



"Un théâtre de masse, dans des conditions de conte de fées", "Le Chevalier de neige" de Boris Vian

Florence Bernard

► To cite this version:

Florence Bernard. "Un théâtre de masse, dans des conditions de conte de fées", "Le Chevalier de neige" de Boris Vian. Le médiéval sur la scène contemporaine, Michèle Gally et Marie-Claude Hubert, Nov 2012, Aix-en-Provence, Afghanistan. hal-01322470

HAL Id: hal-01322470

<https://amu.hal.science/hal-01322470>

Submitted on 25 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Un « théâtre de masse, dans des conditions de conte de fées »

Le Chevalier de neige de Boris Vian

Florence Bernard

Aix Marseille Université

« Un théâtre de masse, dans des conditions de conte de fées¹ », c'est ainsi que Boris Vian désigne *Le Chevalier de neige* ou *Les Aventures de Lancelot*, pièce à laquelle il s'attelle en septembre 1952 à la demande de Jo Tréhard, directeur de la Salle des Beaux-Arts de Caen et du Festival Dramatique de Normandie. Les circonstances qui président à cette œuvre témoignent de la volonté des intéressés, sous l'impulsion du maire de Caen, Yves Guillou, de fédérer une très large audience – 8 000 à 10 000 spectateurs par représentation, durant sept soirées – au sein d'une région qui se remet des ravages causés par la seconde guerre mondiale. Conçu comme un spectacle dont le texte n'est que la matrice, *Le Chevalier de neige* a connu un sort bien moins enchanteur que le bilan dressé par Noël Arnaud le laisse penser dans sa préface² : censée rehausser les couleurs du Festival Dramatique de Normandie, cette pièce lui a en effet porté un coup fatal.

Alors que nous venons de célébrer le centenaire de la naissance de Jean Vilar, il nous a paru pertinent de rappeler par cet exemple que tous les hommes de théâtre engagés dans la démocratisation de la vie culturelle en France n'ont pas rencontré la même adhésion populaire lorsque se sont multipliés les festivals en plein air, au début des années cinquante. Plus directement en lien avec la thématique qui nous occupe dans cet ouvrage, *Le Chevalier de neige* interroge également le statut accordé à la littérature du Moyen Âge, considérée ici comme un fonds patrimonial commun propre à attirer de nombreux spectateurs.

Après avoir brièvement précisé le contexte culturel dans lequel s'inscrit cette œuvre, nous étudierons le travail opéré par Boris Vian sur le matériau médiéval, en nous attachant plus particulièrement à la construction dramatique et au langage adopté par les personnages : ces deux données appellent d'autant plus un commentaire qu'elles s'écartent du style fantaisiste dont les écrits de cet auteur sont porteurs, décalage qui constitue peut-être l'une des causes du semi-échec qu'a essuyé la pièce.

1 Boris Vian, « Au Festival de Normandie – hommes 40, chevaux des tas », dans *Le Chevalier de neige* suivi de *Opéras*, Préface et notes de Noël Arnaud, Paris, éd., Christian Bourgois, 1974, Cohérie Boris Vian 2006, Livre de poche, p. 37.

2 Noël Arnaud, Préface et notes, *Le Chevalier de neige*, op. cit., p. 9-32.

La mise en scène de Jo Tréhard fera l'objet de notre seconde partie, de la distribution à la dimension plus proprement sonore et visuelle qu'il a souhaité privilégier pour animer un plateau d'une surface de 1 800 m² : défi relevé avec panache, un panache qui n'a pourtant pas suffi à assurer au spectacle l'assise populaire nécessaire à la pérennité du festival.

Une pièce de Boris Vian

Offrir un rayonnement national au Festival Dramatique de Normandie

Le Festival Dramatique de Normandie voit le jour en mai 1950 à Coutances, dans le département de la Manche. Jo Tréhard est déjà le metteur en scène attiré de cet événement et le directeur de ces journées de spectacle en plein air qui prennent place sur le parvis de la cathédrale gothique, renouant avec « le caractère de festivité exceptionnelle qui s'attachait à la célébration des mystères ³ ». L'édition suivante investit le château de Caen, lieu où la pièce de Boris Vian sera elle-même représentée, en août 1953. Les thèmes abordés jusqu'alors sont liés à l'histoire régionale, comme le prouvent les titres des spectacles proposés, *La Geste de Geoffroy de Montbray* (évêque et grand maître de la cavalerie de Guillaume le Conquérant) et *Guillaume de Normandie*, Duc dont le corps repose dans l'Abbaye-aux-hommes, Saint-Étienne de Caen. L'une des spécificités du festival est d'attirer une très grande quantité de spectateurs, 35 000 en quatre soirées, en 1951 ! – à qui sont proposés, fait rare, des créations et non des œuvres du répertoire.

Pour l'édition de 1953, les élus expriment l'intention de donner plus d'envergure à la manifestation en fédérant trois villes, Le Mont-Saint-Michel, Coutances et Caen, sur le thème de la « merveille ⁴ ». Caen a l'honneur d'accueillir deux spectacles, joués en alternance, l'un dans le château, l'autre dans l'église romane Saint-Nicolas. Cette fois, les auteurs auront eux aussi une dimension nationale : Paul Blanchart, qui avait signé les pièces de 1950 et de 1951, est poliment évincé. Thierry Maulnier, dont *La Ville au fond de la mer*, texte sur la légende de la ville d'Ys submergée par les eaux, a été diffusée sur les ondes tout récemment, est sollicité. Quant à Boris Vian, contacté à la fin de l'été 1952 grâce à l'intervention amicale de Jean-Marie Serreau, il se voit chargé de rédiger l'autre œuvre, avec pour sujet imposé les romans de la Table Ronde.

