



HAL
open science

Les scènes hétérotopiques de Patrice Chéreau : Théâtre Nanterre-Amandiers (1981-1990) : histoire et métamorphoses du lieu

Cécile Moreno

► **To cite this version:**

Cécile Moreno. Les scènes hétérotopiques de Patrice Chéreau : Théâtre Nanterre-Amandiers (1981-1990) : histoire et métamorphoses du lieu. Art et histoire de l'art. Université de Nanterre - Paris X, 2021. Français. NNT : 2021PA100150 . tel-04064563

HAL Id: tel-04064563

<https://theses.hal.science/tel-04064563>

Submitted on 11 Apr 2023

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.

Membre de l'université Paris Lumières

Cécile Moreno

Les scènes hétérotopiques de Patrice Chéreau Théâtre Nanterre-Amandiers (1981-1990)

Histoire et métamorphoses du lieu

Thèse présentée et soutenue publiquement le 08/12/2021
en vue de l'obtention du doctorat d'Arts du Spectacle de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de M. **Jean-Louis BESSON** (Université Paris Nanterre)

Jury* :

Rapporteur :	M. Georges BANU	Pr., Paris III, Sorbonne Nouvelle
Rapporteur :	M. Olivier NEVEUX	Pr., ENS Lyon
Membre du jury :	Mme Sophie LUCET	Pr., Rennes 2
Membre du jury :	Mme Brigitte KRULIC	Pr., Paris Nanterre
Membre du jury :	M. Emmanuel WALLON	Pr., Paris Nanterre
Membre du jury :	M. Richard PEDUZZI	Auteur, Scénographe, collaborateur de Patrice Chéreau
Membre du jury :	M. Jean-Louis BESSON	Pr., Paris Nanterre

SOMMAIRE

INTRODUCTION	5
PREMIÈRE PARTIE	10
S'installer dans un lieu qui existe déjà.....	
SECTION 1.....	11
Refuser Paris /Vouloir Nanterre.....	
1. Préambules à une nomination.....	11
2. Paris,« topos » de la transformation de soi.....	18
3. Choisir un autre lieu : Nanterre.....	61
SECTION 2.....	67
Un lieu complexe en héritage.....	
1. Un lieu qui n'est pas <i>neutre</i>	67
2. Refuser l'héritage.....	84
SECTION 3 - Du lieu commun au chez soi : redéfinir le lieu.....	141
1. Un théâtre dans la ville : deux <i>contre-espace</i> solidaires.....	141
2. Nanterre : le nouveau pari de Chéreau.....	158
DEUXIÈME PARTIE	164
Habiter un navire de haut-bord	
SECTION 1.....	165
Des Lieux rêvés aux lieux concrets.....	
1. Les rendez-vous de la rue Braque : écrire un nouveau projet.....	165
2. Le pouvoir de rêver un théâtre.....	170
SECTION 2.....	199
Des lieux en mémoire pour bâtir le présent.....	
1. La force intempestive de l'Italie.....	199
2. Bayreuth: l'ombre et la lumière.....	231
3. Le TNP de Villeurbanne (1972-1982) : Un exemple davantage qu'un modèle.....	342
4. « Billancourt » : créer un studio de cinéma dans un théâtre.....	386

SECTION 3.....	422
L' école des comédiens de Nanterre-Amandiers	
1. Naître <i>contre</i> un enseignement formaté.....	425
2. Une école dans un théâtre : vices et vertus.....	438
3. L'École des Comédiens : le lieu d'une contre-pédagogie ?.....	444
4. L'école, le cinéma, la troupe : trois utopies réunies.....	471
TROISIÈME PARTIE	481
Bâtir une poétique de l'espace.....	
SECTION 1.....	481
Mettre en scène des écritures en marge.....	
1. Relier Genet, Müller et Koltès à Foucault : une approche du concept d' <i>hétérotopie</i> en littérature.....	483
2. Écrire en marge : produire des métaphores du monde <i>L'obsène, le scandale, l'opaque... et la beauté des espaces perdus</i>	488
SECTION 2.....	528
La vie secrète des topoï.....	
1. Représenter la métaphore des « Paravents ».....	529
2. Des espaces koltésiens.....	538
3. Verticalité et horizontalité : la réunion des horizons.....	554
CONCLUSION	567
ANNEXES	573
BIBLIOGRAPHIE	629

