

Je fais jour après jour  
une sorte de danse  
entre ce que je sais et  
ce que je ne sais pas.

**Jean-Pierre Vincent**

20 septembre 2021

# Salut à Jean-Pierre Vincent

Pour accompagner la soirée hommage à Jean-Pierre Vincent, nous vous proposons deux textes.

Le premier, signé Évelyne Didi, est un court récit-mosaïque qui revient sur l'époque légendaire du TNS dirigé par Jean-Pierre. Le second, écrit par Bernard Chartreux, l'Associé-de-longue-date, nous livre les premiers extraits d'un projet de récit au long cours, rédigé en s'adressant à lui-même, où il évoque Jean-Pierre et les moments essentiels d'une amitié artistique qui les lia de 1975 à 2020.

## Évelyne Didi Affinités électives

Je suis passée des bras de Klaus Michael Grüber à ceux de Jean-Pierre, augmentés de ceux de ses compagnons de théâtre. Ma porte d'entrée fut d'avoir vécu le *Faust-Salpêtrière* de Grüber qui avait soulevé des tollés de refus, et Jean-Pierre, qui venait d'être nommé au TNS, était de ceux, rares, qui avaient accueilli ce que Grüber avait ouvert avec ce spectacle.

J'ai fait une entrée modeste dans la bande du collectif artistique, tous différents, solides, politiques, insolents et qui se connaissaient bien. Il a voulu nous associer, nous tous, à la fabrique d'une maison théâtrale habitable, qui respire et qui réfléchisse, qui rêve aussi, où *tous* se mettent à l'œuvre, où le temps est donné et pas compté, dans une ville particulière, collée à l'Allemagne, riche de son appétit culturel. Tous : c'est le TNS à tous les étages, les dramaturges, les metteurs en scène, les élèves de l'École, l'administration, la technique, les acteurs, et puis les peintres, les philosophes qui s'activent à cette nouvelle époque dans cette ville-là.

Je dois à Jean-Pierre une éducation et politique et européenne et artistique, un apprentissage

au long terme à être adulte, responsable en ce qui concerne la pratique théâtrale en laissant de côté l'exaltation à être acteur, mais où tout est possible en répétition, le souci de créer un vrai lien avec le public, c'est-à-dire les habitants de la ville, et pourtant, c'était dur et fragile. Je me souviens de beaucoup de gaieté et d'énormes fêtes. J'ai appris l'endurance, le travail souvent costaud, les doutes acceptés par Jean-Pierre qui n'a jamais hésité à appeler les autres à la rescousse. Toujours un pour tous et tous pour un, genre mousquetaires (Vive la vie ! Vive la vie ! Vive la vie ! Vive la compagnie !).

« Surfer sur les désordres à l'intérieur de notre propre travail », disait Jean-Pierre. Ce fut fait. Aussi : « Amaigrir l'académisme trop confiant », « fabriquer une compréhension transmissible » et « faire de la scène un lieu ». Tout ça, il l'a fait, en tout cas, lancé comme un programme au long cours.

Je n'oublierai jamais les rires de Jean-Pierre en répétitions, rires de compréhension, et la petite toux quand ça l'énervait.

Il y avait dans son visage un petit mystère. J'ai mis longtemps à me rendre compte qu'il n'avait pas de sourcils, et c'est pour ça, disait-il, qu'il portait une moustache. C'est peut-être une des raisons de

l'extrême expressivité de toute sa personne, jamais immobile sauf quand elle était en attente pour nous regarder travailler. Je n'oublierai pas non plus son côté gourmand, gourmet de tout.

Et non plus cette séance de répétitions à l'Odéon, au milieu des comédiens du Français, où j'étais dans mes petits souliers, pas très rassurée, et que je tentais une cascade dans une scène et, dans le noir, la voix de Jean-Pierre, avec du rire dedans, qui crie « Didi ! Ça, on garde ! »

Je lui dois une fière chandelle pour ces années TNS : D'avoir appris comment on « traque » une époque...

D'avoir joué à la trompette la sonnerie aux morts dans le *Kafka* d'André Engel pour la disparition de la classe ouvrière...

D'avoir expérimenté dans *Le Palais de justice* la place de pouvoir de Madame la Juge...

D'avoir chanté un lied de Schubert en haut de la cathédrale pour le *Lenz*...

D'avoir, grâce au *Godot* d'André Engel, pu jouer le rôle de Didi avec André Wilms en Gogo, même si Beckett en fut très très fâché...

D'avoir, pour le spectacle inaugural *Germinal* écrit par Michel Deutsch, lavé le plateau, des hommes

nus pleins de charbon, bu de la bière des fêtes du Nord et cassé ma tête sur la table...

Et d'avoir, pour notre spectacle d'au revoir, *Dernières Nouvelles de la peste*, pu grimper la colline chère à Jean-Pierre d'où on peut apercevoir les catastrophes et sentir le grisou...

Et tant d'autres choses encore...

## Bernard Chartreux **Jean-Pierre et moi**

### **Rencontre**

C'est par Jourdheuil qu'à la fin des années 1960 vous avez fait la connaissance de Jean-Pierre. Jourdheuil et vous étiez alors étudiants à Nancy. Tout en enchaînant quelques certificats de licence, Jourdheuil s'intéressait déjà professionnellement au théâtre - il avait entre autres travaillé avec André Steiger sur une pièce d'Arthur Adamov, *Le Ping-Pong*, où les acteurs principaux étaient, déjà, Philippe Clévenot et Olivier Perrier - quand vous-même en étiez seulement à une pratique universitaire (amateur) dudit (théâtre), sous la direction de Jack Lang qui à l'époque - on n'est jamais si bien servi que par soi-même - s'était distribué le rôle de Caligula dans le *Caligula* d'Albert Camus.

Cette première rencontre fut doublement indirecte : cela se passait au Festival d'Avignon 1972. Robert Gironès mettait en scène votre première pièce [*Le Château dans les champs*] tandis que le tandem Jourdheuil-Vincent montait aux Carmes *Dans la jungle des villes* (Brecht). Et vous devez à la vérité de dire que cette *Jungle* vous marqua bien

plus que votre propre *Château*. Mais pas à cause de la pertinence de la dramaturgie. Pour le décor de Gilles Aillaud (c'est la seconde « indirection » : Jourdheuil puis Aillaud). Qui n'était pas un contenant homogène mais une succession de « points de détail » (un chambranle de porte, un gros rocher surexposé, un cendrier géant plein de cendres et de mégots...) que la lumière découpait avec une violence, une évidence paradoxale, impitoyable, et que, littéralement, vous n'aviez jamais vu sur un plateau de théâtre.

La vraie rencontre, « l'officielle », eut lieu à la rentrée 1973. Le Théâtre de l'Espérance avait programmé *La Tragédie optimiste* de Vsevolod Vichnevski et vous fûtes convié à y prendre part. À l'époque, l'ombre de la Schaubühne (encore am Halleschen Ufer) planait, il va sans dire, sur ce choix. L'année précédente justement, Peter Stein avait monté *La Tragédie optimiste*, et ce n'était un secret pour personne que la Schaubühne avait valeur d'exemple pour le Théâtre de l'Espérance (tel était le nom alors de l'équipe rassemblée autour de Vincent-Jourdheuil), non seulement quant aux spectacles qu'elle montait mais aussi par le type de travail qu'elle produisait : importance capitale de la dramaturgie (qui par Jourdheuil interposé, en dépit de la critique franchouillarde, gagnait

lentement mais sûrement la France) comme moteur de l'exigence artistique, fonctionnement réellement démocratique de la troupe...

Dans le programme de la pièce (très copieux - 70 pages -, très soigné, magnifique couverture de la peintre-décoratrice Titina Maselli), on pouvait lire ceci : « Dans *La Tragédie optimiste*, Vichnevski ne s'est pas attaché à montrer la guerre civile telle qu'elle était, ni à produire des "connaissances" sur la guerre civile, mais à faire revivre l'esprit des combattants de la guerre civile de manière à susciter un "souvenir" tel qu'à l'heure du danger - peut-être à l'heure du plan quinquennal ? - il fournisse un salutaire sujet de méditation. »

Mais même en 1974, « l'esprit des combattants de la guerre civile » ne pouvait plus être que le souvenir d'une chose morte et bien morte. Son évocation était de l'ordre du romantisme, quand le souffle de l'épopée, de l'égalité entre les hommes, de la lutte pour un monde définitivement meilleur (de « l'idée communiste », comme dirait Alain Badiou)... balayait encore les grands espaces de l'URSS.

En tout cas, grâce au décor de Titina, la pièce était tout sauf un monument aux morts. Et même si la musique de Karel Trow tirait vers la

mélancolie, voire la désolation, et si le Chœur inaugural et terminal des marins morts faisait assez irrésistiblement songer au début (et à la fin) du *Château de l'araignée* d'Akira Kurosawa, *La Tragédie optimiste* n'en restait pas moins une pièce très vivante, toujours en mouvement, animée de forces prospectives, tendue vers l'avenir. Sans doute l'Histoire ne mit-elle pas longtemps à vous apprendre qu'en réalité elle allait droit dans le mur et que bien sûr ses protagonistes n'en savaient rien, mais ils y allaient pour ainsi dire joyeusement, avec une sorte d'allègre confiance (*Tragédie Optimiste*, dit le titre).