On peut s'étonner que le choix d'Yves Guillou et de Jo Tréhard se porte sur cet écrivain à la réputation sulfureuse ⁵, peu reconnu pour ses talents

3 Propos énoncé en dernière page de la plaquette du Festival Dramatique de Normandie de 1953, Dossiers G>H, THR 5 3/3, Fonds Jo Tréhard, IMEC, consulté en avril 2012.

4 *Liberté de Normandie*, novembre 1952, Presse, Dossiers G>H, *op. cit.*

5 Il s'attelle ainsi en même temps aux amours de Lancelot et de Guenièvre et à certains des poèmes, nouvelles et chansons réunies en 1980 dans le recueil *Écrits pornographiques*.

de dramaturge, et qui est alors perçu comme un dilettante⁶, sinon un chat noir⁷. 1952 est une année sombre pour lui : en plein divorce et harcelé par le fisc, il vit, fort mal, de piges pour *France Dimanche*, *Samedi soir* et *Combat*. L'éclectisme dont il fait preuve et le joli succès que se taille cette année-là sa pièce à sketches *Cinémassacre* ont néanmoins dû jouer en sa faveur. Car l'un des *desiderata* du directeur du festival est que la vieille légende soit dépoussiérée, en empruntant aux deux arts les plus populaires de l'époque : le cinéma et la musique. Il s'agit en effet d'introduire dans l'action quelques notes de « blues⁸ » et un climat de « western », américanité discrète propre à nimer la pièce d'un certain prestige hollywoodien. Musicien de jazz, Boris Vian semble à même d'apporter au sujet le souffle d'Outre-Atlantique, la modernité et la fantaisie souhaités par les organisateurs du festival. Dans le même temps, Georges Delerue accepte d'assurer la musique de scène, ce qui confirme encore le désir des intéressés de rivaliser avec le 7^e art, devenu en ce milieu de xx^e siècle le medium de masse par excellence : le jeune compositeur vient en effet de signer la bande originale de deux films de René Clair. Sitôt l'offre acceptée, l'entente entre Boris Vian et Jo Tréhard est cordiale. Vian se plonge avec délectation dans les ouvrages que lui conseille le metteur en scène, parmi lesquels *Le Roman de Lancelot en prose*, dans la traduction de Jacques Boulenger, a joué un rôle fondamental⁹ : l'estime évolue, au fil des mois, en une réelle complicité où le caractère volontaire de l'un canalise, sans se départir de sa courtoisie, l'imagination et la concentration fluctuante de l'autre¹⁰.

Le choix d'une intrigue et d'une langue compréhensibles par tous

Comme l'énonce avec force Tréhard : « Il s'agit bien d'attirer, de retenir et d'émouvoir un public qui, dans sa partie la plus importante, a perdu le contact avec le théâtre, parce que celui-ci, dans ses formes traditionnelles, le déconcerte, comme si le langage qu'il parle lui était étranger¹¹. » Les romans de la Table Ronde, qui exploitent le patrimoine régional et le dépassent par l'envergure nationale de l'intrigue qui s'y déploie, proposent des personnages suffisamment connus du grand public pour ne pas l'intimider.

6 Cf. l'article intitulé « Au Festival Dramatique de Normandie sera créé *Le Chevalier de neige* de Boris Vian, dramaturge, trompettiste, physicien, librettiste et... cuisinier », *L'Aurore*, 30 juillet 53, Presse, *op. cit.*

7 « Bien des gens ont dû sourire, ou s'esclaffer, en apprenant qu'on avait confié à Boris Vian, sorte d'auteur maudit, le soin d'écrire la première partie de ce festival. » (Yves Gibeau, « Caen sacrifie magnifiquement au théâtre », *Arts*, 14 août-20 août 53, Presse, *op. cit.*).

8 Septembre 1952, Notes manuscrites de Jo Tréhard, Dossiers A>C, TRH 5 1/3.

9 En marge du manuscrit de la pièce, on trouve le nom du traducteur du *Roman de Lancelot en prose*, Jacques « Boulenger », ainsi que le numéro de la page dont Vian s'inspire (Manuscrit Boris Vian, « *Le Chevalier de neige* », TRH 4 A).

10 « Continuez à me pousser au cul, ça me fait des remords et je travaille plus. » (Lettre de février 52, adressée par Vian à Tréhard, Boris Vian, auteur, Dossiers D>F, TRH 5 2/3).

11 Propos figurant en dernière page de la plaquette du Festival Dramatique de Normandie de 1953, *op. cit.*

Par son ampleur narrative, ce matériau laisse en outre une grande latitude à Boris Vian pour accomplir sa tâche. À lire sa correspondance avec le metteur en scène, il semble bien que sur les conseils de Jean-Marie Serreau, il prenne très vite la décision de bâtir l'action de sa pièce sur « l'histoire des amours de Lancelot et Guenièvre ¹² », thème « parfaitement immoral au demeurant », se délecte-t-il, et qui « n'a pas trop servi ¹³ » : peut-être est-ce dû à ceci qu'« historiquement », si l'on peut dire, le récit de ces amours est éparpillé dans tous les romans de la Table Ronde et s'étend sur une période énorme puisque au moment des accusations finales, la reine Guenièvre et son amant courent allègrement sur leur soixante-quinzième année. Ce qui a dû décourager nombre d'adaptateurs...

L'intrigue se referme sur les morts successives de la reine, du roi et de son rival, en un schéma tragique que Jo Tréhard ¹⁴ apparente au « mélo », terme qui renvoie, une fois de plus, à la vocation populaire de son projet.

