

JEAN VILAR ET JEUNE FRANCE

JÉRÉMIE MAJOREL

Jeune France est née le 22 novembre 1940 et fût interdite par Vichy en mars 1942.¹ Son existence assez brève ne l'a pas empêchée d'entreprendre beaucoup. Durant la période de l'Occupation, elle était un corps intermédiaire dont la singularité se remarque par trois traits : 1°) son origine privée, puisqu'elle naît à l'initiative de Pierre Schaeffer et qu'elle a le statut d'une association régie par la loi de 1901 ; 2°) son rapport à la fois de dépendance et d'indépendance à l'État, Vichy redoutant *in fine* qu'elle ne soit qu'un moyen de créer un État dans l'État ; 3°) son ambition, sans égale, non seulement d'aide à la jeune création artistique et d'encadrement de la jeunesse mais aussi de régénération culturelle de la société française dans son ensemble, avec le théâtre comme art privilégié, diffusé dans les parties jusque-là délaissées de la population.

Jeune France était placée sous l'égide du Secrétariat à la Jeunesse. La direction générale était assurée par Schaeffer. Elle déployait une structure analogue mais distincte en Zone Nord et en Zone Sud. Schaeffer dirigeait aussi la Zone Sud. La direction de la Zone Nord, celle qui nous intéresse ici, était assurée par Paul Flamand.

Dans chaque zone, des bureaux d'études régissaient les sections artistiques et les maîtrises qui leur correspondaient. Les maîtrises s'occupaient de la formation des moniteurs, destinés à être les futurs cadres de la jeunesse, qui venaient y parfaire leurs connaissances et leur pédagogie. À Paris, Xavier de Lignac avait la responsabilité de l'ensemble des bureaux d'études, Vilar et Romain Petitot celui du théâtre, Blanchot celui de la littérature, Jean Bazaine, Léon Gischia et Édouard Pignon celui des arts plastiques. Il en existait aussi pour l'architecture, la musique, les arts populaires et l'artisanat, la radio et le cinéma.

Petitot était responsable de l'ensemble des maîtrises. Vilar, André Clavé, Pierre Valde, Bernard Lajarrige, Jean Dessailly et Jean-Louis Barrault avaient en charge la maîtrise théâtre. Au bout de dix-sept mois d'exercice, l'équipe de Vilar a formé trois moniteurs et sept monitrices d'art dramatique.² La maîtrise arts plastiques était dirigée par Bazaine, aux côtés de Gischia et de Lucien Lautrec.

Ensuite venaient les services d'exécution, sous la direction de Petitot. Blanchot s'occupait du service d'exécution des publications. Puis venaient les services administratifs et financiers et, enfin, les services généraux, qui étaient en charge de la publicité.

Vilar, au sein de Jeune France Zone Nord, était donc responsable du bureau d'études théâtre et de la maîtrise théâtre. Il devait rendre des comptes à Lignac, son supérieur hiérarchique. Il y côtoyait Clavé là aussi. Mais, en dehors de la seule section théâtre, il pouvait croiser également Gischia, Pignon, Bazaine et même Blanchot.

C'est en décembre 1940 qu'il est recruté à Jeune France grâce à sa rencontre avec Clavé, qui le fait aussi rejoindre, avec le statut d'« auteur associé », la Roulotte.³ Cette troupe avait été créée en 1935 à Bordeaux à partir d'une petite compagnie de lycéens. En 1940-1941, elle se professionnalise et part en tournées, en jouant notamment *Georges Dandin* et *Le Mariage*

¹ Je remercie Jacques Téphany et Frédérique Debril pour m'avoir ouvert et grandement facilité l'accès aux archives de la Maison Jean Vilar concernant la période 1940-1942. Je remercie également Christophe Bident pour m'avoir donné une copie des archives personnelles de Xavier de Lignac concernant son rôle à Jeune France.

² Véronique Chabrol, *Jeune France – une expérience de recherche et de décentralisation culturelle, novembre 1940-mars 1942*, thèse sous la direction de Bernard Dort, université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 1974, p. 89.

³ Voir *Jean Vilar par lui-même*, Maison Jean Vilar, Avignon, 1991, p. 26.

forcé de Molière et *La Farce des filles à marier* de Vilar. Ses co-directeurs étaient donc en même temps des responsables de Jeune France.