Et il vous semblait qu'il y avait là quelque chose de très russe.

Créé au Théâtre du Gymnase à Marseille (Gaston Deferre, alors maire de Marseille, viendra sympathiquement serrer la louche à toute la troupe : « Alors, ça va les anarchistes... »), ce spectacle intense, austère et beau, sera repris ensuite, avec une cocasserie non voulue, dans un ancien théâtre de music-hall parisien au magnifique décor « années 1930 » passablement décati, et qui deviendra par la suite une boîte à la mode - Le Palace pour ne pas le nommer. Beau contraste entre la futilité du lieu et la

gravité politico-poétique, légèrement emphatique (tragédie tout de même), du spectacle.

Maintenant (été 1974), vous êtes à Vesoul (Haute-Saône). Dans le pavillon des parents de Jean (Jourdheuil).

Jean veut vous parler du prochain film de René Allio, *Moi, Pierre Rivière ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...*, d'après le texte édité par Michel Foucault et dont vous devez travailler avec lui (et deux piliers des *Cahiers du cinéma*, Pascal Bonitzer et Serge Toubiana) le scénario. Mais ce dont il va être question à Vesoul, c'est moins de *Pierre Rivière* que de Strasbourg. En effet, Michel Guy, le tout nouveau secrétaire d'État à la Culture du premier gouvernement Chirac, voulant donner un nouvel essor aux centres dramatiques nationaux, a frappé un grand coup en nommant à la tête de ceux-ci les étoiles montantes de la mise en scène qui sont aussi des animateurs de troupe. C'est ainsi que Bruno Bayen se retrouve codirecteur du CDN de Toulouse, Gildas Bourdet directeur du CDN du Nord (nouvellement créé) à Tourcoing, Robert Gironès au CDN de Lyon (Théâtre du Huitième), Georges Lavaudant au CDN des Alpes, à Grenoble, et enfin Jean-Pierre Vincent, donc au TNS de Strasbourg.

C'est évidemment la nomination de Jean-Pierre qui fait le plus de bruit. Le TNS est en effet le seul théâtre national hors Paris, c'est donc la plus grosse structure théâtrale de province. Et il est assez normal qu'elle soit confiée à l'homme de théâtre qui est, pour lors, le plus chargé de multiples lauriers. Sauf que, comme nul ne l'ignore, le Théâtre de l'Espérance, ce n'est pas Jean-Pierre seul mais Jean-Pierre ET Jourdeuil. Et pourtant Michel Guy n'a nommé que Jean-Pierre à Strasbourg. Ce que, bien entendu, Jourdeuil n'acceptera pas.

Rétrospectivement, lorsque vous débarquez dans le pavillon familial de Vesoul, vous avez le sentiment que Jean a déjà pris sa décision. Mais sur le coup, vous pensez pouvoir encore peser sur son choix et ne ménagez pas vos efforts de persuasion : le couple artistique qu'ils ont formé il y a huit ans déjà, Jean-Pierre et lui - même s'il ne semble pas reconnu par cette nomination unilatérale -, est trop important pour l'histoire du théâtre en France. Leur force de création artistique globale est bien plus forte que la simple addition de leurs talents respectifs. Ils n'ont rien à gagner ni l'un ni l'autre à leur « disjointement ». Mais rien n'y fait. Jean est persuadé que Jean-Pierre l'a trahi (et au vrai, vous-même ne lui avez - à JP - jamais demandé pourquoi il avait accepté cette nomination partielle

et partielle. Et vous vous le demandez toujours. Sans doute était-il implicitement entendu, par vous compris, que Jean-Pierre, quant à lui, n'avait pas d'hostilité de principe à l'égard de l'institution, qu'il pouvait toujours la combattre de l'intérieur. Alors que la position de Jean était fondamentalement celle d'un franc-tireur]. Pas question pour lui, quoi qu'il en soit, de n'être que numéro deux. Et n'essayez pas de le persuader/convaincre que les titres ne sont rien, que ce qui compte c'est le contenu et non l'enveloppe... Non, Jean n'ira pas à Strasbourg puisque Jean-Pierre a accepté de s'y laisser nommer seul.

Après *La Tragédie optimiste* dont le poids, reconnaît-il, lui a pesé, Jean-Pierre, après un court entracte avec Peter Brook (*Timon d'Athènes*, « pour enfin comprendre quelque chose à Shakespeare ») et Jean-Claude Grumberg (*En r'venant d'expo*, qui l'a toujours fait beaucoup rire), peut s'atteler à la montagne strasbourgeoise.

## Le TNS. Époque JPV

Vous dites *époque Jean-Pierre Vincent* par facilité. Il vaudrait mieux dire : *époque Collectif JPV*. Car début 1975, vous êtes toute une équipe, et non des moindres, autour de lui, le *primus inter pares*



dont les *pares* ont pour nom André Engel, Michel Deutsch, Michèle Foucher, Bernard Chartreux, Patrice Cauchetier, Dominique Muller, Jacques Blanc, plus les comédiennes et comédiens Philippe Clévenot, Alain Rimoux, Claude Bouchery, Christiane Cohendy, Évelyne Didi...

La liste bien sûr est indicative, pas exhaustive.

Et l'idée géniale de JP (et des *pares*), le grand coup qu'il va frapper d'entrée, c'est d'inaugurer sa gouvernance par un spectacle où toute l'équipe artistique (ou presque) est présente. Et ce sera *Germinal*, projet sur un roman.

Dans une interview avec Dominique Darzacq (fin des années 1990), JP explique qu'il ne s'agissait pas d'écrire une nouvelle adaptation théâtrale de *Germinal*.

Il en existait plusieurs - contemporaines du roman - et qui étaient franchement illisibles. Pas la peine de perdre son temps à les lire.

Il ne s'agissait pas de mettre en forme la matière romanesque pour et par le théâtre mais au contraire de faire en sorte que le théâtre se soumette au roman, en accepte pour ainsi dire les lois. En principe, à priori, vous étiez très partie prenante de ce renversement de perspective. Les lois canoniques du théâtre avec personnages, situations, fable, vous aviez

assez pesté contre, lors des séances de travail préparatoire à votre arrivée à Strasbourg, parlant alors de « confiture des sentiments » et autres gracieusetés...

Sauf qu'ici l'adaptation de l'équipe artistique

en réalité

celle de Deutsch. Ce que Jean-Pierre théoriserait avec sa formule d'un « collectif artistique à plusieurs pôles ». Il y aura ainsi, outre le pôle Vincent, un pôle Engel, un pôle Deutsch, un pôle Chartreux, un pôle Foucher..., et il décrira ainsi le démarrage du travail sur *Germinal* : « au début tout le monde, comédiens compris, écrivait quelque chose, et puis progressivement il a été reconnu/décidé que c'est Deutsch qui tiendrait la plume »

dépiétait

aussi le roman, jusqu'à l'os, dont l'équipe du TNS était censée se servir. Vous compreniez fort bien tout ce qui, dans ce roman, pouvait la mettre mal à l'aise, que dis-je mal à l'aise, tout ce qui pouvait la révolter carrément : ses personnages bien typés, ses scènes à faire, ses paysages sursignifiants, sa fable pleine de surprises, de rebondissements, de feux d'artifice et de feux de l'enfer. Ou pour le dire en un mot, tout ce que le film éponyme de Claude Berri s'appliquera plus tard à mettre en images. Tout cela, tout cet abondant, foisonnant, bavard tissu romanesque, vous non plus vous ne l'aimiez pas. Mais pour vous c'était une raison

suffisante pour abandonner le roman de Zola. Son naturalisme exacerbé valait (vaut toujours) pour vous condamnation. Mais pas pour Deutsch : pour lui, l'intérêt « de la classe ouvrière française et même internationale » pour ce roman en quelque sorte suffisait à le faire échapper à la critique. Et ce fut Deutsch qui l'emporta. Comme le dit Jean-Pierre dans l'interview déjà citée, *Germinal* fut en réalité une « désadaptation » du roman de Zola. Autre façon de dire que son ambition (l'ambition de cette « désadaptation ») était, non pas limitée, mais approfondie au contraire, radicalisée - le maître-mot de l'époque - et qu'elle devait donc être revendiquée (ce que le TNS d'alors ne se privait pas de faire, avec une insolence proche du « terrorisme », auprès de la critique dramatique et des spectateurs) avec une force d'autant plus grande qu'elle était, en réalité, très circonscrite : en l'occurrence, il s'agissait, pas plus pas moins, de produire sur le plateau « des actions réelles ». Que par exemple les acteurs ne miment pas le geste de se laver, qu'ils se lavent vraiment. Que les comédiennes ne se dépêchent pas d'expédier une manipulation désagréable (après tout, c'est le boulot des machinistes), qu'elles amènent au contraire « réellement », avec leur poids réel de table et la fatigue que cela entraîne (même si elles ne sont pas très lourdes, après le charroi des

seaux d'eau et le nettoyage du sol à genoux, cela commence à tirer dans les bras), les tables de la ducasse.