Si l'amour est propre à combler les attentes de tous les publics, les amateurs d'aventure ne doivent pas être en reste : batailles et combat au corps à corps sont au programme. Les travestissements de Merlin et les envoûtements de Morgane assurent quant à eux la part de merveille propre à séduire grands et petits. En plus des personnages principaux est requise une dizaine de seconds rôles : les preux chevaliers (Gauvain, Lionel, Bohor, Galehaut, Keu), les félons (Agravaïn, Mordret), les pucelles et les dames (Passerose, Oriane, La Dame de Malehaut, La Dame du Lac). Quarante-huit personnages, au total, qui parcourent une quinzaine de lieux, naturels (prairie, clairière, verger, mer...) ou domestiques (le château d'Artus, le palais de Morgane, la maison du vavasseur Escalot), au gré d'une intrigue structurée en deux temps, et que Boris Vian simplifie au fil des mois : le premier volet de la pièce, longtemps composé de dix-neuf scènes puis ramené à treize, voit ainsi disparaître un bon nombre des prouesses du chevalier blanc relatées dans *Le Roman de Lancelot en prose*.

Ces coupes, propices à une meilleure intellection, sont opérées au sein d'une construction globale qui obéit elle-même à un principe de clarté, avec pour mot d'ordre la linéarité du récit. La première partie expose ainsi la rencontre des deux amants, leur coup de foudre mutuel, les exploits de Lancelot après son adoubement : la délivrance de la Dame de Nohant, celle du château de la Douloureuse Garde, sa victoire lors du tournoi qui oppose les champions d'Artus et ceux de Galehaut et qui lui permet de demander à ce dernier de se soumettre à son roi. Le thème de la jalousie, que le second acte va développer, s'immisce dans l'action par le truchement de Morgane : séquestré

12 Lettre non datée, adressée à Jo Tréhard, Boris Vian, auteur, Dossiers D>F, *op. cit.* Vian déclare ailleurs : « Je ne sais plus qui – je crois que c'est Jean-Marie Serreau – proposa de porter à la scène l'histoire de Lancelot... » (Noël Arnaud, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Union générale d'éditions, 1970, p. 529).

13 Comme la citation suivante, ce propos est issu de « Les Festivals de France par ceux qui les ont faits : Caen », par Boris Vian, dans *Le Chevalier de neige*, *op. cit.*, p. 179-180.

14 Notes de travail, Dossiers A>C, *op. cit.*

par la magicienne, Lancelot peint ses amours avec Guenièvre sur les murs de sa chambre, avant de s'en évader.

La suite s'attache à exacerber les tensions entre les personnages, jusqu'à l'apaisement ultime de la mort : le tournoi de Winchester, au cours duquel Lancelot combat sous les couleurs d'une autre femme, Passerose, suscite l'ire de Guenièvre, que calme à peine le suicide de la pucelle, désespérée de n'être aimée en retour du Chevalier de Neige. Mordret et Agravain, puis Morgane, apprennent à Artus la trahison de sa femme : condamnée au bûcher par le roi, sauvée *in extremis* par son amant, Guenièvre meurt dans la Tour de Logres assiégée par Mordret, à l'annonce de la fausse nouvelle du décès de son époux. Quant à Gauvain, blessé grièvement après avoir combattu Lancelot, il rend l'âme en lui pardonnant la mort de ses frères, avant qu'Artus ne quitte le monde des vivants à bord d'une mystérieuse nef, une fois vengé de Mordret. Bien des années plus tard, le Chevalier de neige trépassé à son tour, sous les yeux de Merlin et de son compagnon d'errance, Hector des Mares.

Dense, l'action se déploie après un prologue qui témoigne du souci pédagogique constant qui anime l'auteur. Merlin, secondé de baladins, vient en effet rappeler brièvement les données essentielles de l'intrigue, à la manière d'un bateleur. D'une durée de plus de trois heures sans entracte, handicap notable pour un spectacle qui entend toucher une très large audience, la pièce se doit d'obéir à un rythme soutenu : les trente tableaux qui la structurent se succèdent avec rapidité, Boris Vian assurant à son metteur en scène une vitesse moyenne de cinq minutes par séquence. Il respecte en cela la première des contraintes que Tréhard lui impose, celle de reproduire sur le mode théâtral le découpage alerte que l'on trouve au cinéma : « première œuvre conçue et réalisée de façon cinématographique (rythme – découpage – montage ¹⁵) ».

L'une des conséquences d'un tel parti pris est de proposer des personnages à la psychologie peu fouillée en raison, notamment, de l'absence de monologues. C'est ce que regrette, à mots couverts, l'interprète de Lancelot, Jacques Dacqmine, dont les répliques sont, il est vrai, moins étoffées que celles de Guenièvre, d'Artus, de Gauvain et de Morgane ¹⁶ : « C'est une œuvre très cinématographique, une suite de courtes séquences, sans aucune de ces tirades des rôles classiques. [...] Ce qui est difficile, c'est qu'il n'y a aucune grande scène qui permette d'affirmer d'un coup le personnage. Chaque séquence est vite finie ¹⁷. » Ainsi, Artus est puissant et débonnaire, Guenièvre, fière et amoureuse, Lancelot, pur et brave, Morgane, jalouse et rouée, Merlin insaisissable sous des oripeaux divers.

Riche en romance et en rebondissements, la pièce évite en revanche le mélange des tons. Les festivités et autres facéties que le magicien suscite sont rares, tout comme les interventions de Dodinel, double trivial de Lancelot.

15 Notes de travail, *op. cit.*

16 Guenièvre, qui s'exprime déjà longuement aux p. 141 et p. 142, prononce une tirade de 26 lignes à la p. 162. Artus a quant à lui droit à une tirade de 38 lignes aux p. 147 et p. 148, et de 32 lignes aux p. 152-153.

