux spatiaux (il rompt avec le terme de décoration, n'utilise pas celui de scénographie, mais leur préfère le modeste terme de « dispositif scénique ») il témoigne cependant d'une grande réflexion sur l'agencement et la nature de l'espace par l'entrée en scène. Enfin, si l'acteur entrant est le cœur de l'esthétique vilarienne, présence magistrale restée seule au milieu du plateau nu, il semble qu'aucune théorisation précise du jeu de l'acteur ou conception nouvelle de l'interprétation ne soit venue accompagner cette pratique.
- 6 En réunissant les traces<sup>4</sup> des « régies » vilariennes, on peut estimer qu'il y a trois régimes majeurs d'entrée en scène :
- **Les entrées en scène spectaculaires**, comprenant les parades et les défilés, les entrées royales et héroïques, moment d'acmé visuelle liée aux combinaisons de couleurs des

costumes et soutenue par des partitions musicales soulignant l'aspect solennel de la scène. Elles ont pour but de représenter le rituel social attaché à l'histoire : c'est l'image du pouvoir qui s'y déploie. On les trouve souvent en ouverture de spectacle et elles s'intègrent dans la refondation du rituel théâtral vilarien.

- **Les apparitions** : entrées qui projettent l'acteur du noir à une lumière très dense. C'est le procédé majoritairement employé par Vilar, pour des raisons essentiellement rythmiques, reposant sur la simultanéité des entrées et des sorties et sur le respect des enchaînements prévus par le texte. Parmi celles-ci, on compte aussi la sous-catégorie des apparitions surnaturelles, les spectres ou les sorcières dans *Macbeth*, qui cherchent à provoquer la surprise. L'apparition inattendue du corps remplace les effets ou trucs de mise en scène et les décors. Le traitement des lumières a pour effet de rendre flous les contours du corps et d'isoler l'acteur qui apparaît presque désincarné.
- **Les entrées en scène dramatisées** : Placées sous le signe de la tension, elles sont lentes et tendues. L'entrée de Maria Casarès en Lady Macbeth par le fond de la cour d'honneur, hallucinée et obsédée par la tache de sang qui la souille, annoncée par l'entrevue entre le médecin et la dame de compagnie qui l'observent, soulignée par les percussions graves et lentes de l'orchestre et une nappe mélodique lancinante et angoissante, en est un parfait exemple. Les pas de la comédienne sont lents, réguliers, portent en eux l'effroi sourd et calme de l'obsession tragique, ils sont à l'image de la façon dont Vilar voyait les personnages de *Macbeth* : « des corps lourds », « des bêtes ivres de ce qu'ils ont fait ou vont faire<sup>5</sup> ».

- 7 Ces trois types d'entrée en scène seraient en soi classiques si le plateau n'était pas nu, mais ce nouveau type d'espace que Vilar modèle bouleverse et modifie le rapport au spectateur.

## Pour un nouveau rituel inaugural : l'entrée différée

- 8 Le terme « plateau », contrairement à celui de « scène », désigne une réalité matérielle et technique. Avant le XIX<sup>e</sup> siècle, le mot ne désigne pas l'espace de jeu et le décor, mais le plancher qui se trouve en coulisses, hors de la vue des spectateurs. Un plateau nu serait donc ce qui, dans la tradition du théâtre à l'italienne, ne serait pas montré. Le plateau nu, privé du décor et montrant à nu la scène théâtrale apparaît comme un double dévoilement. Il est du côté du non fini, du non vêtu, de l'encore en friche, esthétique revendiquée par Vilar dans ses régies et particulièrement ses débuts de spectacle. Pourtant, et c'est là sa contradiction première, à travers les commencements, sorte d'incipits théâtraux particulièrement soignés, Vilar réinvente une nouvelle forme d'esthétique, qui n'a rien, elle, de brut ou de laissée au hasard, et qui témoigne de l'écart entre le discours de Vilar et sa pratique de la scène.
- 9 Avec la suppression du rideau d'avant-scène, Vilar rompt avec la tradition liminaire bourgeoise, mais la remplace par une autre, destinée non pas à simplement signifier le début, mais à capter l'imaginaire du public et à construire avec lui l'espace fictionnel du spectacle. En supprimant le traditionnel lever du rideau, Vilar refuse les séparations symboliques entre scène et salle, entre réel et fiction et change le rapport à l'œuvre. Le monde de la fiction théâtrale ne peut être contenu dans le périmètre restreint du cadre de scène, il doit contaminer de toutes parts le monde réel, venir s'inscrire dans l'imaginaire même d'un public sans illusion. À Avignon, en 1947, pour la mise en scène de *Richard II* de Shakespeare, les drapeaux du théâtre sont hissés sur les grands mâts encadrant les tréteaux. Sur le cahier de régie de Jean Vilar, on trouve ces indications :

Plateau prêt avant ouverture.  
 Roulement de timbales  
 Salut ? des servants de la scène  
 Ils hissent le drapeau du théâtre au mât (1 ou 2 mâts)  
 Roulements de timbales  
 Silence  
 Entrée de Gand (marches 2e plateau côté jardin 1er plan)  
 (Il descend sur le 1er plateau jardin)<sup>6</sup>

10 Le début du spectacle se fait donc facticement à vue, on ne présente pas l'œuvre directement, mais on célèbre le commencement du spectacle dans un rituel nouveau. Le spectateur n'est pas face à une œuvre présentée comme finie, mais face à un spectacle qu'il devra contribuer à faire exister par le prolongement de son imagination. À l'image des prologues shakespeariens<sup>7</sup>, Vilar recrée les champs de bataille et les dédales de l'histoire d'un simple signe ; il noue un pacte avec le spectateur, faisant appel à son imagination, et active l'illusion théâtrale tout en proclamant l'artificialité de son art.