L'influence d'André Engel, qui sortait tout juste du *Faust-Salpêtrière* de Klaus Michael Grüber où il avait fait office d'assistant, se faisait alors sentir : il ne s'agissait plus, disait-il, pour un comédien « de jouer » cette vieillerie d'un autre âge, mais de se contenter « d'être là ». Étant entendu, il va sans dire, que ce « *Dasein* » devait avoir une forte valeur poétique. Mais qu'est-ce qui faisait la force poétique d'un *Dasein* ? Impossible à dire. Cela se sentait ou pas. On n'était donc pas réellement plus avancé.

Vous ne niez évidemment pas que cette extrême concentration ait pu avoir une vraie force, une beauté « austère »,

ce qualificatif, austère, vous l'avez déjà utilisé à propos de *La Tragédie optimiste*. Mais cette austérité était alors « optimiste », justement, dynamique, alors que celle de *Germinal* pesait de tout son poids de fatalité

(c'est Antoine Wicker, journaliste au *Nouvel Alsacien*, qui rendant compte de ce spectacle, parlait « d'une austère liturgie pour les exploités », d'une « beauté sans trucage »), beauté saisissante, beauté provocante en ce qu'elle déjouait calmement, sans

tambour ni trompette mais avec une sûreté d'elle-même proprement sidérante, tout ce à quoi un spectateur, même averti, pouvait s'attendre.

Comment par exemple échapper au « charme » - vous diriez plutôt à l'hypnose - où vous plongeait ces femmes de mineurs en train de glaner du charbon quand tout le sol du plateau était noir de poussière ; ou quand les mêmes éventraient leurs matelas et en extirpaient la bourre pour aller la vendre en ballots car il n'y avait plus d'argent à la maison ; ou quand deux mineurs jouaient aux fléchettes sur un banc dressé à la verticale - le bruit sec de la fléchette s'enfonçant dans le bois blanc - tandis que, dans un coin, Lantier discutait politique avec un autre mineur (l'anarchiste Souvarine dans le roman) ?

Eh bien justement, est-ce que vous ne trouvez pas que cette discussion politique est pour ainsi dire annihilée par le bruit sec des fléchettes ? Passe en tout cas au second plan derrière le bruit des fléchettes ? Et est-ce que le glanage des femmes, l'éventration et le vidage des matelas ne parlent pas plus fort, de façon plus convaincante que les paroles échangées par les personnes (surtout ne dites pas personnages) présentes ?

Et ce discours de seconde main mais en réalité premier, que dit-il ?

Il dit l'attachement, qu'est-ce que vous racontez, l'attachement, le ligotage oui, la dépendance absolue des mineurs à leur condition, la fatalité où ils sont pris, englués, qu'ils ne peuvent plus supporter mais comment faire autrement ?

Ce plafond noir au-dessus de leurs têtes, il leur ploie durement les épaules et rien jamais, pas même la grève évoquée à la fin, ne viendra desserrer son étreinte.

Quant au chœur opératique final - c'est évidemment aussi une façon d'en finir car comment autrement ? -, c'est un pur chœur tragique. Après un faux espoir vite abandonné - les mineurs décident de passer au sabotage, une trappe s'ouvre dans le plafond noir de houille par où un peu de lumière s'entrevoit -, les mineurs, à nouveau harnachés, redescendent au fond, ne chantant plus qu'une seule chose : la mort.

Pourquoi se mettent-ils à chanter d'ailleurs ? Sans doute Deutsch a-t-il senti la nécessité de rompre avec la monotonie, la dureté, l'implacabilité de la répétition, à peu de choses près, du même.

Mais cette rupture n'en est une qu'en apparence, qui appuie encore un peu plus sur des nuques désolées.

Non, décidément Antoine Wicker n'avait pas tort de parler « d'austère liturgie », « avec partout

cet abattement, ces dos ronds que même les périlleux chœurs à trois voix n'arriveront pas à relever ». C'est tout bonnement que ces chœurs ne sont pas faits pour « relever » quoi que ce soit. Ils se contentent de mettre un point final. Tragique.

## **Le Misanthrope**

Après le scandale *Germinal*, il est temps d'inverser la tendance et de retrouver un spectacle qui fasse apparemment (c'est plus fort que vous, il faut toujours que vous bémolisiez vos affirmations, hein ?) l'unanimité. Ce sera *Le Misanthrope*.

Durant vos années de lycée, *Le Misanthrope* était essentiellement pour vous une comédie de caractère. Elle racontait l'histoire d'un homme (« je veux que l'on soit homme ») pour qui la sincérité était la vertu cardinale et qui, malchance (pour l'instant contentons-nous de ce « malchance ») notoire, était tombé amoureux d'une insincère pour ainsi dire professionnelle, Célimène.

Mais en lisant Norbert Elias (*La Société de cour*), vous comprenez que *Le Misanthrope* est bien plus qu'une comédie de caractère. Il raconte, ni plus ni moins, le grand renfermement du « siècle

de Louis XIV ». violemment ébranlé par la Fronde qui l'a contraint à s'enfuir de Paris, Louis XIV y rentre triomphalement en 1652. Il a quatorze ans. Et va n'avoir de cesse de reprendre en main la/sa noblesse, de la domestiquer en la transformant, à Versailles, en société de cour.

Alceste bien qu'il ne vive pas à Versailles mais à Paris (« *La scène est à Paris* ») est un gentilhomme. Et c'est dans le salon de la jeune veuve Célimène (qu'il faut penser comme une annexe de la Cour) que le Sincère fait la connaissance de la Coquette et a l'idée parfaitement saugrenue

à vrai dire pas si saugrenue que ça. D'une part, Célimène a un charme à qui nul ne résiste et, de l'autre, il y a chez Alceste une incontestable propension à la pédagogie, son côté Jean-Jacques Rousseau en quelque sorte

de tomber amoureux d'elle.

Et c'est alors que le souvenir de Jean-Jacques Rousseau (JJR comme vous l'écriviez alors), justement, vous revient. À vrai dire, JJR, depuis que vous l'avez découvert au milieu des années 1960, ne vous a jamais vraiment quitté. Non seulement vous tombez littéralement sous le charme, au sens quasi magique du mot, de son écriture, mais encore vous avez le sentiment

exaltant qu'à plus de deux siècles de distance, JJR parle de vous, parle pour vous. Et très vite, vous êtes persuadé qu'Alceste, avec un bon siècle d'avance, est déjà un personnage rousseauiste. Et vous parvenez à faire partager votre point de vue à l'équipe dramaturgique, Jean-Pierre en tête. Avec son exigence de droiture, de vérité à tout prix, sa haine de tous les compromis, de l'hypocrisie, des faux-semblants, vous avez l'impression qu'Alceste a déjà lu la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (où, comme nul ne l'ignore, le personnage du Misanthrope occupe une place très importante) et que, *mutatis mutandis*, il s'y reconnaît.

Certes l'aspect « comique » du *Misanthrope* (comment, par amour, Alceste se comporte exactement comme il prétendait surtout ne pas vouloir le faire) retient bien sûr votre attention, mais aussi, d'abord (dans la mesure où la scène 1 de l'acte I lui fait une grande place), le côté « maladif » du personnage. N'oublions pas qu'un court instant (dans la mention manuscrite - jamais imprimée - du privilège accordé à Molière pour l'impression de sa pièce) le sous-titre du *Misanthrope* est « l'atrabilaire amoureux ». Et que l'atrabilaire (une forme accentuée de la bile. D'ailleurs plusieurs fois Alceste/Clévenot porte la main à son foie, dont il est clair qu'il est douloureux), c'est aussi « l'humeur noire », en

d'autres termes la mélancolie. Non pas l'état de dépression, de tristesse vague, de dégoût de soi qu'on attache d'ordinaire à cette notion, mais bien ce « Soleil noir » dont le luth du poète (Nerval) est marqué [« Ma seule Étoile est morte, - et mon luth constellé/Porte le Soleil noir de la Mélancolie. »] et que traduit si bien le regard farouche de *La Melencolia* gravée par Dürer. D'ailleurs, dès le début de la pièce, Philinte / Alain Rimoux parle explicitement de la « maladie » d'Alceste, maladie qui s'explique par la théorie des humeurs de la médecine hippocratique (lui-même Philinte étant tributaire de la pituite ou phlegme et étant de ce fait un flegmatique). Et cette maladie bien entendu prête à rire [« cette maladie, /Partout où vous allez, donne la comédie »], ce qui ne peut que la renforcer.