Dans cette période cruciale de sa vie, Vilar a connu ses premières vraies responsabilités et a expérimenté pour la première fois un théâtre ambulant et décentralisé au contact d'un public populaire. Il tint un journal en 1941-1942 pendant les tournées de la Roulotte dans la Sarthe et en Bretagne. Il y reconnaissait l'importance du soutien de Jeune France pour la jeune compagnie : appui des milieux officiels, engagement d'un impresario, d'un caissier et d'un régisseur, prospection du terrain par des correspondants, aide financière pour la location d'un véhicule, aide pour les répétitions, pour les décors, pour les costumes et pour la publicité.⁴ En sillonnant les petites villes et les villages provinciaux du nord de la France, Vilar, administrateur des tournées, a appris à bricoler un plateau à partir de ce que la troupe découvrait plus ou moins sur place (salle municipale, théâtre municipal ou salle de cinéma, souvent de trop petites dimensions ou, pire encore, réquisitionnés par les troupes d'Occupation), à négocier le prix avec le directeur des salles, à obtenir tant bien que mal qu'on puisse aménager des loges pour les comédiens et les comédiennes (un garage, une chambre d'appartement...), à faire que tout se passe au mieux avec tel directeur d'école susceptible, à s'occuper à temps de la publicité... À la fin d'un « Rapport au sujet tournée de Touraine » [sic] qui avait eu lieu juste avant celle en Anjou, il écrit avec la tonalité enjouée de celui qui vient de réussir une aventure qui n'était pas gagnée d'avance : « Gloire à M. Bocquet [directeur régional adjoint du département d'Indre-et-Loire qui les avait grandement aidés], à JEUNE FRANCE et enfin à la Cie d'art dramatique, qui a assumé un travail très lourd, trop lourd dans des conditions souvent médiocres [...]. »⁵

Dans un entretien avec Lucien Attoun sur France Culture, diffusé de manière posthume le 2 juin 1971, Vilar, une des rares fois où il est revenu sur cette expérience, soulignait le fait que Jeune France lui avait appris à réfléchir sur la coordination qui pouvait s'établir entre les différents arts. Les amitiés nouées là-bas ont souvent été le point de départ de multiples collaborations artistiques durables. Jeune France aura été un lieu de *clinamen* entre des trajectoires hétérogènes qui ne se seraient sans doute jamais croisées autrement. Vilar y aurait rencontré Gischia, peut-être Pignon aussi.⁶ Bazaine réalisa le décor de *Georges Dandin* et projetait vers 1941 de réaliser celui de l'adaptation par Vilar d'*Aimer sans savoir qui* de Lope de Vega. Lautrec réalisa aussi des décors de théâtre pour Vilar. Le musicien Jean Françaix accompagnait la Roulotte dans ses tournées. Les différents éléments des spectacles patronnés par Jeune France ont eux aussi été élaborés en commun. Ainsi, en dehors de ses activités à la Roulotte, Vilar a écrit une adaptation des *Travaux et les jours* d'Hésiode pour une Fête du Rassemblement des Jeunes à Melun qui a eu lieu le 24 août 1941 devant trois mille spectateurs. La musique était signée de Marcel Landowski, l'orchestre dirigé par Charles Münch. La mise en scène était de Lajarrige. Un tel spectacle est difficilement imaginable aujourd'hui. Les *Mémoires d'un comédien au XX^e siècle. Trois petits tours...* de Lajarrige ont été publiés de manière posthume en 2009, avec des préfaces de Robert Hossein et de Michel Galabru. Après être passé par le scoutisme dans son adolescence, Lajarrige avait fait partie dans les années 30, aux côtés notamment de Maurice Jacquemont, Olivier Hussenot, Hubert Gignoux, Jean-Pierre Grenier ou Jean Dasté, des Comédiens Routiers de Léon Chancerel, lui-même disciple de Copeau, qui s'adressaient à un public scout, populaire, provincial et se

⁴ Voir Serge Added, *Le Théâtre dans les années Vichy 1940-1944*, Ramsay, 1992, p. 207.

⁵ MJV, Fonds JV.

⁶ Voici la façon dont Vilar évoque sa première rencontre avec Gischia : « Gischia, depuis un soir de 42 où un "balai" du métro nous fit nous rencontrer, n'a jamais cessé d'être non pas seulement le peintre des costumes que vous connaissez bien, mais le conseiller capital », « Les premiers pas » [1960-1964], dans *Le Théâtre, service public*, Gallimard, 1975-1986, p. 229.