11 Ce rituel particulier, cette main tendue vers le spectateur au cours d'une sorte de prologue, est repris dans *Marie Tudor* de Victor Hugo, créée en 1954 à Avignon et reprise en 1955 à Chaillot, qui commence par une parade, long cortège funèbre où défilent des tambours, des moines en robe noire, un cardinal en rouge, un bourreau. Cette parade sera reprise à la fin du spectacle, où « viendra ensuite le condamné voilé de crêpe, portant un cierge, puis la foule des grands seigneurs dans des costumes rutilants<sup>8</sup> ». Ce défilé liminaire crée un effet d'annonce, laisse présager du dénouement tragique à travers les teintes noires, blanches et rouges utilisées. Dans l'esprit de Vilar, cette séquence liminaire a vocation à remplacer les trois coups, ainsi manifeste-t-il son étonnement suite aux applaudissements du défilé à la générale de *Marie Tudor* à Chaillot en novembre 1955 :

Fait inhabituel chez nous : on applaudit le défilé du début. Dans mon petit plan personnel, ce n'était qu'un moyen scénique remplaçant avantageusement les trois coups. Le goût du décor, pas mort<sup>9</sup> !

Vilar considère ironiquement cette réaction du spectateur face à son entrée qui s'intégrait pour lui dans l'instauration d'un nouveau rituel scénique. Force est de constater cependant que, si le décor est déplacé du décor lui-même aux corps des comédiens, aux costumes et aux accessoires qu'ils portent, ce procédé renoue néanmoins avec les entrées solennelles dans l'espace public, lieu du faste et du décoratif s'il en est, qui, du Moyen-Âge au règne de Louis XVI, se faisaient traditionnellement par la porte Saint-Denis. Selon Arthur Pougin : « Il faut compter au nombre des spectacles populaires les plus pompeux, les plus riches, les plus fastueux, les entrées solennelles que faisaient à Paris les souverains, les princes, les légats et les ambassadeurs, et qui donnaient lieu à des cortèges somptueux, à des cérémonies magnifiques, destinés à donner au peuple une haute idée de la puissance et de la majesté royales<sup>10</sup>. » Le goût du faste, de l'image et déploiement visuel est donc clairement réinventé par Vilar au-delà du décor, en dépit de son refus affirmé. Florence Naugrette suggère que la fonction de cette parade se rapproche de celle du générique de cinéma et rappelle sa proximité avec les premières images d'*Othello* d'Orson Welles<sup>11</sup> datant de 1952, qui présentent effectivement des similitudes.

12 Pour ajouter au solennel de l'image, chaque pièce ou presque a son ouverture musicale, composée par Maurice Jarre, qui, à l'image de l'opéra wagnérien, pose les thèmes principaux de l'œuvre qui seront repris par la suite. Des *leitmotive* structurent la pièce et servent à la lisibilité narrative de l'œuvre. Ainsi, *Le Prince de Hombourg* de Kleist, créé en

1951, s'ouvre sur un thème magistral en mineur entonné par les cuivres (trompettes), soutenu par les percussions (roulements de tambours) et repris en écho par les cors, piano, comme un écho dans une étendue de brume, suggérant à la fois la solennité du pouvoir et l'angoisse de sa disparition, sa duplicité. Les cordes prennent ensuite le relais, essayant des *pizzicati* légers et angoissants sur une nappe mélodique tenue par les cuivres. Le premier thème, associé au prince de Hombourg, sera repris à la scène trois de l'acte III quand celui-ci viendra demander grâce à la femme de l'Electeur, mais, implacable, le rappelant à son destin tragique, le thème revient. Musicalement, l'ouverture contient donc les thèmes majeurs de la pièce, et produit un effet d'annonce, de sorte que l'entrée en scène concentre l'essentiel du spectacle, ainsi que l'écrit Jean-Loup Rivière :

Pitoëff disait que mettre en scène, c'est déplier. L'image est très belle et suggère que tout est là dès le début, la chaîne des péripéties, la variation des sentiments, le mouvement des ombres et des lumières, tout est là, mais plié, comme une étoffe plissée ne laisse apparaître qu'un peu de sa matière et de sa couleur, et fait espérer une foison de moires et de motifs<sup>12</sup>.