Ce qui est certain, c'est qu'Alceste, s'il fait rire, souffre aussi : « Mes yeux sont trop blessés ;et la cour, et la ville /Ne m'offrent rien qu'objets à m'échauffer la bile :/J'entre en une humeur noire, en un chagrin profond, /Quand je vois vivre entre eux, les hommes comme ils font ». Et les « Morbleu » dont il parsème son discours sont autant des cris de colère que de douleur - Clévenot a d'ailleurs une manière bien à lui de les préférer : il démarre le « Mor » très haut, le faisait durer longtemps avant de le conclure par un « bleu » redescendu de trois étages et claquant

comme un coup de fouet - et cette souffrance, c'est justement ce qui le distingue. Et par un étrange renversement, cette distinction (« je veux qu'on me distingue », I, 1, 63), qui pour Alceste ne doit être attachée qu'à son seul mérite, est en réalité le résultat de sa solitude. Tous les autres, bon an mal an, ont trouvé leur place dans la société de cour. Lui, non. Il est seul au milieu de tous, seul contre tous, cible idéale de tous ces roquets de cour.

Si par exemple dans la célèbre scène des portraits à laquelle il assiste sans du tout, dans un premier temps, y participer et s'il finit pourtant par exploser quand il voit comment Célimène / Christiane Cohendy brocarde « l'oncle Damis » (c'est-à-dire en réalité lui-même) à la grande joie de la compagnie qui n'attendait que cela, en réalité cette compagnie est bien incapable de s'assimiler Alceste, de se l'approprier, de le faire rentrer dans son rang à elle. C'est lui au contraire qui la surplombe, c'est lui qui la domine et, pour finir, qui la désagrège. Lorsqu'au cinquième acte, Alceste quitte Paris, c'est un véritable champ de ruines qu'il laisse derrière lui : les courtisans vont se cacher pour lécher leurs blessures d'amour-propre, quant à la jeune veuve, vous êtes très pessimiste sur son avenir. Si elle ne se jette pas dans un puits (peu probable), si elle ne se retire pas dans un couvent (perspective

peu riant pour une âme de vingt ans), quelle fin va-t-elle pouvoir faire ? N'être plus que le songe-croix d'elle-même ?

Pendant une grande partie de l'acte V, Alceste est debout, dos à la salle, noire silhouette à l'avant-scène enveloppée d'une vaste cape, et tenant à la main un sac de voyage. Tout indique qu'il est prêt à partir. Que sa voiture l'attend déjà en bas dans la cour. Et les discours désespérés de Philinte se fracassent sur l'inexorable décision de son ami. Mais avant de partir, Alceste veut une toute dernière fois essayer de convaincre Célimène de partir avec lui. Et puis arrivent les petits marquis justement, les mains débordant des billets doux que leur a envoyés Célimène (Alceste est le seul à ne pas en avoir reçu, et s'il était un tant soit peu perspicace il devrait hautement s'en réjouir mais bien sûr il lui faut des preuves plus éclatantes). Ils les distribuent à droite et à gauche, y compris à Alceste, pour que personne n'ignore plus la fourberie de la maîtresse de maison. Et ils en ont tellement, de ces poulets, qu'ils leur glissent des mains l'un après l'autre, et bientôt toute la dalle de marbre en est parsemée, comme de feuilles mortes après la tornade de l'orage. Puis ils se retirent, avec une dignité réellement offensée.

Pendant cette exécution publique et crépusculaire (sans cris, ni grands gestes, ni précipitation),

Célimène, fatiguée, s'est assise (lâchée tomber) sur l'un des tabourets glandés d'or, elle n'entend que d'une oreille distraite ces traits qui devraient pourtant l'accabler, mais non, pas vraiment en fait. Elle a joué et perdu. Ce sont des choses qui arrivent. Alceste alors, enfin, s'approche d'elle et, prenant à témoin Philinte et Éliante, lui fait son ultime proposition : suivez-moi dans ma province ou bien tout est fini entre nous. Vous connaissez la réponse de Célimène qui, pour la première fois, est juste un cri du cœur : « La solitude effraye une âme de vingt ans. »

Molière va-t-il encore vous ménager un nouveau rebondissement ? Mais vous êtes déjà au vers 1774, la réponse sera donc non. Ne reste plus à Célimène, déjà pour partie absente, qu'à se retirer dans un grand chuintement de robe indifférent. Vous vous apercevez alors - l'appel d'air de sa sortie n'est pas encore tout à fait retombé - qu'elle a abandonné ses chaussures à talon sur le plateau. Tristesse infinie - et qui dit tout - de ces chaussures (l'une encore debout, l'autre déjà sur le flanc) en déshérence !

*Le Misanthrope* est effectivement le résultat d'un travail d'équipe mais à la différence de *Germinal*, et peut-être même aussi de *La Tragédie optimiste*, la marque spécifique de Jean-Pierre n'en est pas absente : une grande finesse d'analyse à

tous les niveaux, une compréhension historique profonde de la société française, un humour sous-jacent et corrosif. *Le Misanthrope* est bien un spectacle de Jean-Pierre Vincent, pour lequel il a su non seulement fédérer mais aussi porter à un haut degré de perfection et d'inventivité l'apport de ses collaborateurs (il vaudrait mieux dire « associés ») et donc, corrélativement, le degré de perfection et d'inventivité du spectacle lui-même. Bref, ce *Misanthrope* est un spectacle où chacun (metteur en scène, dramaturges, décorateur, costumier) peut être content de lui-même et des autres. Et aussi, bien sûr, les comédiens. Parmi lesquels Philippe Clévenot tient une place éminente. L'étrangeté prédominante de son Alceste est telle que, dans votre souvenir, il semble, tant au moral qu'au physique, être plus grand que les autres personnages, en tout cas tellement différent, tellement unique, qu'on le dirait venu d'une autre planète et donc totalement rétif à la domestication louis-quatorzième.

Vous devez bien l'admettre, jamais vous n'avez retrouvé un Alceste de cette envergure, et lorsque les hasards de la vie vous font rencontrer un autre *Misanthrope*, vous ne comprenez pas pourquoi l'on s'échine (en vain) à essayer de le faire revivre.

## ***Violences à Vichy***

Vous êtes né en 1942. Juste au milieu des années Pétain. Et il vous fallut plus de vingt ans pour vous en apercevoir. Le père de votre grand copain d'enfance et d'adolescence fut par exemple maire désigné (par le pouvoir vichyste), et non démocratiquement élu, de votre Saint-Nicolas-de-Port natal. Cela, comme le reste, vous le saviez. Ce n'était pas une chose à proprement parler cachée, mais, pendant ces plus de vingt ans, vous ne faisiez tout simplement pas le rapport. Que votre vie ait été marquée par cette tache inaugurale (de laquelle, c'est entendu, vous n'étiez pour rien), vous mîtes bien du temps à vous en rendre compte. Et ces photos de vous, joyeux bambin dans son parc qui faisait rire frère et sœur, elles avaient pour arrière-fond non seulement les poules en train de picorer paisiblement dans la cour mais aussi l'occupation allemande, la ligne de démarcation, les lois antijuives, le règne de la milice, de la terreur et de la délation, le tout empaqueté dans la prose cléricale jusqu'à l'écoeurement du chef de l'État français, Philippe Pétain.

Tout cela, encore une fois, on ne vous l'avait pas dissimulé mais c'était tout comme. Car, au début des années 1950, quand vous étiez en âge de commencer à comprendre vaguement quelque

chose, vous n'entendiez parler à la radio que d'Indochine, de Diên Biên Phu, des incessants changements de gouvernement (« Monsieur Joseph Laniel vient d'être nommé président du Conseil, Monsieur René Pleven vient d'être nommé président du Conseil... »), du retour de de Gaulle... et puis plus tard des « événements » d'Algérie, mais de Vichy, point.

Et il fallut attendre la fin des années 1960 pour qu'à l'occasion du film *Le Chagrin et la Pitié* (Marcel Ophüls) le régime de Vichy se rappelle réellement à vous. Fut-ce la même chose pour votre collègue Jean-Pierre, né rappelons-le lui aussi en 1942 ? Vous inclinez à le penser. Les résistants étaient alors extrêmement minoritaires et vous en auriez entendu parler plus tard si, par extraordinaire quelqu'un dans vos familles respectives avait frayé avec ces « terroristes ».

Quoi qu'il en soit, l'élection de Giscard (à la Présidence, en mai 1974), qui n'était pas gaulliste, rendit possible l'abandon de la légende selon laquelle tous les Français, pendant la guerre, avaient été des résistants (désormais, c'était plutôt tous des pétainistes). Elle permit également la continuation du courant moderniste-techniciste (ses membres s'appelaient entre eux les « jeunes cyclistes » par opposition aux « vieux romains »)



qui avait été l'une des composantes du régime de Vichy et qui faisait désormais retour avec Giscard.

Allait donc finir par s'imposer naturellement à vous l'idée de faire spectacle de cette France de Vichy qui, pendant une bonne vingtaine d'années, avait été l'arrière-plan muet/mutique de votre histoire personnelle.