17 Chronique du Festival du *Paris-Normandie* des samedi 25 et dimanche 26 juillet 1953, Presse, *op. cit.*

Certes, les rodомontades répétitives et imagées de ce chevalier¹⁸ porté sur les plaisirs des armes, de la table et de la chair introduisent une touche de bouffonnerie dans l'intrigue. La pièce n'en conserve pas moins une dominante sérieuse, à mi-chemin entre la tragédie classique et le drame historique shakespearien.

Comme l'intrigue, le langage adopté par les personnages se caractérise par sa clarté et sa sobriété, à l'instar de ce que l'on peut trouver dans la traduction, sans grand relief, du *Lancelot en prose* par Jacques Boulenger que Tréhard envoie à Boris Vian. Ce parti pris est d'autant plus étonnant que l'auteur, connu pour ses fantaisies langagières, devient un membre éminent du Collège de Pataphysique¹⁹ précisément durant la période où il rédige *Le Chevalier de neige* : nommé Équarrisseur de première classe le 8 juin 1952, il est en effet gratifié du titre de Satrape le 11 mai 1953. Une fois de plus, Vian se conforme aux attentes de son metteur en scène-commanditaire en justifiant le « langage lyrique simple » qu'il utilise par cette boutade : « Il est difficile de parler chevalerie avec les mots de la Série noire²⁰. » Tout juste s'autorise-t-il à glisser quelques images plaisantes, telles que « vous avez la vue plus perçante qu'une coccinelle » ou « ma langue est sèche comme une touffe de chiendent », trouvailles qui, hormis ces exemples, servent moins la comédie que le drame, comme ici : « l'eau du cœur me monte aux yeux quand je vous vois ainsi navré cruellement²¹ [...] » Pour le reste, il se borne aux toponymes les plus connus²² et colore les propos de ses personnages de discrètes formules archaïsantes qui inscrivent l'action dans la période médiévale requise. Le mot « fable » est ainsi préféré à celui d'histoire, tout comme les verbes « errer » et « brûler de » remplacent « se tromper » et « avoir envie de ». Les valeurs traditionnellement attachées à la société du Moyen Âge sont elles aussi largement exploitées dans le texte, de l'« amour », « fol » ou non, à l'honneur : on ne compte plus les occurrences de « cœur », « merci », « preux », « braves », « vaillants », « prud'homme » ou « hommages ». Les apostrophes du type « beau sire », « beau seigneur », « ma Dame », « Ma mie », « Demoiselle » ou « Belle douce amie » dotent les propos des personnages d'une solennité surannée²³. Les innombrables occurrences du mot « Dieu », dans les expressions du type « En nom Dieu » ou « que Dieu vous ait en sa garde²⁴ ! »,

18 Boris Vian, *Le Chevalier de neige*, op. cit., p. 47 : « ... Sur quoi je lui donne un coup de masse d'armes si fort, ma parole, que sa ventaille est allée lui caresser le nombril... »

19 Noël Arnaud, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, op. cit., p. 378.

20 Boris Vian, « Les festivals de France par ceux qui les ont faits : Caen », op. cit., p. 182. « Le langage vous convient-il ? J'ai respecté celui du bouquin [*Le Roman de Lancelot en prose*] autant que j'ai pu. » (Lettre non datée, Boris Vian, auteur, Dossiers D>F, op. cit.).

21 Cette citation et les deux précédentes sont issues du *Chevalier de neige*, op. cit., p. 43, p. 71 et p. 66.

22 On relèvera toutefois le pays de « Zazamanc », à la p. 71 : Vian avait lu le *Parzival* de W von Eschenbach : il lui emprunte, dans le tableau IV de la II^e partie, son « admirable Chambre avec une colonne sur laquelle s'inscrivent les phases du tournoi dans la clairière. » (Lettre non datée de Vian à Tréhard, Dossiers D>F, op. cit.).

23 Cf. Boris Vian, *Le Chevalier de neige*, op. cit., p. 43, p. 61, p. 119, p. 53.

24 Les expressions citées précédemment sont extraites des p. 45, p. 49, p. 53, p. 149, p. 76, p. 77-78 et p. 79 de la pièce.

contribuent elles aussi à cette contextualisation historique, tout comme l'omission des articles pour dater certaines locutions : « vous avez grande part en ce salut », « elle est très vaillante dame », « Jamais Lancelot n'aima la reine d'amour irrespectueux... » ou « ce n'est pas blessure mortelle ²⁵ ». Ces incursions dans un passé lointain, auquel il emprunte quelques traits expressifs, semble procurer à Boris Vian un certain plaisir. Nous en voulons pour preuve le soin, tout à fait superflu, qu'il prend à formuler avec les mêmes tours vieillies les didascalies qui émaillent son texte : « Lancelot tient la grille par ses barreaux. Il passe le bras, tente de cueillir la rose, ne le peut ²⁶. » ; « C'est l'heure du petit-déjeuner et l'on va déguster force harengs à l'hydromel. » À cet ensemble assez conventionnel s'ajoute l'absence de tout anachronisme et d'allusion, même voilée, à l'actualité. Point de cette correspondance avec la société d'aujourd'hui que Giraudoux et Anouilh, entre autres, ont si souvent maniée, et que laissait attendre la modernité attachée à la figure de Boris Vian. *La Ville au fond de la mer* de Thierry Maulnier, jouée en alternance avec *Le Chevalier de neige*, traitait de la nécessaire cohésion des citoyens pour rebâtir la communauté d'Ys et faisait plus manifestement écho à l'histoire récente de la Normandie, terriblement marquée par la Libération de la France : sans doute faut-il voir là l'une des raisons du triomphe de cette œuvre durant le festival, et du succès en demi-teinte de la pièce tirée des amours de Lancelot et de Guenièvre. Comme le résume André Lafargue dans *Le Parisien libéré*, Boris Vian « s'est attaqué à un genre très difficile, un genre qui repose apparemment sur le seul récit, mais dans lequel on attend toujours de l'auteur qu'il aille au-delà de son récit. Voyez plutôt *Henri V* ou *Hamlet*. *Le Chevalier de neige*, sur ce plan, reste presque continuellement en deçà de notre attente ²⁷ ». Vian lui-même n'est pas loin d'abonder dans le sens de ses détracteurs, qui, notons-le, restèrent minoritaires : « [...] je crois que si j'avais su ne pas pouvoir disposer de tant de gens et d'espace, j'aurais fait de fort belles acrobaties. Cette foule de possibles m'a un peu étouffé ²⁸ ».