- 13 Ces deux entrées en scène spectaculaires témoignent du soin apporté par Vilar aux commencements et son ambition de fonder à travers eux un nouveau rituel. Léon Gischia, peintre et collaborateur de Vilar dès la mise en scène de *Meurtre dans la cathédrale* en 1945, au moment où il eût l'idée des grands étendards colorés, avait en tête les fêtes de Dax : le spectacle s'apparente donc à une grande fête populaire. Ces commencements sont à l'image de l'ambiguïté de Vilar au sujet des effets visuels : revendiquant un art austère, limité aux « lois pures et spartiates de la scène<sup>13</sup> », le discours de Vilar repose sur un vocabulaire utilitaire et ne semble concéder aucune place à l'esthétique. Cependant, on constate que ces entrées ne renoncent aucunement à certains effets scéniques. L'objectif de Vilar ne serait donc pas de couper le spectacle du spectaculaire ni de renoncer au beau, qui, si l'on en croit Kant est un sentiment défini par son universalité (« est beau ce qui plaît universellement sans concept<sup>14</sup> »), donc ouvert à tous en dépit du saisissement de l'entendement, sans différenciation quelconque à travers l'entité du public qui regarde. Ce qui est beau inclut d'emblée de juger subjectivement, mais pour tout le monde, fondant ainsi au sein de l'individu la sensation du collectif. Vilar ne renonce aucunement à ce sentiment du beau, mais réinvente les moyens d'y parvenir, liant la beauté à l'économie, et inversant totalement le paradigme du populaire : le spectaculaire, le beau, le populaire étant toujours du côté de la dépense, du faste, de l'hyperbole. Vilar rejoue, sur un plan artistique, le débat entre réforme et contre-réforme, il place l'austérité et l'épuration du côté du beau, renvoyant le fastueux au décoratif, mais ne se prive pas de dispenser les éléments nécessaires de cette adhésion du public. Cette réinvention du spectaculaire traduit bien l'écart entre la radicalité des théories de Vilar et les soucis pratiques que posent ces entrées sur ces plateaux nus, comme si la réinvention de l'image scénique venait compenser la radicalité de ces espaces bruts.

## « Illimiter l'espace<sup>15</sup> » : la scène ouverte

- 14 Le plateau nu est associé chez Vilar à un refus du décor, mais aussi à un refus de l'espace et de son exploitation. Les formules sont nombreuses et connues où il souhaite :
- « Remettre le décorateur à son rang qui est de résoudre le problème des découvertes, des frises et de réaliser la construction des éléments scéniques (meubles ou accessoires) strictement indispensables au jeu des acteurs<sup>16</sup> »

laissant présumer d'une conception peu valorisante de la scénographie. Pourtant, la réflexion de Vilar sur l'entrée en scène laisse encore apparaître une réflexion véritablement novatrice sur l'espace scénique, centrée sur la volonté d'ouvrir le théâtre à un public nouveau. Penser l'entrée en scène, c'est penser la question des limites du plateau, du rapport entre scène et hors-scène, entre l'image scénique et l'imaginaire du spectateur. En rendant les contours du plateau volontairement flous et indéterminés, Vilar réinvente encore le rapport au spectateur : les entrées, issues d'un ailleurs sombre et non identifié, pénétrant un espace vide, stimulent l'imaginaire du public afin que l'image mentale ne supplante le décor.

## Affronter « le monstre » : le défi de la distance

- 15 Par nature, les espaces des régies vilariennes sont vastes et posent des problèmes concrets à l'entrée en scène. Si l'immensité du palais de Chaillot est devenue légendaire, Vilar ne cessera de blâmer son architecture :

Peut-être le Théâtre National Populaire fut-il un peu sacrifié, que l'on logea sous la grande terrasse qui, au niveau du sol, réunit les deux ailes. La grande salle de 3000 places en « caverne » si l'on peut dire, un peu trop plate sans doute, au balcon trop éloigné, à l'acoustique parfois un peu capricieuse, ne semble pas avoir été particulièrement conçue pour le théâtre. N'avait-on pas en effet, prié l'architecte de penser tout autant aux concerts, aux meetings, aux conférences, voire aux matchs de boxe ou aux présentations de haute couture ? Ce qui fit dire à Louis Jouvet visitant cette salle pour la première fois, qu'il ne pouvait s'agir que d'un fait-tout. Cruel jeu de mot.<sup>17</sup>