fondaient sur des adaptations, des farces et la *commedia dell'arte*. Il fera une belle carrière dans le Boulevard (*Les J3* de Roger Ferdinand) et dans des rôles secondaires au cinéma (*Angélique marquise des anges*). Il avait été engagé à Jeune France pendant l'hiver 1940-1941 dans la maîtrise théâtre en Zone Nord et y côtoyait Vilar. Lajarrige avait fondé sa mise en scène de l'adaptation de Vilar sur le principe d'un dialogue entre chœurs et coryphée. Il faisait défiler sur un immense plateau les corps de métier ruraux, avec des slogans du type « Jeunes ! Le plaisir abaisse ! La joie élève ! ». La maîtrise théâtre participait.⁷ Lajarrige confie avoir été étonné de la réaction de certains spectateurs (pour les uns, c'était un spectacle antibritannique, pour les autres, antiallemand) : « Je n'avais pas envisagé qu'un très beau poème sur la nature puisse faire office de propagande ! »⁸ Serge Added a raison de soulever certaines interrogations.⁹ En effet, l'adaptation de Vilar à l'adresse de la Jeunesse des Chantiers n'était pas qu'une besogne alimentaire, comme en témoigne le texte inédit, « Bassesse du théâtre français », écrit en 1942 et recueilli par Armand Delcampe dans *Le Théâtre, service public*, où Vilar revenait sur son adaptation d'Hésiode.¹⁰ Ajoutée à la mise en scène de Lajarrige, cette adaptation ne pouvait pas ne pas avoir des résonances pétainistes de retour à la terre et de valorisation du travail. Reste que Vilar n'a justement qu'adapté le poème d'Hésiode, il ne l'a pas mis en scène et, surtout, n'aurait même pas assisté au rassemblement. C'est Lajarrige qui nous l'apprend : « Jean Vilar, trop occupé par la formation de sa compagnie des Sept, qui devait jouer au Théâtre de Poche et plus tard au Théâtre Marigny, n'assista pas au spectacle ; il montait *Le Baladin du Monde occidental*, de Synge. »¹¹ C'est une information à prendre avec des précautions car l'explication qu'il donne est anachronique. Tout ceci nous amène à la question de l'engagement et du positionnement de Vilar au sein de Jeune France.

Schaeffer avait rédigé le programme de l'association avec Emmanuel Mounier. Jeune France se positionnait sur le terrain socio-culturel. Elle a tenté d'agrèger plus ou moins harmonieusement différentes veines de pensée : les non-conformistes des années 30, le scoutisme, le mouvement de retour à la terre (Giono...) et l'Action Française. Elle prônait une révolution culturelle en phase avec certains aspects de la Révolution nationale mais sans se confondre avec elle et avec la volonté de dépasser le cadre strictement politique. Serge Added utilise cette image éclairante : il s'agit de « deux ondulations qui, sans être identiques, possèdent la même fréquence ».¹² Il rappelle que « l'association n'alla jamais jusqu'à un soutien public à [la] politique [de collaboration d'État et d'exclusion] et encore moins jusqu'à l'utilisation de l'art pour un tel soutien ».¹³ L'association a eu au contraire la volonté constante de se démarquer de toute propagande. Jeune France n'a donc absolument rien à voir avec la *Kraft durch Freude* de l'Allemagne nazie. On oscilla entre des positions plus ou moins maréchalistes, attentistes ou résistantes. Clavé lui-même entrera en Résistance et sera déporté. La majorité était faite d'insoumis issus de la jeunesse en crise des années 30 et coincés entre le communisme et l'extrême droite. Nombre de ses membres se retrouveront à la tête de la France pour mener la politique culturelle d'après la Libération.¹⁴

⁷ Véronique Chabrol, thèse cit., p. 173, 175-176.

⁸ Bernard Lajarrige, *Mémoires d'un comédien au XX^e siècle. Trois petits tours...*, L'Harmattan, 2009, p. 87.

⁹ Serge Added, *op. cit.*, p. 213-214, 221, 280-281.

¹⁰ Jean Vilar, « Bassesse du théâtre français », in *op. cit.*, p. 28-30.

¹¹ Bernard Lajarrige, *op. cit.*, p. 87.

¹² Serge Added, *op. cit.*, p. 223.

¹³ *Ibid.*.

¹⁴ Ce qui ne veut pas dire que la politique culturelle d'après la Libération sort tout entière de Vichy. Laurent Fleury, dans *Le TNP de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, PUR, 2006, rappelle les multiples expériences d'avant Vichy liées à la décentralisation théâtrale et à l'idée de théâtre national populaire : Pottecher, Gémier, Copeau, Front populaire, mouvements d'éducation populaire...