Un spectacle de Jo Tréhard

Distribution

« Un texte simple sur un scénario clair, voilà exactement ce que l'on demandait à Boris Vian. Le reste était l'affaire de Jo Tréhard ²⁹ », écrivirent quant à eux les défenseurs de la pièce. La distribution constitue sans nul doute l'une des cartes majeures que le metteur en scène entend abattre pour s'attirer les

25 *Ibid.*, p. 53, p. 117 et p. 111, pour les quatre expressions employées dans cette phrase.

26 *Ibid.*, p. 92.

27 André Lafargue, « Dans les ruines de Caen, un étonnant acte de foi, le troisième Festival Dramatique de Normandie », *Le Parisien libéré*, 10 août 1953.

28 Boris Vian, « Les festivals de France par ceux qui les ont faits : Caen », *op. cit.*, p. 178-179.

29 « En contant la belle histoire du "Chevalier de neige" au Festival Dramatique de Normandie, Boris Vian et Jo Tréhard ont trouvé le style du véritable théâtre populaire », *Ouest-France*, 3 août 1953, Presse, *op. cit.*

faveurs de la foule, en cet été 1953. C'est donc dès la fin de l'année précédente qu'il s'enquiert des comédiens qu'il considère alors comme les plus aptes à susciter l'adhésion des spectateurs : il les lui faut prestigieux, reconnus de leurs pairs et du grand public. Avec une contrainte de taille : les acteurs du *Chevalier de neige* doivent également accepter de jouer dans *La Ville au fond de la mer* de Thierry Maulnier. Jean-Marie Serreau, fondateur, en mai 1952, du Théâtre de Babylone, sera son Merlin. Silvia Montfort, qui vient d'incarner Chimène pour Jean Vilar aux côtés de Gérard Philipe, accepte très vite d'interpréter Guenièvre. C'est elle qui suggère à Tréhard le nom de Jean Servais, pour le rôle d'Artus. Jean Martinelli dit oui à Gauvain. Monique Mélinand, quant à elle, fait une infidélité à Louis Jouvet pour reprendre le rôle de Morgane, un temps étoffé à l'intention de Maria Casarès.

Pour Lancelot, Tréhard veut Jean Marais, le partenaire de Silvia Montfort dans *L'Aigle à deux têtes* de Jean Cocteau (1948) et surtout, l'interprète de Patrice, Tristan moderne, dans *L'Éternel retour* de Jean Delannoy (1943). Il pousse l'auteur du *Chevalier de neige* à l'approcher : « J'espère, lui dit-il dans une lettre, que tu as écrit à Marais, que tu feras l'impossible pour le décrocher. Tous ceux à qui j'en parle, trouve [sic] que ce serait vraiment extraordinaire et j'arrive maintenant à me faire à cette idée sans trop de peine³⁰. » Mais Vian ne parvient pas à donner satisfaction à son metteur en scène. Le 9 mai, Tréhard griffonne rageusement, dans son journal de bord :

9 mai. distribution
Marais foutu
Auclair
J. Marchal
Dessailly Valère
Merde³¹ !

Il doit finalement se contenter d'un comédien de moindre notoriété, proche de Jean-Louis Barrault : Jacques Dacqmine. À ses côtés, on note aussi la présence du jeune Michel Piccoli, qui vient de se faire remarquer au Théâtre de Babylone, dans *Méfie-toi, Giacomino* de Luigi Pirandello.

Le coût de cette luxueuse distribution dépasse les 8 millions de francs. Désormais, la manifestation doit rencontrer un franc succès public. Conscient des risques qu'il encourt, Tréhard charge Boris Vian de mobiliser ses amis artistes. L'organisation des répétitions au Théâtre de Babylone assure également la médiatisation de l'événement dans la Capitale, que relaient les ondes et la presse régionales. Les institutions nationales sont elles aussi associées au festival, placé sous le haut patronage du président de la République, Vincent Auriol, et du président du Conseil des ministres, Joseph Laniel. Soutenu par une municipalité énergique, Jo Tréhard possède, on le voit, une

30 Lettre du 30 avril 1953, Dossiers D>F, TRH 5 2/3.

31 Notes de travail, Dossiers A>C, *op. cit.* Il s'agit de Michel Auclair, de Jean Dessailly (compagnon de Simone Valère) et, nous semble-t-il, de Georges Marchal, jeune premier alors rival de Jean Marais.

force de caractère et de conviction exceptionnelle³². Lui reste à surmonter un obstacle de taille : celui de l'espace, qu'il convient d'animer en exploitant des ressources tant visuelles que sonores.