- 16 Répondant à un journaliste pour une émission de télévision, Vilar commente encore la largeur du T.N.P. et « l'in vraisemblable chemin qu'il y a à parcourir des coulisses jusqu'au centre du plateau », pas moins de onze pas pour se rendre à la hauteur d'un personnage placé au centre, et ajoute-t-il : « Si dans une scène comique, cet effet est répété quatre fois, en l'espace de vingt secondes le comédien ou la comédienne a fait presque un cent mètres<sup>18</sup> ! ». Les vingt-six mètres d'ouverture et les trois mille places de Chaillot lui valurent le surnom de « monstre ». Il restait à faire de cette immensité non plus un simple handicap à surpasser, mais une donnée esthétique majeure, liée à un nouveau rapport avec le public, donnée déjà expérimentée dans la Cour du Palais des Papes.
- 17 La formule esthétique du T.N.P. est initiée dès les premiers festivals d'Avignon, qui jouent un rôle fondamental dans son invention. La première réponse à cette question de l'entrée en scène et de la distance est la modification constante du squelette du plateau, réagencé pour chaque spectacle, afin de rendre habitable l'immense Cour d'Honneur du Palais des Papes. En 1947, pour *Richard II*, l'équipe technique installe deux praticables. Au lointain, un tréteau de huit mètres de profondeur sur dix de large, et devant lui, un plus petit plateau de six mètres de large sur quatre mètres de profondeur qui s'avance dans le public.
- 18 L'esthétique du tréteau, héritée de la farce médiévale ou des tréteaux des débuts du Siècle d'Or espagnol, renvoie à cette tradition théâtrale populaire que Vilar ambitionne de recréer. Autre source d'inspiration majeure, la scène élisabéthaine : édifice à ciel ouvert, prolongé par un proscenium arrondi à l'avant-scène, créant ainsi une zone de contact sur trois côtés avec le public, caractérisé par sa pluralité d'espaces scéniques permettant d'évoquer des lieux différents. Vilar reprendra plus tard cet arrondi dans le second dispositif conçu par l'architecte Georges Amoyel. Pour le tout premier dispositif, il tente

de placer le public sur les trois côtés du praticable, deux tribunes sont placées à Cour et à Jardin du praticable de fond, la majorité des spectateurs se trouvant en frontal.

- 19 On retrouve l'usage fonctionnel de la scène élisabéthaine, différenciant les espaces en fonction de leur enjeu dramatique, dans l'usage des plateaux de Vilar, qui accorde une grande importance aux différents niveaux de hauteur, permettant de multiplier les espaces de jeu et de hiérarchiser les actions scéniques : le petit plateau, sorte de proscenium proche du public sert généralement de cadre aux scènes intimes (la mort de Richard II, les scènes se déroulant dans les salles intimes du palais...), recadre l'action quand les scènes publiques occupent les deux plateaux. Le dispositif de 1952 créé par Camille Demangeat ajoute un troisième plateau, plus petit, qui vient marquer le « plan du héros » laissé seul, utilisé notamment pour « Lorenzaccio au moment du monologue et le Prince de Hombourg dans sa scène de somnambulisme<sup>19</sup> ».
- 20 Les entrées solennelles des personnages de Cour se faisant généralement au lointain, le grand praticable sert globalement de cadre aux scènes publiques. Chaque plateau a ses pentes ou marches latérales qui permettent aux acteurs d'entrer par les côtés, mais l'entrée des coulisses se fait généralement par les passerelles situées au lointain reliant les coulisses situées derrière le mur du palais au praticable. L'entrée majoritairement utilisée est donc située à distance, dans un éloignement certain par rapport au public, venant renforcer le sentiment d'apparition qui est exploité dans la majorité des cas par Vilar.

### « Un espace qui fout le camp<sup>20</sup> »

- 21 Etienne Souriau, dans une étude intitulée « Le Cube et la sphère<sup>21</sup> », montrait en 1950 que l'exposition de l'univers dramatique repose sur deux modèles, véhiculant chacun un système de représentation particulier. « Le Cube », fragment découpé d'une portion de réel que la scène expose dans son cadre clair, repose sur trois caractéristiques essentielles : son réalisme, son orientation, son « architecture donnée, contraignante ». La « sphère », espace sans limites entre scène et salle, recherche, au lieu du fragment, « le centre dynamique, le cœur battant, l'endroit où l'aventure aiguise et exalte le mieux son pathétique<sup>22</sup> ». Le décor se limite en général au strict nécessaire, la scène n'est pas reliée à une architecture donnée, mais s'organise autour d'un « sol utilitaire », « d'un plateau quelconque ». L'une des distinctions centrales est donc celle des limites du plateau, l'un partant d'un centre et débordant dans un sentiment d'infini, englobant le public dans son espace fictionnel, l'autre, ayant une forme et des limites précises et immuables.
- 22 L'univers esthétique de Vilar est assurément du côté de la sphère, présentant un espace sans limite où les acteurs sont le centre et « la circonférence n'est nulle part<sup>23</sup> ». L'espace trop grand de Chaillot et d'Avignon, battu par les bourrasques de mistral et recentré sous les lumières blanches de Saveron, efface les limites pour recentrer le drame sur un îlot menacé où l'acteur apparaît plus souvent qu'il n'y entre. Lors de la mise en scène de *La Ville* de Claudel (1955), Vilar écrit au peintre Gischia après avoir examiné ses premières pistes scénographiques : « Ton mur, derrière les croix ? non. Je ne crois pas. Plutôt le champ illimité<sup>24</sup>. »
- 23 Il y a chez Vilar ce désir, « d'illimenter l'espace<sup>25</sup> », pour reprendre la formule de Claude Régy relative à son propre théâtre, et d'étendre le drame aux dimensions de l'imaginaire. Tout est fait pour accentuer l'impression de profondeur de l'espace : les passerelles au lointain par lesquelles entrent les comédiens, l'usage savant des noirs, qui permettent de