Deux tensions principales ont traversé l'association tout au long de son existence et en expliquent la brièveté. Serge Added résume la première ainsi : « Être, dans le même temps, l'empreinte du dessein politique d'un pouvoir autoritaire et une organisation libre [...]. [T]ous les problèmes, nombreux et réguliers, que l'association eut avec Vichy, vinrent de ce que l'État français considéra ne pas contrôler suffisamment cette fouguese entreprise. »¹⁵

Il n'y avait pas que cette tension entre l'association et Vichy. Il en existait une autre, non moins essentielle, mais interne. Elle a été développée par Véronique Chabrol. D'un côté, Paris défendait un certain élitisme, une approche théorique, un art farouchement indépendant et qui n'aurait pas à rougir de sa complexité ; de l'autre, Lyon prônait une approche populaire, axée sur la pratique, à destination de la province et du plus grand nombre. À la fin d'un rapport, daté du 2 octobre 1941, rédigé par Mounier, sur les « réalisations de Jeune France » entre janvier et juillet 1941, sont évoqués les projets en cours d'élaboration et on voit bien cette tension interne à l'œuvre :

Si Paris prépare une revue d'art et de littérature, la zone libre prévoit pour l'année prochaine la réalisation d'un organe de travail qui serait essentiellement la revue des Maîtrises destinée plus particulièrement aux mouvements de jeunes [...]. Cette revue présentera des recueils de jeux dramatiques [...] permettant l'animation d'une veillée [...].

Est prévu « un numéro spécial consacré à la fête de Noël ». En Zone Nord, la théorie des animateurs de Jeune France consistait en un éveil des sensibilités plus qu'en un enseignement tous azimuts. Cela explique sans doute pourquoi les maîtrises de Paris ont été les moins productives. De même, contrairement aux petites équipes formées en quelques semaines qui avaient cours en Zone Sud, les troupes qui tournaient en Zone Nord étaient davantage professionnelles (la Roulotte, la Saison Nouvelle de Dasté, le Domino de Claude Sainval et de Roland Piétri...).¹⁶ On observe aussi une nette différence concernant la notion de tradition : en Zone Nord, celle-ci est synonyme de créativité. C'est pourquoi sans doute le bureau d'études de Paris se consacrait plus à la recherche artistique qu'au placement des artistes. Mais au sein même de Jeune France Zone Nord, il n'y avait pas forcément d'homogénéité : d'un côté Flamand, Vilar et les responsables des maîtrises auraient défendu une conception de la création artistique comme adresse au plus grand nombre, de l'autre Lignac, Bazaine et Blanchot auraient été les tenants d'une vision élitiste de l'art. En témoignerait par exemple la dédicace que Blanchot avait écrite en offrant son premier roman, *Thomas l'obscur*, à Flamand : « ce livre destiné à écarter tout lecteur ».¹⁷ État dans l'État, Jeune France serait ainsi également morte d'une dialectique impossible entre art pur et art populaire.

Il me semble qu'il faut nuancer la manière dont Véronique Chabrol positionne Vilar au sein de ces tensions internes à l'association. C'est d'ailleurs moins l'antithèse entre art élitiste et art populaire que la manière de la poser ainsi qu'il faudrait revoir. Véronique Chabrol, fille de Flamand, n'avait accès qu'à un point de vue, certes privilégié, mais partiel et partial, sur Jeune France. Si on prête attention à l'autre point de vue, celui de Lignac en l'occurrence, comme l'avait fait Christophe Bident à propos de Blanchot¹⁸, alors il nous apparaît que Vilar était peut-être au lieu même de la synthèse dialectique entre les deux positions.

¹⁵ Serge Added, *ibid.*, p. 218.

¹⁶ Voir Véronique Chabrol, thèse cit., p. 103.

¹⁷ Voir *ibid.*, p. 124.

¹⁸ Sur l'implication de Blanchot dans Jeune France, voir Christophe Bident, *Maurice Blanchot partenaire invisible. Essai biographique*, Champ Vallon, Seyssel, 1998, p. 158-166.