Ressources visuelles

Choisie pour accueillir les représentations du *Chevalier de neige*, la cour du château de Caen ne lui est pas inconnue : ce monument datant du règne de Guillaume le Conquérant a déjà été exploité lors de l'édition précédente du festival et sied bien au sujet de la pièce. Protégé par d'immenses remparts bordés en partie de fosses profondes, il possède encore quelques vestiges du Moyen Âge, bien que l'imposant donjon qui le dominait au xii^e siècle soit aujourd'hui réduit à ses fondations. Le cahier des charges établi en vue de la sonorisation du festival souligne le caractère conséquent de l'espace réservé à l'assistance : « un terrain en pente douce, à peu près rectangulaire de 65 m de profondeur sur 50 m de largeur » devant permettre à « 10 000 personnes assises d'assister au spectacle³³ ». Éloigné de cinq mètres de la première rangée des spectateurs, le plateau s'étend quant à lui sur 60 m de long et 30 m de profondeur : « Sa hauteur est de 1m.20 au niveau de la rampe et s'élève progressivement vers le fond jusqu'à atteindre 4 m³⁴. » On peut toutefois déplorer qu'il n'ait pas pu être adossé aux murailles, qui auraient constitué un fond de scène idéal. Jacques Lemarchand témoigne ainsi de sa déception, révélant au passage la rude concurrence que se livrent alors en France les jeunes festivals :

[...] l'amateur [...] qui vient, en quelques semaines, de voir s'éveiller les pierres d'Avignon, d'Arras, d'Angers, de Beaugency, est frappé d'étonnement lorsque, pénétrant dans l'enceinte du château, il constate que les sièges qui lui sont offerts tournent résolument le dos à la forteresse de Guillaume le Conquérant – au moins à ce qui en reste –, et l'invitent à contempler le vaste plancher sur lequel sont construits les décors de M. François Ganeau³⁵.

La composition d'un si grand espace de jeu est capitale. L'immense scène est « divisée en trois parties distinctes ; de chaque côté un édifice à l'étage. [...] Au centre un plateau nu³⁶ », qui ouvre directement sur le ciel. Noël Arnaud nous en dit plus :

À droite est le palais du roi Artus avec, au plan supérieur, la chambre de la reine Guenièvre. À gauche, plusieurs lieux : la forêt, le logis d'Escabot [sic] et, dans le haut, la chambre de la fée Morgane. Au centre, le plateau est libre : [...] là sera, selon l'heure, le jardin où se rencontrent la reine Guenièvre et le chevalier Lancelot,

32 Pour les accessoires de la pièce, il recourt ainsi aux détenus de la Maison centrale de Caen mais aussi à l'Abbé Fouquet, qui lui prête une « vingtaine de combinaisons noires utilisées à Lourdes » (cf. Lettre à l'Abbé Fouquet de la Jeunesse Rurale Chrétienne de Bordeaux, Notes de travail, Dossiers A>C, *op. cit.*).

33 Cf. Cahier des charges de la sonorisation du Festival d'art dramatique de Normandie, Chemise Jean-Wilfrid Garrett – spécialiste son, Dossiers D>F, *op. cit.*

34 *Paris-Normandie*, 15 juillet, Presse, *op. cit.*

35 Jacques Lemarchand, *Le Figaro littéraire*, 22 août 1953, Presse, *op. cit.*

36 Yvon Hecht, *Paris-Normandie*, article dont le titre et la date sont manquants, Presse, *op. cit.*

la salle où se tient l'assemblée des Chevaliers de la Table Ronde, la grève où aborde la nef d'Artus et de ses compagnons revenant de Petite Bretagne, ou encore la table sur laquelle l'enchanteur Merlin évoque dans une pantomime les glorieux exploits de Lancelot du Lac³⁷.

La simplicité, qui présidait à la trame retenue par Boris Vian et au langage adopté par ses personnages, est donc le mot d'ordre de la scénographie. L'absence de surcharge du plateau par le mobilier en témoigne également. Un trône, un lit, une coiffeuse, un banc, une table-basse, une plus massive pour réunir, comme le veut la légende, les chevaliers, suffisent à figurer les différents lieux d'une action qui confronte l'espace privé des amours secrètes de Lancelot et de Guenièvre à l'espace public de la cour, et du royaume d'Artus. Décors épurés, donc, à l'exception d'un seul, qui concerne le palais de la fée Morgane : l'habitation de la magicienne répond en effet à une atmosphère « Très mille et une nuits » selon la volonté de Jo Tréhard et de son décorateur François Ganeau³⁸. Il semble que cette tentative « baroque » n'ait pas convaincu une large frange des journalistes. Henry Magnan, dans *Combat*, n'hésite pas à décrire les éléments qui constituent cet édifice en ces termes sans appel : « dans ses cauchemars les plus affreux, Walt Disney n'en aurait pas conçu de plus laid. Ils évoquent les cartons d'Alice au Pays des Merveilles³⁹ ».

Les costumes, qui sont parfois au nombre de quatre pour les principaux protagonistes, doivent quant à eux permettre à des spectateurs parfois très éloignés du plateau d'identifier les personnages. Les dessins, notes et coupures de presse que nous avons consultés à l'IMEC suggèrent l'emploi de couleurs vives, essentiellement le rouge, le jaune et le vert, contrebalancées par quelques touches de noir et de gris et, bien sûr, de blanc : Lancelot endosse ainsi « un grand manteau, genre toge romaine, immaculé ». L'ambivalence de Guenièvre, entre sensualité et pureté, se traduit par le port d'un « vêtement serré, de couleur rouge » partiellement recouvert d'un voile blanc. Sa tête est « serrée dans une coiffure blanche, que surmont[e] une couronne or, insigne de sa royauté ». Artus, le front ceint lui aussi d'un diadème, revêt « une robe grise ornée de dessins blancs et noirs et recouverte d'un manteau rouge ». Merlin, dans une large robe blanche et noire rehaussée d'un manteau gris, a quant à lui le chef coiffé d'un « bonnet à plumes » volumineux qui le distingue aisément de son entourage aux yeux du public⁴⁰. Soucieux de capter l'attention en posant clairement les enjeux de l'action dès le prologue, Tréhard accentue encore le caractère didactique que Vian avait conféré à l'ouverture de sa pièce, en lui apportant une dimension plus ouvertement cinématographique : en une sorte de « générique présenté sur toiles mobiles », des baladins déploient en effet

37 Noël Arnaud, Préface, *Le Chevalier de neige*, op. cit. p. 20.

38 Régie manuscrite, Jo Tréhard, TRH 4.

39 « Le Chevalier de neige de Boris Vian a été présenté au Festival Dramatique de Normandie », Presse, op. cit.