brouiller les limites du plateau, l'immatérialité du « décor-sonore » qui retentit dans l'espace. De même à Chaillot, les tentures noires tendues au lointain, permettent de rendre floues les limites du plateau et de laisser l'acteur surgir de l'ombre. La scène ouverte vilarienne, dans ses dimensions hors-normes, a pour but d'éclater l'espace, de déborder de l'espace fini de la scène pour atteindre l'infini de l'imaginaire. Ce choix d'un espace qui repousse ses limites se retrouve même sous la plume de Vilar être l'un des motifs expliquant le recours au plateau nu. Il écrit en 1957 à propos d'*Henri IV* de Pirandello qu'il s'apprête à créer : « Cette fois encore, je supprime le décor afin de donner au plateau des dimensions floues, indéterminées<sup>26</sup>. »

- 24 Cet éclatement de l'espace est donc fondamentalement lié à cette ambition d'atteindre l'imaginaire du spectateur avec la volonté de créer un « théâtre qui fait confiance à l'homme<sup>27</sup> ». Comme l'écrit Roland Barthes, l'espace clos du théâtre bourgeois présente l'homme « comme un secret violé, maintenu prisonnier entre trois clôtures », le théâtre de Vilar, repoussant les marges de la scène construit « un espace où les arrières et les à-côtés du plan scénique possèdent une sorte d'indistinction essentielle [...] Pas de théâtre sans un espace "qui fout le camp", pas de tension tragique dans cette aire fragile dont les entours basculent ailleurs, se retournent de toutes parts comme un ourlet défait<sup>28</sup> ». Ainsi la scène de Vilar, sous le ciel d'Avignon, conservera cet aspect fragile et précaire, avec ses tréteaux de bois et ses trous profonds tout autour qui valurent des accidents de parcours à quelques comédiens éblouis par les projecteurs. Précarité visant sans doute à rappeler que le théâtre n'est pas là dans un environnement naturel, que la représentation vient briser les habitudes sociales et architecturales théâtrales, mais aussi visant à faire du théâtre un lieu transitoire, dont la structure matérielle importe peu en comparaison des images mentales qui se construisent. La reprise des spectacles à Chaillot s'appliquera à restituer cette même précarité.
- 25 Ainsi, dans la majorité des cas, l'acteur doit venir de nulle part, d'un ailleurs qui n'est pas montré, mais devra être suffisamment étonnant et mystérieux pour évoquer toute une myriade d'images poétiques. L'entrée doit surprendre et le hors-scène doit être cet ailleurs vertigineux, cette ombre profonde taillée derrière le mur lumineux dessiné par Pierre Saveron. L'éclairagiste explique que Vilar ne souhaite pas que l'on voie toute la scène : « Il préférerait qu'on utilise un rayon de trois mètres de diamètre et qu'on oublie ainsi tout le reste<sup>29</sup>. » À quelques exceptions près, les passerelles en fond de scène ne sont pas éclairées. Les comédiens surgissent de l'ombre et apparaissent sous les faisceaux concentrés des lumières. Vilar rechignait d'ailleurs à éclairer la façade imposante du palais, préférant la faire oublier pour imposer l'espace fictionnel de la pièce interprétée. Ainsi répond-il à M. Villiers qui avait employé l'expression de « décors naturels » lors du colloque intitulé *Architecture et dramaturgie* (1948) :

D'autre part, et pour répondre à votre expression « décors naturels » (c'est-à-dire les murs du château) il faut que je précise que nous n'avons jamais joué le rôle facile et extérieur au théâtre (du moins tel que je le conçois) d'illumineur de façades historiques. Nous avons toujours laissé la masse de pierre dans la pénombre. Le ring, seul, recevait le feu des projecteurs<sup>30</sup>.

- 26 Le mot de « ring », que Vilar reprend à Léon Gischia, est déterminant. Encadré des oriflammes juchées sur de hauts mâts qui cernent les quatre coins de l'espace de jeu, le tréteau est délimité, encadré par des cordes imaginaires qui vont de pair avec une concentration maximale de l'attention sur cet espace fictif. Concernant la distance qui sépare le spectateur des acteurs, Gischia disait : « Il doit l'oublier, tout le monde doit l'oublier, il n'y a que ce qui se passe sur le plateau qui compte... Il faut y voir clair et

pouvoir entendre, mais cela doit s'oublier... Le voyage, c'est quelqu'un qui est transporté dans un autre monde<sup>31</sup>. » Les éclairages puissants, faits de faisceaux blancs, style emprunté selon Gischia au Berliner Ensemble, créent donc une zone de contraste, des limites nettes qui font disparaître les alentours du plateau dans le noir, l'ombre. Les entrées et sorties, principalement entre deux actes des comédiens se font donc souvent dans des « noirs » millimétrés de quelques secondes pendant lesquels les interprètes peuvent disparaître, happés dans une sorte de trou noir.