Entre août et octobre 1941, il y eut en effet une crise importante à Jeune France entre un groupe formé par Lignac, Blanchot et Petitot d'un côté, et la direction générale, Schaeffer et Flamand, de l'autre. Je la retrace ici rapidement car le nom de Vilar apparaît cité dans une des pièces maîtresses du dossier. Le groupe Lignac, Blanchot et Petitot souhaitait clarifier les deux confusions principales qui obéraient selon eux le fonctionnement de l'association : la confusion entre soutien à la création artistique et éducation de la jeunesse d'une part, la confusion entre octroi de subventions par Vichy et préservation de la liberté du champ culturel d'autre part. Dans une « Note au directeur général de Jeune France »¹⁹ datée d'octobre 1941, Lignac rappelait la cause pour laquelle Blanchot, Petitot et lui avaient accepté de s'engager à Jeune France : « la défense des conditions d'existence d'une culture libre alors que les menaces pesaient sur celle-ci [...] tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du nouveau régime français ». Rendre des « services officiels » et accomplir des « tâches vulgarisatrices » devaient non seulement se distinguer de toute entreprise de « propagande », mais aussi n'être que le moyen d'obtenir des subventions qu'on utiliserait librement. Lignac reconnaît le côté « infiniment risqué et difficile » et le « paradoxe de [leur] situation ». Il reproche à la direction d'accroître la confusion dans les services en ne hiérarchisant pas assez les différentes tâches et de poursuivre les intérêts de l'association plutôt que ceux qu'elle est censée servir, certes moins par adhésion idéologique des dirigeants aux visées vichystes que par une course effrénée à la subvention. Lignac pose les conditions auxquelles Blanchot, Petitot et lui accepteraient de continuer l'aventure. La « préoccupation profonde et efficace » de Jeune France doit être de « préserver les actuels témoignages d'une culture encore vivante par et pour le petit nombre ». Au contraire, « les utiliser à des fins généreuses de pédagogie et de vulgarisation » revient à méconnaître la « valeur secrète » de l'art.

Flamand envoie une « Note à Pierre Schaeffer pour accompagner celle de X. de Lignac »²⁰, datée du 15 octobre 1941, dans laquelle il refuse ces conditions. Point par point, cette note est commentée en marge, à la main, par Lignac. C'est dans cette note de Flamand que le nom de Vilar apparaît :

Certains peuvent se sentir les coudées assez franches à « Jeune France » pour jouer le jeu à l'intérieur de l'Association [note de Lignac : « Lequel ? le leur ou celui de J.F. ? »]. D'autres, au contraire, seront plus à l'aise dans une solitude complète et « Jeune France » pourra, de l'extérieur, leur apporter aussi une aide efficace pour accroître l'importance et l'audience de leur témoignage, voire pour entourer et défendre celui-ci. / Par là, enfin, on éviterait que tel artiste se puisse sentir fâcheusement compromis dans une aventure d'ordre ou d'inspiration différents, à laquelle « Jeune France » s'intéresserait par ailleurs sans que l'avis de cet artiste ait été requis (Dasté ou Vilar ne sont pas compromis par Sainval).

Où on comprend que Vilar, avec Dasté, serait du côté de ceux qui refusent de « jouer le jeu » de l'équivoque et qui ont besoin de préserver leur « solitude complète ». Je reviendrai sur ce point essentiel.

Le groupe remet sa démission le 28 octobre 1941. Le 29 octobre, dans une « Note à Monsieur X. de Lignac »²¹, devant ce qu'il perçoit comme une tentative « de faire à Jeune France un État dans l'État » et d'« échapper à l'autorité du Directeur Général en zone occupée », Schaeffer accepte leur démission. Les craintes de Schaeffer anticipent donc sur les raisons pour lesquelles Vichy finira par dissoudre l'association en son entier quelques mois plus tard. Une enquête sur Jeune France, menée par un Commissaire du Gouvernement et

¹⁹ Archives personnelles de Lignac.

²⁰ Archives personnelles de Lignac.

²¹ Archives personnelles de Lignac.

transmise en février 1942, prônera la dissolution de l'association et la constitution d'une nouvelle sous la direction de Lignac. Celui-ci écrira le 10 février 1942 au Secrétaire pour exposer le changement principal qu'il appelait de ses vœux : se débarrasser de la tâche pédagogique des Maîtrises et la confier à un organisme officiel du gouvernement. Ce projet de refonte ne dura que quatre mois et finit par avorter avec le retour de Laval au pouvoir et l'entrée dans une collaboration affichée avec l'Occupant. Aucune marge de liberté n'était désormais possible.