40 Cette citation et les précédentes sont issues de l'article « C'est ce soir au Château que le Festival Dramatique de Normandie débute avec *Le Chevalier de neige* de Boris Vian », *Ouest-France*, 1^{er} août 1953, Presse, op. cit.

sur la scène de grands gonfanons présentant Lancelot, la Reine et le verger où ils vont sceller leur amour. Pour exploiter le plateau dans toute sa largeur et sa profondeur, Jo Tréhard peut en outre s'appuyer sur les nombreuses scènes de regroupement que Vian a ménagées, notamment les instants qui suivent un combat (t. VI.I, t. XVII.II) et les grandes assemblées des tableaux VI.I, X.II, et XI.II et XII.II (enterrement de Passerose, grand procès de Guenièvre ou méditation d'Artus sur la mort de ses chevaliers⁴¹). Des intermèdes dansés émaillent et soutiennent parfois l'action, que le célèbre couple d'acrobates, Françoise et Dominique, ponctuent de leurs sauts, relayés par des jongleurs. Gordon Hamilton, partenaire d'Ursula Vian dans plusieurs tournées de ballets, joue le chef des baladins et met au point les danses et les pantomimes du spectacle, notamment le combat du tableau V où Lancelot affronte les deux champions du roi de Northumberland devant le château de Nohant. La présence des animaux, principalement vingt chevaux, parfois tous en scène comme dans le tableau inaugural du retour de chasse où figurent également plusieurs chiens, des faucons, un cerf et un sanglier abattus⁴², renforce encore cette animation du plateau que Jacques Lemarchand compare à l'effervescence d'une ruche⁴³. La mise en scène regorge enfin de trouvailles visuelles, comme le note un journaliste du quotidien *Liberté* :

On n'oubliera pas l'arrivée bondissante des baladins dans le tournoiement de la flamme portée par l'un d'eux, [...] la mort de Guenièvre au pied de la croix, le lent et majestueux départ d'Artus et, vision fugitive, l'apparition des sentinelles se détachant un court instant, sur la ligne d'horizon tandis qu'on conduit au bûcher la reine Guenièvre⁴⁴.

Ressources sonores

Tous ces efforts pour obtenir l'adhésion du public resteraient vains sans une bonne sonorisation : il s'agit de donner au public « l'impression que les sons entendus viennent du plateau⁴⁵ ». Or le château, environné de rues et proche de la gare SNCF, subit une relative pollution sonore : usant du principe de la stéréophonie, les techniciens placent donc une trentaine de micros sur deux tours de lumière de part et d'autre de la scène, sur certains arbres derrière les décors, ainsi que sous le plateau lui-même⁴⁶. Cette installation permet de diffuser les bruitages qui accompagnent la voix des comédiens : pas et hennissements de chevaux, clameur des tournois, coup de tonnerre et cliquetis des armes confèrent ainsi du relief à l'action pour soutenir l'attention du public.

41 V.I renvoie à la cinquième scène de la première partie, XII.II à la douzième scène de la seconde partie, etc.

42 Vingt chevaux sont envisagés en amont du projet.

43 Jacques Lemarchand, *op. cit.*

44 *Liberté*, 1^{er} août 1953, Presse, *op. cit.* La presse signale peu de ratés : Yves Gibeau note toutefois que « le bateau sur lequel va mourir Gauvain aurait gagné à ne pas montrer qu'il savait voguer » (*op. cit.*).

45 Cahier des charges de la sonorisation du Festival d'art dramatique de Normandie, *op. cit.*

46 « Chronique du Festival », Presse, *op. cit.*

Boris Vian a également prévu un certain nombre d'intermèdes musicaux, dont six chansons requérant parfois l'usage d'une vielle : la première partie en comprend trois, qui ont toutes trait à l'amour de Lancelot et de Guenièvre, et aux sentiments puissants qu'éprouve Artus pour son épouse. Chants de séparation, ils se caractérisent par leur tristesse lyrique, quand ceux de la seconde partie de la pièce ont trait aux conséquences de cet amour : une complainte sur la guerre qu'Artus mène contre Lancelot, un chœur de marins célébrant la mort de Gauvain à l'issue des combats, un chant de souffrance entonné par les baladins fatigués de chercher Lancelot, retiré du monde depuis le décès de Guenièvre.

La musique de scène que compose Georges Delerue pour accompagner la pièce constitue un autre atout : dans le cadre d'un spectacle où « l'élément "son" doit prendre une part aussi importante quelquefois même plus que l'élément "décor" », elle doit en effet permettre à la mise en scène de « développer le sens dramatique de l'image visuelle et non de la commenter⁴⁷ ». C'est au printemps 1953, lorsque le texte de Boris Vian est globalement terminé, que le compositeur se met au travail avec, une fois de plus, la simplicité pour maître mot. Tréhard lui réclame explicitement « une musique à l'architecture pas trop savante⁴⁸ » :

Sa partition s'apparente à la sonorisation d'un film cinématographique. [...] Dans l'ensemble, cette partition est de forme très ravelienne. [...] La partition de Georges Delerue, d'une écriture très limpide, contient de belles recherches orchestrales et des sonorités cristallines du plus bel effet⁴⁹.