- 27 Néanmoins, si la scène ouverte repousse ses limites dans une grande flexibilité, elle n'exclut pas une attention particulière aux contours, en témoignent ces pans lumineux clairement marqués, sculptant le volume de la scène. C'est ce que développe Chantal Guinebault-Szlamowicz dans sa thèse sur les découvertes où les régies vilariennes tiennent une place singulière :

Si la boîte scénique est véritablement « éclatée », le cadre n'est pas nié dans sa forme la plus globale, au sens de matrice : au contraire il joue une carte majeure. Le projet scénographique se déplace du centre vers l'extérieur du plateau pour en gérer les contours. Ceux-ci correspondent aux zones d'entrées et de sorties des acteurs qui se révèlent d'une très grande importance pour le dynamisme scénique mais aussi pour servir la dialectique théâtrale entre fiction et réalité. L'espace collectif et l'espace privé, l'individuel et le communautaire, s'articulent au niveau des cadrages lumineux qui sculptent la masse - homogène - de la représentation<sup>32</sup>.

- 28 Repousser l'espace pour l'étendre au maximum, sans oublier de dessiner ses contours qui seront déplaçables au gré de la fiction, extensibles. Les seuils, clairs et délimités, accompagnent une sorte de dialectique de l'espace, issue d'une thématique majeure traversant les dramaturgies inscrites au répertoire du T.N.P. Chez Kleist, Büchner, Sophocle, Corneille, Shakespeare et Brecht, c'est une réflexion sur l'homme face au pouvoir qui est menée, sur l'individu face au politique, se débattant dans des combats qui le dépassent et le transcendent. Jean Vilar ne s'affranchira jamais d'un théâtre souhaitant servir de fondement à une société meilleure. Il se situe, selon l'analyse de Guy Leclerc<sup>33</sup>, aux antipodes d'une dramaturgie matérialiste incarnée par Brecht : si le théâtre brechtien se détache du héros pour s'ouvrir à la masse, à la société et à l'histoire, Vilar, lui, glorifie le héros, indéfiniment seul face à la société, défendant une certaine image de la dignité humaine et de la liberté. Cette tension entre héros et collectif se traduit par une mise en espace très précise et géométrique des figurants, disposés sur les côtés et laissant généralement le héros isolé.
- 29 Si Vilar accentue la sensation de vide en ne laissant que quelques éléments scéniques sur les espaces immenses et éclatés, c'est qu'il cherche à montrer l'acteur seul. L'acteur entre seul face à l'immensité d'une assemblée réunie, se détachant du vide dans les costumes colorés des peintres du T.N.P. Les dimensions du plateau imposent à l'acteur un régime de présence particulier, sans décor, dans un espace épuré, sous des lumières très fortes ; son corps apparaît tout entier, il est livré d'un seul tenant au regard du spectateur, livré dans une présence totale : il est donné au public. Ainsi le décrit Vilar : « 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<sup>34</sup>. »
- 30 L'acteur, livré tout entier, est également si l'on en croit Antoine Vitez, privé de l'illusion qui lie l'acteur au personnage :

Sur la scène du Palais des Papes, l'acteur n'est pas, il entre. Il n'y a pas de rideau qui se lève sur quelque intérieur, quelque lieu, même imaginaire, où l'acteur trouverait d'avance, et qu'il devrait nécessairement, par son jeu, commencer. Non, il n'y a rien

d'autre que la scène. L'acteur entre, transportant son siège, s'assoit, ouvre la bouche. De ses mots, il fait l'espace ; il faut plutôt dire qu'il est à lui seul l'espace<sup>35</sup>.

- 31 Derrière Cinna, le Prince de Hombourg ou Lorenzaccio devraient affleurer constamment l'acteur. Pourtant, en dépit de sa lutte affirmée contre l'illusion scénique, Vilar n'a jamais théorisé ce type de jeu, ni inventé de moyens de créer l'étrangeté de la rencontre acteur / personnage tel qu'a pu le faire Brecht et en reste à une vision assez classique du jeu de l'acteur. En cela, l'entrée en scène livre un autre paradoxe vilarien, cet acteur mis au centre de tout, cœur de ce nouveau théâtre, est pris comme figure, mais n'est pas théorisé en tant que tel, Vilar n'ouvre pas sur une nouvelle conception du jeu. C'est l'espace qui change l'acteur et non le jeu proprement dit.