Revenons en octobre 1941. Vilar ne démissionna pas. Mais le 21 décembre, il a senti la nécessité d'écrire une note intitulée « Raisons pour lesquelles la section théâtre ne se résout pas à cesser son activité ».²² Il y précisait tout d'abord : « [I]l n'est pas dans nos intentions de formuler et d'appliquer des méthodes pédagogiques [...]. » Il rappelait les difficultés qu'une jeune compagnie éprouvait pour se procurer toile, rideaux ou bois, le couvre-feu qui limitait les possibilités de répétitions, le fait que les gens du spectacle ne pouvaient plus se trouver facilement un métier pour vivre à côté de leur activité. Vilar reconnaissait certes que depuis l'armistice aucune œuvre dramatique ni metteur en scène vraiment novateurs n'avaient vu le jour. Mais il affirmait par contre que des troupes et des directeurs de troupe innovants étaient eux bien apparus. Sur le principe que « l'art réclame un éternel apprentissage », il rappelait combien avait été profitable l'octroi d'un professeur d'interprétation à la Roulotte, d'un professeur de diction à la Saison Nouvelle et l'aide de Pierre Valde apporté au Bon Vouloir de Bordeaux. Il précisait que l'obtention d'une aide financière ne pouvait être décidée qu'après présentation du spectacle. De même, les tournées en province et les troupes de province n'étaient soutenues qu'à la condition de leurs qualités artistique et professionnelle. Une pièce n'était acceptée par le comité de lecture que si elle avait des qualités scéniques mais aussi un « beau style ». Le critère d'un plébiscite du public n'était nullement suffisant. Étaient privilégiées les demandes émanant « d'un chef de troupe ayant entrepris une œuvre artistique de longue haleine et possédant une conception originale de la mise en scène » au détriment de celles émanant d'acteurs réunis éphémèrement à l'occasion de la lecture d'une pièce qui a plu à l'un d'entre eux. Puis Vilar concluait en annonçant les projets prévus pour mai-juin 1942. C'est ici que l'on se rend compte à quel point Vilar a pu s'engager authentiquement dans l'aventure Jeune France et à quel point cet engagement préfigure l'aventure d'Avignon et du TNP.

Ce qu'entreprenait Vilar avec la section théâtre de Jeune France répondait à une vraie demande et recevait la reconnaissance des artistes qui recevaient leur aide, comme en témoignent par exemple une lettre adressée à Vilar, datée du 1^{er} décembre 1941, signée de Jean-Léonard, administrateur des Quatre Saisons, qui prévoit une date de présentation de leur nouveau spectacle en vue d'une demande d'aide, ou, à une autre échelle, une lettre de René Rabault, fondateur de la compagnie chrétienne Le Masque au genêt, basée en Anjou, qui remercie Vilar de ses « précieux conseils » et qui sollicite l'envoi d'un « instructeur » pour les aider à s'améliorer.²³

Vilar a même rédigé une étude, au nom de la section théâtre, sur les troupes provinciales, datée du 17 février 1942.²⁴ Elle a le ton et le contenu d'un manifeste et annonce là aussi le Vilar d'Avignon et du TNP. Vilar milite pour la création d'un « organisme (officiel ou non) réunissant les troupes dans un même groupement d'ensemble et les aidant [...] par ses membres professionnels (instructeurs) et aussi un variable appui financier ». Sinon, il prévoit que « comme par le passé, le théâtre en France restera une industrie parisienne » et que

²² MJV, Fonds JV et Véronique Chabrol, thèse cit., annexes.

²³ MJV, Fonds JV.

²⁴ MJV, Fonds JV.

« l'effort tenté par JEUNE FRANCE depuis un an, et dont les résultats sont, on peut le dire, inespérés, restera lettre morte ». Il ajoute :

Tous ceux qui, pendant toute cette dernière année JEUNE FRANCE, ont [...] pris conscience qu'un public spontané, vivace, sain existait dans les moindres bourgades départementales prêt à goûter et à applaudir les chefs-d'œuvre ; ceux qui vont criant que tant que le public ne sera pas lié comme aux grandes époques de l'art du théâtre par une foi commune, ce public n'aura pas une littérature dramatique de génie, se trompent. Ce jugement de sociologue est démenti par les bravos qui accueillent *Dandin*, *Les Fâcheux* et la *Commedia dell'Arte*.

Il le redit plus loin : « il n'est pas indispensable que le public soit mû par une communion spirituelle de croyance confessionnelle ou politique ». Écrire cela dans un tel contexte historique n'allait nullement de soi et devrait être médité par ceux qui reprochent encore à Vilar d'avoir eu une vision trop unitariste du public. Vilar termine par cette déduction : « si l'on veut mener une valable politique de théâtre en France » il faudra notamment « agir auprès de l'État pour aider (d'après la formule adoptée par J.F.) ces jeunes troupes ». La « formule adoptée par J.F. » : cette expression confirme que le passage de Vilar dans cette association a été séminal dans son parcours. Il y est entré sans illusions. Son expérience a dépassé ses espérances, les a même fait naître.

Dans une « Note à la Direction : situation et engagements de la section théâtre en date du 20 mars 1942 »²⁵, Vilar récapitule les engagements, qui remontaient à fin janvier 1942, que Jeune France avait pris à l'égard de la Roulotte, de la Saison Nouvelle, du Bon Vouloir, de Jacquemont, de Christian Casadesus et des troupes provinciales, et qui restent en suspens pour cause du remaniement de l'association.