Et c'est ainsi qu'à la fin des années 1970, toute l'équipe artistique du TNS décide de faire le voyage à Vichy. Et c'est sans doute là, entre Casino et hôtel du Parc (qui avait déjà été transformé en résidence privée), qu'il est décidé, non sans douleur (« après une orageuse discussion dramaturgique ») puisqu'à l'évidence il est impossible de croiser les écritures de Chartreux et de Deutsch, que le spectacle (*Vichy Fictions*) se déroulera en deux soirées, l'une (*Violences à Vichy*) signée Chartreux, et l'autre (*Convoi avec Ruines*) signée Deutsch.

Le texte de Chambas (in Jean-Paul Chambas, *Théâtre et peinture*, Actes Sud/Archimbaud) rend fort bien compte de ce voyage : « Pour la préparation de ce spectacle, avec toute l'équipe du TNS, nous sommes allés séjourner à Vichy. Nous nous sommes installés près de l'hôtel du Parc et nous nous sommes mis à travailler sur la ville, à comprendre, à faire des photos, des croquis. Tous les après-midi, on organisait des lectures de textes dans le parc où se promenait le maréchal Pétain avec son

docteur Ménétrel, on buvait de l'eau de Vichy : on vivait "l'expérience Vichy". De mon côté je n'arrivais à rien. Un jour, Jean-Pierre s'est amusé à mimer la promenade du Maréchal. En le regardant bouger, je remarque autour de lui les chaises de jardin, blanches, en fer, contournées, très légères. Certaines étaient retournées comme avant l'ouverture. Pour moi c'était limpide, j'avais l'image de Vichy : un parc de pacotille à l'heure de la fermeture où l'on range tout ce qui traîne... »

C'est comme le travail préparatoire de ce qui, plus tard, deviendra *Violences à Vichy* que vous commencez donc à écrire des textes qui reprennent, en lui donnant une première forme « littéraire », votre documentation - elle commence à être conséquente - sur Vichy. Et vous les donnez à lire à Jean-Pierre en tant qu'étape d'un travail en cours. Et à votre grande surprise, Jean-Pierre vous dit : « C'est ça le spectacle ! »

C'est ainsi que vous reprendrez l'idée - en la systématisant - que ce qu'il convient d'écrire sur Vichy, ce n'est pas une *pièce de théâtre* mais un *poème dramatique* qui ne sera pas pieds et poings liés avec la mise en scène, qui ne devra pas la contenir, prête à l'emploi, dans ses flancs. Qu'en ne proposant qu'un théâtre « humaniste », c'est-à-dire fondé sur les seules relations des êtres humains entre eux, c'est comme si, *mutatis mutandis*, le cinéma ne voulait connaître que le

plan américain. Alors que, vous en êtes convaincu, il faut au théâtre aussi bousculer le cadrage, aller de l'infiniment petit à l'infiniment grand, élargir le champ d'investigation, changer d'échelle...

Dans la préface de *Violences à Vichy* (Stock / Théâtre Ouvert, 1980), vous écrivez : « Et même si au départ de ce travail il y eut un projet de spectacle de théâtre (celui de JP Vincent au TNS), il me parut vite nécessaire de laisser de côté toute idée de spectacle de théâtre et de ne m'appliquer plus qu'à celles d'immersion, traversée, quête, noyade, à charge pour le théâtre d'y trouver les éléments de son spectacle », ou plutôt de les inventer.

Ainsi, dans le temps de l'écriture, votre récit secret est celui du *Voyage fantastique*, un film oublié de Richard Fleischer de 1966 où un groupe d'explorateurs préalablement miniaturisés à l'extrême pénètrent dans le corps d'un savant qu'un attentat a plongé dans un coma profond pour pulvériser le caillot de sang qui empêche l'irrigation de son cerveau.

Ce scénario approximatif et enfantin est très vite abandonné par Jean-Pierre. Dans un premier temps, il dispose sur le plateau, au milieu de postes de radio des années 1940 (avec leur grande carcasse de bois et leur haut-parleur circulaire) et de lourds micros

montés sur pied, un groupe de notables vichystes, tous habillés du même costume ministériel bleu à rayures cher à Chambas (et que l'on retrouvera dans nombre de ses tableaux). Sans doute ces notables ont-ils été convoqués, voire sommés de venir apporter aux spectateurs leur témoignage sur ces quatre années dont ils furent, parmi d'autres, les protagonistes, les héros et, *in fine*, les vaincus. Enfin, vaincus, pas tant que cela à vrai dire. Leur repentance n'est que du bout des doigts, leur air contrit est chargé de menaces et le ressentiment à fleur de peau. En tout cas le malaise entre la scène et la salle est patent : comment savoir si ces accusés - si ce sont bien des accusés - ne vont pas vous accuser à leur tour ? Et comment savoir par exemple si le pitoyable cérémonial de la Table des provinces françaises dont aucun détail - et il y en a une foultitude - ne vous est épargné (cf. Bernard Freyd dans un étincelant et irrésistible numéro d'huissier), ils y adhèrent totalement. Ou bien si par hasard, mine de rien, ils ne commencent pas déjà à s'en dédouaner et, par un singulier renversement des rôles, à vous en faire, vous, les complices ?

Quoi qu'il en soit, l'épisode est clos par rien de moins qu'un bouleversement tectonique : le sol de béton du plateau est soudain soulevé, percé, éclaté par le clocher pointu (et tellement familier) d'une

église de campagne tandis qu'une nuée de petits parachutes descend des cintres. Vos vichystes les regardent tomber mollement sans trop savoir s'ils doivent les applaudir - certains finissent par le faire, on ne sait jamais - ou s'en méfier, tandis qu'éclate, avec un enthousiasme étrange, modéré, la *Symphonie sur un chant montagnard français* de Vincent d'Indy. On ne saurait mieux dire que la « Libération » leur tombe dessus.

Puis dans un second temps - celui dit de *La Conversation des suicidés* - apparaissent les chaises en fer-blanc empilées, de gros rouleaux de feutre, des parterres de fleurs... Et vos notables sortent alors de l'anonymat. Ils ont nom Laval, Pucheu, Déat, Bonnard (Abel), Drieu la Rochelle, Bichelonne... Ce sont les visionnaires (version apocalypse) de Vichy. Leur fin sera violente (suicide, exécution, condamnation à mort par contumace). Pour lors, ils ressemblent étrangement à des morts vivants dont on ne sait pas au juste jusqu'où peut aller leur capacité de nuisance.

Heureusement, il y a Jeanne d'Arc (derrière l'actrice, Bérandère Bonvoisin, sa statue en pied grandeur nature avec l'épée et l'oriflamme). Elle reprend à son compte - et puis les refuse -, elle se charge comme pour les absoudre - et puis les refuse - de toutes les horreurs patentées de Vichy,

mais pas seulement. Une fois lancé, son chemin de croix ne s'arrête plus. Il passe en zigzag à travers toutes les atrocités qui désormais jalonnent la route de l'Occident. D'offices de torture en zones d'abattage en grand, de camps de la mort en jumbo-jets suicides, il se termine, provisoirement, dans la prison de Stuttgart-Stammheim où sont cadennassés les derniers membres de la *Rote Armee Fraktion*. Mais - en 1980 vous ne pouviez pas le prévoir - est-ce que de tout cela quelqu'un se souvient encore aujourd'hui ?

*Violences à Vichy* est repris quinze ans plus tard, au théâtre des Amandiers de Nanterre. C'est que - il vous a fallu tout ce temps-là pour vous en apercevoir - l'antisémitisme structurel du régime de Pétain était totalement absent de ce *Violences à Vichy I*. Et le rouge de la honte de vous monter au front : ainsi, sans du tout le soupçonner, en toute bonne conscience comme une bonne partie des Français d'alors, vous aviez donc été antisémite, acceptant sans broncher la loi du 2 juin 1941 qui fixait le statut des Juifs. D'ailleurs, pour autant que vous vous en souveniez, vos propres père et mère n'évoquaient jamais cette question. À peine si, parlant de certaines boutiques de vêtements à Nancy, mentionnaient-ils en passant, sans du tout s'y attarder (et il aurait dû y avoir quelque chose

de suspect dans un tel non-attardement, non ?), le fait qu'elles étaient juives - israélites aurait dit votre père, qui se prévaudra, bien plus tard (sous Vichy il se serait bien gardé de le faire), et comme d'une singularité quasi exotique, d'avoir été invité au mariage de l'un de ces Juifs. Sans doute vos parents auraient pu ne pas vous signaler la chose (« Juifs »), mais ils l'avaient fait, et vous-même - enfant, voire adolescent -, ne saviez pas du tout quelle conséquence il fallait en tirer. Ni même s'il y avait une conséquence à tirer.