## Conclusion

- 32 L'entrée en scène, moment clé des mises en scène de Jean Vilar, concentre un certain nombre des contradictions vilariennes entre les discours véhéments sur l'assassinat de la mise en scène, le mépris de l'espace et l'importance cruciale de l'acteur, et ses réalisations scéniques. Ceci nous révèle d'un côté qu'au fond, le plateau nu est une utopie radicale, intransigeante sur le papier, souvent inatteignable en pratique, de l'autre, que le véritable moteur des régies vilariennes est le rapport au spectateur et la réflexion politique sur la place du théâtre dans une société en pleine reconstruction. Le choix de la double illimitation, à la fois temporelle et spatiale, différant le commencement du spectacle, accentuant la sensation d'un espace aux bordures floues, témoigne de sa volonté de faire de la représentation théâtrale un lieu fondamentalement ouvert au spectateur, existant dans son imagination, un espace de contact. Le public est inclus dans cet œuvre scénique aux contours flexibles, il n'est plus face à une œuvre qui s'impose à lui dans sa plénitude et sa majesté, comme mise en vitrine, à l'instar du théâtre à l'italienne qui présente la scène légèrement surélevée, mais il y a mise en partage de l'imaginaire.
- 33 Cette attention à l'état du spectateur n'est pas sans rappeler d'autres espaces illimités, plus contemporains, créés par Claude Régy, qui lui aussi travaille à relier l'espace physique du théâtre à l'espace mental du spectateur. Dans l'effacement de ces limites se joue un nouveau dialogue entre la scène et la salle, entre l'intériorité du spectateur et l'extériorité de la salle, entre l'espace collectif de la salle et l'individualité de l'acteur. Travaillant sur les pentes des gradins et la forme de la salle, la scénographie des mises en scène de Claude Régy s'intéresse à cette abolition des limites. Peut-être précisément parce que son théâtre cherche à repenser les oppositions binaires (folie et raison, vide et plein, conscient et inconscient...) pour les rendre caduques. À travers un travail sur la lenteur qui déréalise l'apparition du comédien, Claude Régy travaille aussi sur cet étirement de l'entrée en scène afin d'en faire oublier l'instant précis, d'en faire disparaître les marques en travaillant les ombres. Cette abolition ou ce déplacement des limites du spectacle, toujours en mouvement, semble être la marque d'une nouvelle réflexion sur le statut du théâtre, de son rapport avec le spectateur et de son rôle, profondément subversif, le politique étant abordé non pas de front, mais par le biais d'une convocation intime du spectateur.

---

## NOTES

1. Adolphe Appia (1862-1928) et Gordon Craig (1872-1966), rompant les premiers avec la mise en scène et la scénographie réalistes proposent des espaces épurés, abstraits, qui mettent l'acteur au centre. Ils réinventent l'espace par le mouvement du corps et la lumière.
2. Banu, Georges, « Vidée, la scène vide ? », In : *La Scène mise à nu*, Théâtre(s) en Bretagne n° 26, Presse Universitaires de Rennes, 2e semestre 2007, P. 21.
3. Dort, Bernard, « Blanc... jusqu'au vertige », In : *La Représentation émancipée*, Paris : Editions du Seuil, 1983, P. 83.
4. Je fonde mon propos essentiellement sur les archives conservées à la Maison Jean Vilar à Avignon et consultables à la B.N.F. Avignon, sur les archives du T.N.P. conservées à la Bibliothèque Nationale de France, les enregistrements audio et vidéo des spectacles et les photographies d'Agnès Varda.
5. Vilar, Jean, « Vendredi 16 avril 1954 », *Memento*, du 29 septembre 1952 au 1er septembre 1955. Paris : Gallimard, 1981, P. 105.
6. Vilar, Jean, Notes sur la mise en scène de *Richard II*, Festival d'Avignon 1947, Avignon, Fonds Jean Vilar, Maison Jean Vilar, 4 JV 67,6.
7. « Supposez que dans l'enceinte de ces murailles sont maintenant renfermées deux puissantes monarchies dont les fronts altiers et menaçants ne sont séparés que par un périlleux et étroit océan. Suppléez par votre pensée à nos imperfections ; divisez un homme en mille, et créez une armée imaginaire. », Shakespeare, William, *Henry V*, traduction Jean Fuzier, François-Victor Hugo, In : *Œuvres complètes*, Paris : N.R.F, La Pléiade, 1963, P. 757.
8. Naugrette, Florence, *Les Mises en scène de Ruy Blas et de Marie Tudor par Jean Vilar*, intervention lors d'une rencontre du groupe Hugo, équipe 19e siècle, le 20 janvier 1990 à l'Université Paris 7. Disponible sur Internet : [ <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/90-01-20naugrette.htm>]. Consulté le 30 octobre 2012.
9. Vilar, Jean, Notes sur la générale de *Marie Tudor* à Chaillot, Novembre 55, Avignon, Fonds Jean Vilar, Maison Jean Vilar, 4 JV 130, 3.
10. Pougin, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris : Librairie de Firmin Didot et cie, 1885, P. 341, 342.
11. Images disponibles sur Internet : [ <http://www.youtube.com/watch?v=fETm6neCEJ0>]. Consulté le 30 octobre 2012.
12. Rivière, Jean-Loup, « Entrer en frappant », *L'entrée en scène*, Cahiers de la Comédie Française n° 40, op. cit, P. 17.
13. Vilar, Jean, *De la tradition théâtrale*, Paris : L'Arche, 1955, P. 34.
14. Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, traduit par Alexis Philonenko, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1993, P. 83.
15. Régy, Claude, « Le théâtre qu'on fait dépend du lieu où on le fait », entretien réalisé par Chantal Guinebault-Szlamowicz, *Scénographie, l'ouvrage et l'œuvre*, Théâtre Public n° 177, 2005, PP. 11- 12.
16. Vilar, Jean, *De la tradition théâtrale*, op. cit., P. 33
17. Vilar, Jean, *Discours sur le théâtre national de Chaillot*, non daté mais estimé à 1954, Fonds TNP direction Jean Vilar, Archives de la Bibliothèque Nationale de France, 4°-COL-71/141.
18. Vilar, Jean, *Vilar, Aventure et Passion*, Documentaire réalisé par Marcel Teulade, Images d'archives, textes dits par Vilar, interviews, La Sept, INA, France Télévision, 1991.