INTRODUCTION

Le 21 février 2008, je rencontrai Patrice Chéreau au Théâtre Nanterre-Amandiers, où il mettait en scène *La Douleur*, de Marguerite Duras, portée par la comédienne Dominique Blanc. Vingt cinq ans plus tôt, jour pour jour, il créait *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès, qui lançait sa première saison en tant que directeur du lieu. Thierry Thieû Niang m'accueillit dans le hall d'entrée du théâtre – je me souviens encore de toute la douceur de sa voix, de son attention. Il me me dit alors : « Patrice est là, il vous attend ». J'avais sollicité un entretien avec lui dans le cadre de mes recherches sur l'histoire des années fondatrices du Théâtre des Amandiers, qui donna lieu à une publication, en janvier 2018¹. Si Chéreau n'aimait pas revenir sur le passé, il accorda à mon travail un intérêt particulier car mon projet ne s'enfermait dans aucune nostalgie ; il s'agissait de comprendre le lieu, dans sa dimension complexe et ses transformations, liées elles-mêmes aux choix et aux engagements pris par les différentes directions qui en avaient assumé la responsabilité.

Nous avons discuté de *La Douleur*, de la difficulté de porter un indicible sur la scène théâtrale, des affirmations de Theodor Adorno inscrites dans la *Dialektik der Aufklärung* : « Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch » ;« Die Kultur nach Auschwitz ist Müll ». Lui qui avait monté *Le Ring* de Wagner pensait qu'il fallait affronter l'histoire, que la scène théâtrale est ce « lieu du monde », pour reprendre l'expression koltésienne, où le pire souvent, parfois le meilleur, doit pouvoir être montré, à la lisière de la catharsis aristotélicienne et de la distanciation brechtienne. D'une certaine façon, son théâtre réunit les deux opposés : il ouvre un sillon d'émotions libérateur, une tempête de pensées à méditer. Nous avons évoqué le théâtre brechtien qu'il découvre adolescent, de sa « Wahrnehmung über Brecht » – il me dit alors que nous devons prendre le temps de nous retrouver pour en rediscuter.

L'Allemagne s'est invitée dans notre conversation, à travers elle la question de l'engagement politique et de la nécessité du théâtre à prendre part, dans la cité, à la

¹ Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines. Théâtre des Amandiers (1965-1982), les années fondatrices*, Société d'histoire de Nanterre, Berlin, janvier 2018

dénonciation du crime. Lui d'abord militant proche un temps du communisme, devenu social-démocrate et metteur en scène de renom ne s'était-il pas installé dans un certain pouvoir où l'on finit par s'habituer, par ne plus être choqué ? « Surtout pas », m'avait-il répondu, « surtout pas ». « On peut, il faut même, toujours se demander si le théâtre est vraiment en capacité de changer quoi que ce soit à l'ordre des choses, du monde, mais jamais s'installer dans des certitudes. Alors, oui, bien sûr, que le théâtre est un contre-pouvoir ». Je me souviens de son approbation quant à la définition de son théâtre comme étant *militant*. Le terme, contrairement à d'autres directeurs du lieu que j'avais pu rencontrer, n'avait, pour lui, rien de désuet. Il le reprenait à son compte, « à condition de s'entendre sur la définition que l'on donne au terme ». Son militantisme relevait d'un art, celui de « raconter des histoires », et « de le faire le mieux qui soit, le mieux possible ».

Cette rencontre a été décisive, elle m'a donné la force d'engager ce travail. Avant de nous quitter – nous étions tous les deux assis à une table du restaurant du théâtre, comme sur la plate-forme d'un grand navire –, Chéreau me dit : « Vous voulez faire ma biographie ? ». Je ne m'attendais pas à une telle proposition. Il a certainement dû voir ma surprise et il me dit alors : « Essayez, essayez ». Il inscrivit sur un petit bout de papier son adresse mail, me le tendit : « Envoyez-moi vos questions. Je vous répondrai ».

Ce travail tient en quelque sorte une promesse, celle liée à cette injonction/proposition que m'a faite Patrice Chéreau de m'engager dans l'écriture de sa biographie. Je l'ai tenue, en réalisant cette thèse qui raconte « une part de sa vie », accompagnée dans cette tâche par Richard Peduzzi qui fut au plus proche de lui, en tant qu'ami et scénographe de tous ses spectacles. Son accueil, sa générosité m'ont permis de saisir, au plus près, la fabrication de leur œuvre d'art commune, de cette « somme » artistique phénoménale, selon l'expression de Bernard Dort, qui a profondément marqué le paysage théâtral français, plus largement encore la scène européenne, depuis *Les Soldats* de Lenz, en 1967, jusqu'à *Elektra* en 2013 – année de la disparition de Patrice Chéreau.