Nombreux sont les journalistes à avoir noté la parenté de son travail avec celui que Maurice Thiriet et Joseph Kosma ont réalisé pour *Les Visiteurs du soir*, film de 1942 dont l'action se situe elle aussi au Moyen Âge : Jo Tréhard mentionne d'ailleurs le long-métrage de Marcel Carné en septembre 1952 lorsqu'il présente son projet à Boris Vian. Tour à tour martiale et mélancolique, cette bande-son s'élève, selon Jacques Lemarchand, au rang d'une « suite pour orchestre⁵⁰ ». Outre les cuivres (trompettes) et les percussions (tambours militaires, Tam Tam, vibraphone), la présence d'un instrument d'Ondes Martenot introduit dans la composition d'ensemble une étrangeté propice à l'atmosphère de merveilleux requise par la pièce.

En dépit de ce qu'avance Noël Arnaud dans sa préface, le spectacle proposé par Boris Vian et Jo Tréhard n'est pas parvenu à attirer les foules, tout au long des sept représentations de la pièce. Les journalistes le déplorent dès la première, où le public est « très clairsemé⁵¹ ». Préoccupés par des considérations techniques et des questions de distribution plus épineuses que lors

47 Notes de travail, *op. cit.*

48 *Ibid.*

49 « Le Festival de Normandie, la musique de scène du "Chevalier de neige" », mardi 4 août 1953, Presse, *op. cit.*

50 Jacques Lemarchand, *op. cit.*

51 André Garnier, « Échos du festival », Presse, *op. cit.*

des précédentes éditions du festival, les organisateurs ont peut-être négligé d'ancrer l'événement dans son environnement local :

Sans critiquer quoi que soit, on peut regretter que le public en question n'ait pas été invité à se mêler intimement au jeu dramatique. Quelques fêtes populaires, quelques échos de fanfares auraient certainement contribué efficacement à créer l'ambiance. Souvenez-vous de cet élan qui emporta soudain les Caennais à la veille de la première de *Guillaume de Normandie*⁵².

La réaction du metteur en scène et de ses comédiens n'est survenue qu'à compter de la troisième représentation : plusieurs acteurs ont ainsi parcouru « le marché Saint-Sauveur et les rues environnantes, en une grande cavalcade⁵³ ». Mais cette entreprise n'a pas inversé la tendance, pas plus que le temps « anormalement beau⁵⁴ » ou que les articles élogieux, parfois empreints de sensationnalisme : *France-Soir* titre ainsi « Sylvia [sic] Montfort dans *Le Chevalier de neige* se lance du haut d'un rempart de douze mètres⁵⁵ », dans une relative indifférence.

Boris Vian s'en tire à bon compte. L'expérience lui sert en effet de galop d'essai en lui ouvrant la voie de l'opéra. Le Théâtre de Nancy lui offre l'occasion de réécrire les aventures de Lancelot sous la forme d'un livret, aux côtés de son ami Georges Delerue, dont Noël Arnaud nous rappelle qu'il reçut le grand prix de Rome, après avoir été formé à l'école de Darius Milhaud et d'Henri Busser⁵⁶. Point de baguette magique, en revanche, du côté du Festival Dramatique de Normandie, dont le déficit budgétaire s'élève à « 15 millions de francs » : *Le Chevalier de neige* a bel et bien terrassé cette manifestation régionale. Accusé d'avoir engagé, de manière non concertée, des dépenses indues, du prix des costumes, « exagéré », aux dimensions « excessives⁵⁷ » de la scène, Tréhard reçoit un blâme de la mairie et doit rembourser l'indemnité de 300 000 francs qu'il avait perçue. On peut, comme Boris Vian, défendre l'audace de cet homme passionné :

La formule du Festival de Caen, celle d'un festival de création, m'a paru, je l'avoue, plus intéressante du point de vue des auteurs que celle des diverses manifestations de ce genre, où l'on se borne prudemment à porter sa pierre aux monuments de Shakespeare, du Théâtre élisabéthain, d'autres encore, qui iraient fort bien sans cela. La pusillanimité de certains directeurs s'accommode assez de ce procédé ; et les metteurs en scène ne risquent jamais, ce faisant, de se heurter à l'opinion des illustres morts à qui certaines de leurs innovations paraîtraient cavalières⁵⁸.

52 *Ibid.*

53 « *Le Chevalier de neige* a quitté son château... », *Paris-Normandie Rouen*, 8 août, Presse, *op. cit.*

54 André Garnier, « Échos du festival », *op. cit.* (cf. aussi la lettre du maire citée en note 55). Étrangement, Noël Arnaud évoque des « pluies diluviennes » (Préface, *op. cit.*, p. 21).

55 « [...] elle doit se laisser choir, la chevelure flottant au vent dans le vide. Après s'être évanouie de frayeur, on a dû l'encorder [...] ». (*France-Soir*, 3 août 1953, Presse, *op. cit.*).

56 Il écrit encore deux opéras, *Fiesta*, créé à Berlin en 1958, sur une musique de Darius Milhaud, et *Une regrettable histoire*, opéra de chambre sur une musique de Georges Delerue diffusé sur France 1 Paris-Inter, en 1961.

57 Lettre du maire de Caen à Jo Tréhard, 24 août 1953, Dossiers D>F, *op. cit.*

58 Boris Vian, « Les Festivals de France par ceux qui les ont faits : Caen », *op. cit.*, p. 177.

C'est pourtant bien à ceux qui ont privilégié la voie du grand répertoire et un espace de jeu à la jauge moins déraisonnable, tel cet autre élève de Charles Dullin que fut Jean Vilar, que revient le mérite d'avoir fait flotter durablement l'étendard du théâtre populaire sur le territoire français.