19. Témoignage décrivant le dispositif de Camille Demangeat en 1952, article et photographie noir et blanc, non identifié, fonds Chaillot, Bibliothèque de l' Arsenal, 4° COL – 53/18 (4), cité par Chantal Guinebault-Szlamowicz, *Scénographie, frontalités et découvertes dans le théâtre contemporain*, Thèse nouveau régime sous la direction de Luc Boucris, Université Paul Valéry, Montpellier, 2002, P. 130.
20. Barthes, Roland, « Avignon, l'hiver », *France Observateur*, 15 avril 1954, In : *Ecrits sur le théâtre*, Paris : Editions du Seuil, 2002, P. 71.
21. Souriau, Etienne, « Le Cube et la sphère », *Architecture et dramaturgie*, Actes du colloque du Centre d'études philosophiques et techniques du théâtre, 1e session, Paris : 1948, PP. 65-73.
22. *Ibid.* P. 66
23. *Id.*
24. Vilar, Jean, « Notes sur La Ville, (Pour Léon, Maria, Cuny, si Léon le juge nécessaire) » Notes sur La Ville de Paul Claudel, 5 mai 1955, Avignon, Fonds Jean Vilar, Maison Jean Vilar, 4 JV 129,2.
25. « Il est important de pouvoir illimiter l'espace. Il faut que l'on puisse, pour l'image, pour la répartition des acteurs, disposer d'une vraie profondeur de champ. Même si l'on fait travailler les acteurs très près du public, comme je le fais en général – afin que le texte soit très en relation avec les spectateurs -, les arrivées de loin, les ombres qui se créent dans le fin fond de la scène donnent l'impression que ça vient justement du début de l'humanité, ou de quelque obscurité originelle. » Claude RÉGY, « Le théâtre qu'on fait dépend du lieu où on le fait », *op.cit.*, PP. 11- 12.
26. Vilar, Jean, Le Provençal - Juillet 1957, In : Vilar par lui-même, Avignon : Ed. Maison Jean Vilar, 1991, P. 197.
27. Barthes, Roland, « Avignon, l'hiver », *op. cit.*, P. 71.
28. *Id.*
29. Saveron, Pierre, Entretien réalisé par G. Banu et J. Kalman : « Voir et entendre les comédiens », In : *Travail théâtral* N° 31, 1978, P. 95.
30. Vilar, Jean, *Architecture et Dramaturgie*, *op. cit.*, P. 164
31. Gischia, Léon, *Léon Gischia 1991, Conversations vénitiennes*, entretiens réalisés par Léon BABLET, Documentaire vidéo, Réalisation : Jackie et Denis Bablet, 1991, CNRS, 50 min.
32. Guinebault-Szlamowicz, Chantal, *Scénographie, frontalités et découvertes dans le théâtre contemporain*, *op. cit.*, P. 135.
33. Leclerc, Guy, *Le T.N.P. de Jean Vilar*, Paris : Ed. 10-18, 1971, PP. 213 – 218.
34. Vilar, Jean, « Notes sur La Ville, (Pour Léon, Maria, Cuny, si Léon le juge nécessaire) » *op. cit.*
35. Vitez, Antoine, « L'acteur entre », In : *Antoine Vitez*, Introduction et choix de textes par Nathalie Léger, Arles : Actes Sud Papiers, 2006, P. 117.

---

## RÉSUMÉS

Rompant avec le décor de la scène réaliste et avec le rituel du théâtre bourgeois qui lui est associé, Jean Vilar revendique sur son plateau nu une mise en scène minimale à laquelle il préfère le terme de « régie ». Cependant, les entrées en scène vilariennes, qu'il s'agisse des commencements de ses spectacles ou des apparitions multiples qui jalonnent les représentations, permettent de cristalliser un certain nombre de contradictions et de décalages entre les écrits théoriques et la pratique. Ces contradictions, concernant la mise en scène et le spectaculaire, le rapport à l'espace et à l'acteur, sont toutes justifiées par un principe absolu, celui de l'ouverture

de la scène, du repoussement des limites spatiales et temporelles. L'entrée en scène sur la « scène ouverte » vilarienne invente un nouveau rituel théâtral et permet la création d'un nouveau public, populaire.

## INDEX

**Mots-clés** : scénographie, Vilar (Jean), public, rituel

## AUTEUR

### ALICE CARRÉ

Alice Carré prépare une thèse en Arts du Spectacle sous la direction de Jean-Louis Besson et de Marcel Freydefont à l'Université Nanterre Paris Ouest La Défense où elle est également chargée de cours. Elle est aussi critique et dramaturge pour différentes compagnies de théâtre et de danse.