Lignac a envoyé deux lettres à Vilar, les 25 et 26 mars 1942, l'informant de la refonte de l'association.²⁶ Dans un brouillon manuscrit intitulé « Note pour mon travail (?) futur aux Maîtrises »²⁷, écrit pendant cette période de flottement, Vilar réaffirme les limites de son engagement dans la partie Maîtrise de l'association : « tout ce qui n'est pas [...] recherche d'une expression théâtrale [...] m'ennuie ». Il expose ensuite ses conditions pour continuer : qu'« il soit bien spécifié que mon travail ne peut être celui d'un fonctionnaire, ni même d'un simple pédagogue, mais d'un artiste », qu'« on veu[ille] bien se rappeler que je ne sais faire rien d'autres que 1°/ écrire des pièces, 2°/ jouer des pièces, 3°/ réaliser plus ou moins bien une mise en scène, 4°/ et lire un poème », que « [s]on travail à l'ex section théâtre n'était qu'en apparence étranger à ces quatre points » et qu'au contraire il le « [le] mettait au courant de questions extra-artistiques qui touchent directement à l'expression théâtrale et la conditionne [...] ». Il ajoutait : « Je tiens, enfin, et si possible à être rattaché sans intermédiaire à la Direction. » Jean Vilar aura donc été à Jeune France du début à la fin et même jusqu'à l'épilogue.

Sa correspondance avec sa future épouse permet de préciser certains points essentiels. Ce qui me frappe, dans la partie qui couvre l'année 1941-1942, c'est le motif récurrent de la solitude. Vilar recherche la solitude car ses activités à Jeune France et à la Roulotte représentent pour lui un « danger » d'« être dispersé », un danger de « dispersion [...]

²⁵ MJV, Fonds JV.

²⁶ MJV, Fonds JV.

²⁷ MJV, Fonds JV.

intellectuelle »²⁸, par rapport à ce qu'il considère comme sa vocation à l'époque : l'écriture dramatique. C'est manifeste en maintes lettres : « En attendant il me faut encore concilier les moyens de vivre et cette recherche désintéressée ou plus exactement : qui ne paye pas encore (Que j'écris mal ! [...]) »²⁹ ; « Depuis des mois et des mois, mes travaux de Jeune France ou de la scène m'empêchent de me consacrer aux quotidiennes heures d'étude sur le style »³⁰. Pendant qu'il travaille à l'adaptation des *Travaux et les jours*, il confie : « Je suis tout seul, très seul. Et volontairement. La bagarre que, dans les milieux de jeunes artistes, je suis obligé de livrer est odieuse et m'écœure. Elle me distrait de moi-même, de mes affections. » Il parle alors de « [s]a solitude morale »³¹. Il a fait l'acteur dans sa propre farce et dans *Georges Dandin* mais il ne s'épanche pas sur les subtilités du métier. S'il lui arrive d'envisager la mise en scène, c'est avant tout pour pouvoir monter ses propres pièces ou pour la rapprocher du métier pénible d'instituteur qui répète cent fois la même chose³². On voit encore ici sa répugnance envers la tâche pédagogique.

D'un autre côté, il existe une solitude négative, qui témoigne du manque de celle qu'il aime : « Je rêve d'un soir non plus comme celui-ci, vide et solitaire, mais comblé de ta présence et de poèmes que nous nous réciterions l'un à l'autre »³³. Cependant, jusque dans l'amour même, il semble voué à la solitude : « Puissé-je ne pas oublier de me garder des monologues personnels et me toujours rappeler que, plus que tout autre, ton cœur réclame communion ». Il dit essayer de combattre « cette fixité comme idiote du regard »³⁴ qui persiste chez lui-même quand il est avec Andrée, idiotie à prendre au sens dostoïevskien du terme. Même après avoir écrit dans une autre carte : « La séparation, peine qui pèse et qu'on emporte avec soi », il ajoute : « Et que l'on aime. »³⁵

Cette solitude affective due à la coupure entre Paris et Sète, entre la vie itinérante des tournées avec André et son terroir de lumière et de sel où se trouve Andrée, ne semble pas avoir été compensée par l'amitié ou les relations socio-professionnelles. Exception faite de la lecture de *Thomas l'obscur* écrit pas son « camarade Blanchot », « [s]on ami Maurice Blanchot », en septembre 1941.³⁶ Dans la carte où il l'évoque, il fait part d'un curieux transfert entre ce roman et Andrée :

Tendresse pour cette œuvre, comme sur un plan différent, je puis avoir tendresse pour toi. / Me comprends-tu ? Comprends-tu qu'un garçon qui aime une femme puisse ainsi faire vivre côte à côte une œuvre et un être vivant ? Habitude peut-être de solitaire [...]. Et ne vais-je pas encore être un être seul, bien que je t'aime et que tu m'aimes ?³⁷