Mais aujourd'hui (début des années 1990), vous êtes à Nanterre et vous savez. Il importe donc de réparer cet « oubli » et de donner une suite, ou plutôt un complément, à *Violences à Vichy*. Pour ce faire, vous allez donc passer beaucoup de temps au Centre de documentation juive contemporaine (CDJC), rue Geoffroy l'Asnier, dans le 4<sup>e</sup> arrondissement de Paris (il y a quelque chose de facétieux - même si le mot facétieux n'est pas le mieux choisi ici - dans le fait que le CDJC ait pour adresse la rue Geoffroy l'Asnier qui fleure tellement bon la vieille France d'autrefois pure de tout sémitisme !).

Vous y ajoutez, point d'orgue provisoire à ce *Violences à Vichy II*, un texte intitulé *Souvenirs de la Milice*. Il s'agit d'un soliloque (imaginé par vous)

de Paul Touvier lequel, après une cavale de plus de quarante ans (avec l'aide effective et la bénédiction idem de nombreuses organisations catholiques intégristes), vient d'être enfin arrêté au Prieuré Saint-Joseph à Nice. Ce Touvier est essentiellement connu, comme chef de la Milice Lyonnaise, pour avoir fait arrêter Victor Basch (président de la Ligue des droits de l'homme) en janvier 1944 juste avant son assassinat, et fait fusiller à Rillieux-la-Pape, en juin de la même année, sept Juifs choisis par lui sur une liste de détenus. Ce qui lui vaudra condamnation à mort par contumace au chef de complicité de crimes contre l'humanité. Rejugé « en présentiel » en mars 1994, Touvier sera cette fois condamné à la réclusion criminelle à perpétuité. Il mourra en prison d'un cancer de la prostate en juillet 1996.

*Violences à Vichy II* est un spectacle plus resserré que le premier *Violences à Vichy*. Il se joue dans la plus petite salle des Amandiers, le Planétarium (moins de 100 places) et passe de neuf acteurs à six, comme si un duo d'anciens (Jean-Pierre Vincent et Bernard Chartreux *himself*), passait, avec presque deux générations de différence, le relais (au sens fort) à un groupe de jeunes gens dont vous ne vous priverez pas du plaisir de les citer tous les quatre : Gaël Baron, Olivier Besson, Cécile Cholet et Jean-Jacques Simonian. En somme,

de 1980 à 1995, vous passez des fastes d'un orchestre symphonique à l'intensité plus discrète d'un ensemble de chambre.

Vous ajouterez que vous vous y êtes « distribué » dans le texte *Race*, cette très longue, très détaillée, très sérieuse-pas-sérieuse généalogie de Pétain (déjà présente dans *Violences à Vichy I*, et dont Jean-Pierre disait qu'avec un tel passé, ça n'avait rien d'étonnant que Pétain soit devenu ce que l'on savait) mais devant laquelle les acteurs de 1980 avaient flanché. Et vous n'étiez pas peu fier, dans votre maintenant costume ministre bleu à rayures bien connu - l'uniforme n'avait pas changé si les paroles quelque peu - d'y être fort honnêtement parvenu.

## Français

L'expérience du Français commence le mieux du monde. JPV est toujours au TNS lorsqu'il y met en scène en 1982 *Les Corbeaux* d'Henry Becque (Jean-Pierre a toujours eu un faible pour les auteurs français de deuxième rayon). C'est, autant qu'il vous en souviennent (vous n'êtes pas de la fête), une vraie lune de miel entre les comédiens (Michel Aumont, Denise Gence, Roland Bertin...) et le metteur en scène. Et c'est là la réussite de ce

spectacle qui fait grandement avancer l'idée que Jean-Pierre est fait pour le Français (ou l'inverse). Mais voilà, metteur en scène connaissant un franc succès salle Colette c'est une chose (assez banale), administrateur général de la Comédie-Française c'en est une autre. Le principal obstacle que rencontre alors JPV, c'est de ne pas être « de la maison ». Ses prédécesseurs s'appelaient Jacques Toja, Pierre Dux, Maurice Escande, tous anciens sociétaires... et aucun d'eux n'est venu d'un obscur (par définition) théâtre de province. À l'époque (1983), la Comédie-Française est toujours le théâtre de la grande bourgeoisie parisienne (même si, pour partie, éclairée, elle a aussi parfois un franc goût de chiottes), et un pilier de la décentralisation, même d'avant-garde, n'a aucune chance d'y faire de vieux os. Certes, depuis JPV, les choses ont bien changé : il n'y a plus de soirées « habillées » au Français, sociétaires et pensionnaires font ascenseur commun, mais dans les années 1980 ces coutumes de classe sont solidement ancrées. Et si l'on devait reconnaître à Jean-Pierre-administrateur un seul mérite (mais non des moindres), ce serait, à son arrivée place Colette, d'avoir ouvert aussi grand qu'il était possible les portes et les fenêtres, de telle sorte qu'il ne soit plus du tout possible de les refermer aujourd'hui.

Et puis, retour au chapitre précédent (« il n'est pas de la maison »), force est de reconnaître que JP, malgré son port journalier de la cravate sur impeccable chemise, s'y prend plutôt mal. Sans doute fort de ses neuf ans de succès au TNS et de la réputation qu'il s'est faite d'être à la tête du renouveau théâtral français (mais il est, sur ce point, en forte concurrence avec Vitez), il le prend de haut (c'est du moins ainsi que ceux-ci le perçoivent) avec les quelques acteurs « progressistes » du Français (Jean Luc Boutté, Richard Fontana, Catherine Hiegel...) dont on aurait pu penser qu'il se ferait des alliés. Mais c'est tout le contraire qui va se passer. Et de vous raconter (JP) comment il avait dit à Boutté - vous croyez vous souvenir qu'il s'agissait de sa mise en scène du *Barbier de Séville*, ou alors de *L'Imprésario de Smyrne* - qu'il ne comprenait pas comment on pouvait s'intéresser à ce genre de pièce. Bien entendu Boutté et consorts le prennent très mal et vous vous retrouvez (non seulement JP et vous mais aussi les pensionnaires qu'il avait recrutés et qui étaient presque tous passés par le TNS) frappés d'une sorte d'ostracisme de très mauvais aloi (« Jean-Pierre Vincent place rien que ses affidés »). Alain Halle-Halle mettant en scène *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux en mourût (bien aidé sans doute par le cancer. Et par

Christine Fersen qu'au demeurant vous appréciez beaucoup), et les pensionnaires fraîchement recrutés par JPV ne firent pas de vieux os. Seul Jean-François Lapalus que Denise Gence avait pris sous son aile dans la *Félicité* de Jean Audureau (à laquelle, sans excessif regret, vous ne travaillâtes pas) parvint très provisoirement à s'en sortir.

La reprise au Français du *Misanthrope* (mais peut-on parler de reprise dans la mesure où la distribution est tout autre, et le décor changé - même si toujours signé par Chambas) avec lequel vous aviez triomphé, comme on l'a vu, à Strasbourg, ne connut pas le même succès (succès qui fut moins le fait du public strasbourgeois que celui de la presse et des médias nationaux). Pourtant la distribution reposait sur deux poids lourds de la Maison (Michel Aumont et Ludmila Mikaël), et c'est le même Chambas qui signait le décor mais rien n'y fit. Aumont était persuadé qu'il n'était pas fait pour jouer les amoureux - ce qui nous valut une colère aussi mémorable qu'habituelle où il était persuadé qu'on se moquait de lui à cause de son « gros nez », et il quitta le plateau rouge de fureur et en claquant la porte -, quant à Ludmila, point encore sortie de sa période slavo-claudélienne, elle aussi, même si pour bien sûr d'autres motifs, pensait que le rôle n'était pas fait pour elle (?). Bref,

tous deux y allèrent avec une certaine retenue, voire réticence, et cela se sentait.

Et puis *Le Misanthrope* avait tant de fois été joué en ces lieux qu'il était difficile de lui trouver la fraîcheur, la verdeur, la fureur qui avaient caractérisé *Le Misanthrope* de Strasbourg (dans l'avion qui allait à - ou revenait de - Paris, Jean-Pierre entendit tel poids lourd politique strasbourgeois dire à son voisin : « Tu as vu le succès de NOTRE *Misanthrope* ? » Ce qui le transporta d'aise.).

Question verdeur et fureur, *Macbeth* aurait dû bien mieux seoir à nos sociétaires, mais le mistral entra dans la danse et nos sociétaires n'y purent mais. Vous n'êtes pas près d'oublier comment le malheureux Jean-Yves Dubois - il jouait Malcolm, le fils du roi Duncan - replaçait à chaque fois la couronne sur sa tête que le vent s'obstinait à faire choir d'une pichenette, et comment le public de la Cour d'honneur finit malgré lui par éclater de rire en guettant la nouvelle bourrasque qui allait recommencer ses facéties. Ni comment il fallut inventer une suivante à Lady Macbeth (Catherine Ferran) pour empêcher laquelle Lady d'être emportée par une rafale furieuse s'engouffrant dans la Cour et plus encore dans sa robe dorée et grandement surdimensionnée par Thierry Mugler.

Mais au fait que vient donc faire dans cette histoire Thierry Mugler vous demandez-vous ?