Étrange rapprochement quand on sait que *Thomas l'obscur* raconte l'histoire d'un hymen impossible du personnage éponyme avec deux femmes, Anne et Irène, pour n'avoir jamais su trancher entre la violence du désir et un irréductible *noli me tangere* : l'une finit par se trancher la gorge, l'autre succombe à une lente agonie. Blanchot aura donc trouvé au moins

²⁸ « Vilar ou la ligne droite – correspondance inédite de Jean Vilar avec Andrée, son épouse. 1^{re} époque : 1941-1947. Choix des textes et notes, par Jacques Téphany », *Cahiers JV*, mars 2012, n° 112, p. 64, cartes du 2 et 4 novembre 1941.

²⁹ *Ibid.*, p. 66, carte 9 novembre 1941

³⁰ *Ibid.*, p. 68, carte du 12 décembre 1941

³¹ *Ibid.*, p. 63, carte de 1941 sans date.

³² *Ibid.*, p. 64, carte 30 octobre 1941, et p. 67, carte du 19 novembre 1941.

³³ *Ibid.*, p. 66, carte du 9 novembre 1941.

³⁴ *Ibid.*, p. 71, cartes du 2 et 4 janvier 1942.

³⁵ *Ibid.*, p. 64, cartes du 23 octobre et 4 novembre 1941.

³⁶ *Ibid.*, p. 63, carte de septembre 1941, et p. 64, carte du 23 octobre 1941.

³⁷ *Ibid.*, p. 63, carte de septembre 1941.

un lecteur. Je ne sais pas comment Andrée l'a pris, et si elle l'a pris, mais Vilar lui redit de lire ce roman dans une autre carte.

Blanchot a peut-être joué un rôle important dans l'abandon par Vilar de sa vocation de dramaturge. Il a perçu le potentiel de Vilar mais a contribué à le détourner de la voie de l'écriture dramatique. En effet, dans une « Note au secrétariat d'études »³⁸, datée du 31 juillet 1941, au nom du service d'exécution des publications, Blanchot motive un avis défavorable concernant la publication que sollicitait Vilar de sa pièce *Aimer sans savoir qui*. Il en reconnaît les qualités scéniques mais ne perçoit ni innovation dans « la forme dramatique elle-même » ni marque de « recherche créatrice ». Il conclut : « Je crois que Jean Vilar doit être encouragé, mais je ne crois pas qu'il soit légitime de lui donner un encouragement en publiant une œuvre qui n'est pas accomplie. » Cette note date de juillet, les lettres de Vilar de septembre. Nulle brouille entre les deux camarades n'est donc survenue à ce sujet.

C'est sans doute parce que Vilar avait au moins ce point commun avec Blanchot : la solitude. Penser le public populaire à partir d'une solitude irréductible, parions que c'est peut-être ce qui a permis à Vilar d'échapper aux visions soit fusionnelle, soit partisane, de l'être-en-commun. « Solitude » est peut-être chez lui à entendre davantage en son sens ancien, étymologique, c'est-à-dire spatial : « état d'un lieu désert ». Une solitude donc, comme on dit un désert : celui culturel et théâtral de la majeure partie du territoire français des années 40-50. Une solitude, comme on le dirait également d'un vide concret : celui du plateau de théâtre, dépouillé, désencombré de tout superflu décoratif, que Vilar va peupler à sa manière après l'avoir dépeuplé. Solitude spatiale comme principe tout aussi bien de sa direction d'acteurs : dans les notes d'instructions à ses comédiens, on peut entendre que l'espacement et la distance sont la condition du contact et de la communication. Les comédiens sont disposés sur le plateau comme un agencement rythmé de vides et de pleins. Solitude au cœur même de l'amitié aussi : on pense à la photographie avec Léon Gischia, au fait qu'ils n'avaient même plus besoin de se regarder pour s'entendre.³⁹ Solitude au cœur de l'amour : on vient d'en voir le paradoxe en relisant la correspondance avec Andrée Schlegel. Solitude, enfin, de l'Histoire : en acceptant d'aller à Avignon, Vilar disait n'avoir pas été intéressé par la « vieille pierre », mais par la « pierre » tout court. Plus de pape, ni de casernes ou de prison.⁴⁰ C'est ce Vilar lapidaire qui nous parle encore aujourd'hui.

- - - o O o - - -

³⁸ MJV, Fonds JV.

³⁹ Voir la communication de Pierre Vilar dans ce même volume.

⁴⁰ « Le théâtre et la soupe » [1952], in Jean Vilar, *op. cit.*, p. 156.