Eh bien, vous croyez vous souvenir que ce fut un coup (de com', comme on dit aujourd'hui) qui aurait pu réussir : qui pouvait avoir l'idée saugrenue de réunir le très classique JPV et l'ultrabaroque couturier alsacien ? Personne. Raison pour laquelle cette idée fut jugée excellente (par qui ?) et aussitôt mise en œuvre. Quant à savoir ce qu'elle valait en réalité, vous n'en saurez jamais rien, le mistral encore une fois s'étant chargé de la rendre impossible. Pourtant le plateau du Palais des papes, repensé par Carlo Tommasi, ne manquait pas d'allure qui avait été transformé en un immense pré d'authentiques herbes vertes avec bouts de clôture par ci, charognes pourrissantes de chevaux par là et même des ronds de sorcières où venaient danser en prime de véritables sorcières, celles qui incompréhensiblement allaient prédire le destin de Macbeth.

Lequel Macbeth c'était l'ami Philippe Clévenot que JP avait fait entrer au Français spécialement pour ce rôle, et dont on aurait pu penser, vu son époustoufflant *Misanthrope*, qu'il allait renouveler, derrière les hauts murs du Palais des papes, son exploit du TNS. Mais Clévenot, qui par ailleurs était en train de se faire arracher les dents (qu'il avait fort mauvaises, alcool-tabagisme aidant), paraissait

en réalité fort étranger à toute cette histoire. Et ce n'était pas seulement avec sa Lady qu'il semblait avoir des problèmes de relation (rarement vit-on un couple aussi peu couple que celui-là), mais avec tous les autres personnages de la pièce. Ce qui sans doute était la marque de fabrique de l'acteur Clévenot. Sauf qu'ici la coupure étant irrémédiable (ce qui n'était pas le cas au TNS où les autres comédiens cherchaient, même si en pure perte - même l'ami Philinte -, à entrer en relation avec Alceste), l'acteur était absolument seul et par là même son histoire devenait incapable d'intéresser qui que ce soit. Figure hirsute de cet homme noir avec son épée lourdement torsadée qui évoquait plus quelque Don Quichotte égaré qu'un « thane de Cawdor ».

Comme on s'en doute, le retour du spectacle place Colette le transforma totalement. Négativement hélas puisqu'il ne vous en reste aucun souvenir. Et la forêt de Dunsinane, celle qui dans le film de Kurosawa se met si miraculeusement en marche (comment marchait-elle en Avignon ?), elle se limita à un léger tremblement de rideaux gris. On avait déjà vu mieux.

Votre dernier spectacle pour la Comédie-Française - Jean-Pierre avait déjà pris la décision de ne pas prolonger l'expérience (disant : « Maintenant que je

sais que Lang ne s'opposera pas à la prolongation de mon contrat, c'est le moment ou jamais de démissionner. »), et vous-même, qui étiez dans la confiance, ne pouviez qu'être d'accord tant vous sentiez bien que vous étiez juste toléré dans la noble Maison - Michel Aumont répétait à qui voulait l'entendre (mais sans acrimonie d'ailleurs à votre égard) que s'il comprenait bien ce qu'était un assistant, par contre, un dramaturge... -, votre dernier spectacle donc fut *Six Personnages en quête d'auteur*. Coproduit par le Théâtre de l'Europe (direction Giorgio Strehler). Pirandello n'était pas spécialement votre tasse de thé, ni à Jean-Pierre ni à vous, mais comme Strehler coproduisait le spectacle et qu'il avait en outre un acteur à caser (Ugo Tognazzi. Ne me demandez pas pourquoi. Tout ce dont vous vous souvenez, c'est que le premier choix - de Strehler - avait été Marcello Mastroianni mais que celui-ci avait refusé arguant qu'il était trop paresseux). Jean-Pierre, qui s'entendait bien avec lui (Strehler), pouvait difficilement refuser. Il ne refusa donc pas. Les répétitions des *Six Personnages* furent un peu particulières. Il y avait d'une part celles, normales, avec l'ensemble de la troupe (mélange de comédiens du Français - Catherine Samie, François Beaulieu, et la toute jeune Valérie Dréville - et d'intermittents tels que Brigitte Roüan ou Jean-Claude Dreyfus) et celles,



nettement plus particulières, avec le seul Ugo Tognazzi. Tognazzi, paresseux lui aussi mais il devait avoir besoin d'argent, avait trouvé un moyen assez simple de couper court aux répétitions : il les consacrait toutes entières à apprendre, avec sa répétitrice privée, son texte en français. Et quand Jean-Pierre essayait de le faire travailler, il lui expliquait, en forçant son accent italien, qu'il fallait d'abord qu'il sache bien son texte. Quant à vous, vous remplacez - pas désagréablement, vous devez le reconnaître - François Beaulieu (le directeur) sur le plateau quand il lui arrivait d'être absent.

On l'aura compris, même si vous vous êtes efforcé de donner à votre récit un caractère plaisant, votre passage au Français le fut fort peu. Comme vous l'aviez dit à votre père au cours d'une promenade dominicale sur le versant alsacien des Vosges : « Le Français pour nous ce serait bien vers 50 ans. » Ces dix ans d'avance vous furent fatals. Mais sans remettre pour autant en cause votre capacité créatrice puisqu'à peine sortis du Français - merci Antoine Vitez - vous montiez, avec le succès que l'on sait, *Le Mariage de Figaro* au Théâtre de Chaillot. Et bien des années plus tard, en 2011, vous alliez repasser au Français avec *Ubu roi* (Serge Bagdassarian dans le rôle-titre) et en 2014 avec

*Dom Juan* (Loïc Corbery idem), et vous n'auriez aucun lieu de le regretter.

## ***Le Mariage de Figaro***

L'histoire est connue. Souvent racontée par JP. Sitôt la page du Français tournée, Antoine Vitez lui tient à peu près ce langage : « Je ne vais pas te dire, comme très souvent dans ces cas-là (quand un directeur en place s'adresse à un qui ne l'est plus), tu viens dans mon théâtre quand tu veux monter ce que tu veux », mais « tu vas créer le 7 février 1987 *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais à Chaillot ». JP vous rapporte la proposition de Vitez, et dans la nuit - il faut répondre sans barguigner - chacun de votre côté vous relisez *Le Mariage* (ça tombe bien, bien avant qu'il soit question de Chaillot, et même, plus généralement, que vous ayez « opté pour le théâtre », allez savoir pourquoi,

tout bonnement parce que le théâtre vous titillait déjà, tiens donc ! Et que vous aviez l'impression d'avoir rencontré votre « personnage », vous aviez lu ledit *Mariage* et vous étiez même intéressé de fort près - vous l'aviez appris par cœur dans les fameux petits fascicules bleus de Larousse et le récitiez à haute voix en allant chaque soir chercher du charbon pour la chaudière - au fameux

monologue de Figaro *Ô femme ! femme ! femme ! créature faible et décevante !...*, sans doute parce qu'il vous permettait de mettre des mots sur vos émois amoureux du moment, mais aussi en raison de son caractère revendicatif), et dès le lendemain matin vous - JP et vous - pouvez dire à Vitez, « tope là ».

*Le Mariage* est une comédie bien française - c'est sans doute pourquoi Vitez l'a proposée à Jean-Pierre -, très gaie, pleine de mots d'esprit, de coups de théâtre, de rebondissements, de suspense (assez compliquée au fond mais une vitalité joyeuse emporte tout), pleine de volupté aussi, de sensualité (ah le décolleté de la jeune Suzanne ! ah la chambre de la Comtesse, irrésistible boudoir - mais vaste, Almaviva est un grand seigneur - à la Fragonard, à la François Boucher, et où l'ancienne Rosine, par la force des choses, passe l'essentiel de ses journées alanguies, et où l'on vient, sans problème aucun, lui rendre visite : le Comte aussi bien que Figaro ou Suzanne entrent s'asseoir, s'étendre, discuter sur le vaste lit encombré de coupes de fruits, de tasses de chocolat et de plateaux d'argent, lui-même (le lit) surmonté d'un immense et assez clairement érotique miroir. D'ailleurs, *Le Mariage* est une pièce qui aime les femmes, et Marceline - Véronique Silver - et Fanchette sont, chacune dans leur genre, aussi séduisantes que Suzanne ou la Comtesse.)

Il est clair que Figaro et Suzanne sont les héros de ce *Mariage*, elle débordante d'alacrité, lui les pieds solidement plantés dans la glèbe, et que, sans le savoir, ils sont déjà membres de ce tiers état qui va bientôt faire parler de lui. Mais lorsque débute *La Mère coupable* (créée en juin 1792), ils sont toujours - même si en France, maintenant - serviteurs du Comte et de la Comtesse Almaviva. Ils n'ont toujours pas sauté - et ne le sauteront jamais - le pas. C'est que Beaumarchais, n'en déplaise à Vitez, est moins un révolutionnaire qu'un jouisseur qui s'efforce de tirer parti au maximum de ce qui est (son côté « Bernard Tapie », comme dirait Jean-Pierre). D'ailleurs, la « faute » de la Comtesse (elle a couché avec Chérubin et en a eu un enfant dont elle s'efforce, sans grand succès, d'attribuer la paternité à Almaviva) est là pour faire diversion. La comédie à peine prérévolutionnaire vire sans ambages au drame bourgeois.

En mars 1989, Vitez, nouvel administrateur de la Comédie-Française,

l'administrateur précédent (Jean Le Poulain) n'a pas été au bout de son mandat, et Vitez lui-même connaîtra le même sort. Jean-Pierre dira que si, en 1987, il était resté au Français, il serait mort lui aussi. monte à son tour *Le Mariage*. Sans doute a-t-il trouvé que votre version (à JP et vous) n'était pas

assez politique, compte tenu en plus de l'approche du bicentenaire de la Révolution.

Risquerez-vous l'hypothèse que Vitez - la Comédie-Française, théâtre emblématique s'il en est ! - s'est senti tenu d'honorer ce fameux bicentenaire ? En tout cas, ses interviews à la télévision ont quelque chose de contraint, manquent de l'enthousiasme attendu.

Et il est vrai que nous n'avons pas insisté sur cet aspect-là, qui est certes réel mais non central. Soit par exemple le droit - moyenâgeux - de cuissage, dont la disparition est l'un des enjeux de la pièce. Certes il est l'arrière-plan sur lequel se dessine la tentative du Comte de coucher avec Suzanne, mais c'est aussi, plus simplement, qu'Almaviva est émoustillé par tout ce qui porte un jupon et ce patriarcat-là, comme on sait, Révolution française ou pas, il est toujours bien vivant...

Et c'est ici que les costumes de Patrice prennent toute leur importance. Ils sont beaux, riches, gais, colorés, tout cela avec cette grande élégance dont il a le secret, mais ils ne sont en aucune façon nostalgiques d'un passé enfui, pas plus qu'ils n'ont la raideur idéologique d'un quelconque avenir.

Ce qui est, pour autant que vous puissiez en juger - vous n'avez pas vu « en vrai » la mise en scène de Vitez -, le cas des costumes de Yannis Kokkos.

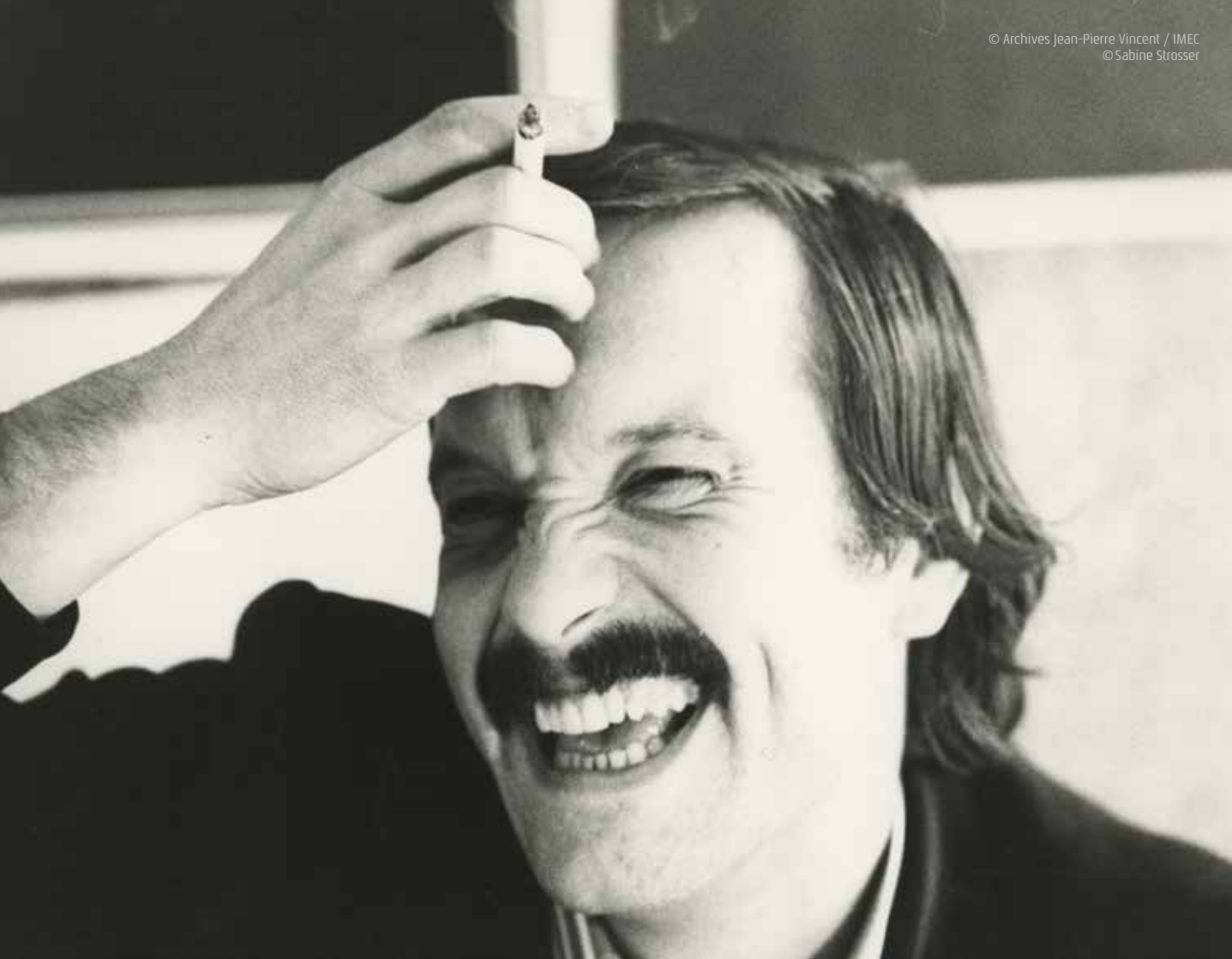
Beaumarchais est moins un révolutionnaire qu'un jouisseur qui cherche à tirer parti, au maximum, de la réalité telle qu'elle est.

Figaro et Suzanne sont, à n'en pas douter, les héros du *Mariage*, en tout cas c'est vers eux que va d'abord la sympathie de Beaumarchais. Ils préfigurent, sans s'en douter, les membres de ce tiers état qui va bientôt faire d'abondance parler de lui. Mais lorsqu'environ dix ans plus tard, même si cela se passe désormais en France, débute *La Mère coupable*, Figaro et Suzanne sont toujours domestiques du Comte et de la Comtesse. Nous attendions plus d'audace de leur part. C'est qu'à l'évidence Beaumarchais en manquait.

## Biographie

Jean-Pierre Vincent rencontre Patrice Chéreau dans le groupe théâtral du lycée Louis-le-Grand en 1959 et accompagne de très près ses créations jusqu'en 1968. Son duo avec Jean Jourdheuil (période brechtienne, Théâtre de l'Espérance fondé en 1972) commence juste après et se clôt en 1975, date à laquelle il prend la direction du Théâtre National de Strasbourg, où la question du collectif artistique est centrale. Nommé administrateur général de la Comédie-Française en 1983, il la quitte en 1986, après l'avoir bousculée. Ensuite, il entre au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris comme pédagogue et devient artiste indépendant (*Le Mariage de Figaro* au Théâtre national de Chaillot, *Le Faiseur de théâtre* au Théâtre National Populaire de Villeurbanne). C'est en 1990 qu'il prend les rênes du Théâtre des Amandiers de Nanterre, et, pendant près de dix ans, il réinvente à plusieurs reprises cette imposante institution. En 2001, il fonde le Studio libre, compagnie indépendante, avec son Associé-de-longue-date, Bernard Chartreux.

« Ce qui me ravage, dans une pièce de théâtre, c'est qu'elle mélange dans un même temps des observations vraies et crues de la vie privée et de l'inconscient, avec des tensions sociales et une vision de l'histoire, qu'elle convoque les différents niveaux de notre vie, politique, privé, sensuel, sexuel, et inconscient, toutes les tensions qui font qu'une vie est très fatigante mais qu'on veut qu'elle dure toujours plus longtemps. »





*Palais de Justice* de Bernard Chartreux, Dominique Muller et Jean-Pierre Vincent,  
TNS, 1981









## Remerciements

Association des Scènes nationales, Comédie-Française, Compagnie Studio libre, Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse de Paris, École nationale supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, École régionale d'acteurs de Cannes et Marseille, INA, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Jeune théâtre National, SYNDEAC, Théâtre Nanterre-Amandiers

---

**Théâtre National de Strasbourg** | 1 avenue de la Marseillaise | CS 40184  
67005 Strasbourg cedex | tns.fr | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordéy | Réalisation du programme :  
Frédéric Vossier, Hélène Bensoussan | Graphisme : Jacques Lombard

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par OTT imprimeurs,  
Wasselonne, septembre 2021

**TNS** Théâtre National de Strasbourg  
03 88 24 88 00 | tns.fr | #tns2122