Mon travail se nourrit de cette rencontre, des conversations engagées avec Richard Peduzzi, qui se sont tenues à des intervalles plus ou moins longs, entre 2016 et aujourd'hui, et aussi des nombreux entretiens que j'ai pu mener avec leurs collaborateurs proches, des comédiennes et des comédiens, des techniciens qui ont tous participé à ces « années Chéreau à Nanterre »².

2 Sylvie de Nussac, « Les Années Chéreau 1982-1990 », Nanterre-Amandiers, Le Spectateur français, Éditions Nanterre-Amandiers, 1990

J'ai circonscrit ma thèse à cette période qui débute en 1981 et qui prend fin en 1990, car elle incarne un « tournant » dans le parcours du metteur en scène. Si ce n'est pas la première fois qu'il dirige un théâtre – il en a déjà fait l'expérience à Sartrouville, puis au Théâtre National Populaire de Villeurbanne, aux côtés de Planchon notamment –, c'est, en revanche, la première fois qu'il se sent véritablement « chez lui ». Dans le prolongement de mon travail sur les années fondatrices du Théâtre des Amandiers, j'étais curieuse de savoir comment Patrice Chéreau allait s'inscrire dans ce lieu qui existe déjà depuis 1965, comment il allait le transformer, l'investir, quel théâtre il allait y présenter.

Ma thèse part ainsi des questionnements suivants :

- Quel est ce lieu que Patrice Chéreau et son équipe reçoivent en héritage en 1981 ?
- De quelle manière vont-ils l'investir ?
- Est-il le lieu d'une continuité, celui d'un prolongement, suite logique du travail engagé les seize années précédentes par les équipes en place, dont celles conduites par Pierre Debauche, qui en est le fondateur ? Ou est-ce que ce Théâtre ne devient pas plutôt un lieu de rupture, qui marque l'avènement d'une nouvelle histoire comme d'une autre forme et quête théâtrales ?
- Comment dès lors les caractériser ? Quels choix impliquent-elles et quelles formes dramaturgiques et scénographiques concrètes épousent-elles sur les scènes du Théâtre Nanterre-Amandiers ?

Si beaucoup d'études scientifiques et d'ouvrages ont déjà été consacrés au metteur en scène, aucune étude jusqu'ici ne s'était intéressée spécifiquement à ce rapport que Chéreau entretient avec un lieu en particulier, en l'occurrence, le Théâtre Nanterre-Amandiers.

Pour m'aider dans cette investigation, j'ai eu recours à des outils issus de la pensée philosophique, que sont le concept d' « hétérotopie »³, forgé par Michel Foucault, et celui de « poétique de l'espace »⁴ de Gaston Bachelard. Il m'a semblé que les noyaux conceptuels qui relèvent de leurs définitions – l'utopie située ; les espaces autres ; les marges et les centres ; la société et l'ordre des choses et des êtres ; la discipline et la contestation, ou encore les lieux réels et imaginaires ; la vie secrète des topoï –, invitaient

3 Michel Foucault, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Editions Lignes, Paris, 2019

4 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Quadriga, Presses Universitaires de France, Paris 1957

à une traversée inédite des lieux, à la fois réels et imaginaires, qu'incarnent le Théâtre Nanterre-Amandiers.

Le lien entre Chéreau et Foucault n'est pas immédiat. Les deux hommes se connaissaient, ils éprouvaient un respect mutuel sans qu'il n'y ait eu entre eux de liens spécifiques. Ils s'étaient rencontrés par l'intermédiaire de Simone Signoret, avec laquelle Chéreau avait tourné *Judith Therpauve* et qui était très proche de Michel Foucault. Foucault s'était déplacé à Bayreuth pour voir la mise en scène du *Ring* par Chéreau. Il y consacre même un long article « L'immaginazione dell' Ottocento »⁵, lequel témoigne du fait qu'il connaissait parfaitement son travail. Chéreau était un lecteur de Foucault, il était attentif à ses réflexions notamment sur la coercition des pouvoirs sur les corps et sur sa critique de la société de surveillance et de punition.

Le lien avec le concept d'hétérotopie conçu par Michel Foucault n'est pas une évidence en soi. Chéreau n'y fait pas allusion directement, dans aucun écrit connu ou interview. Il m'a néanmoins servi de fil rouge dans l'analyse que j'ai menée et il m'a aidée à comprendre *les révolutions*⁶ à la fois sur le plan structurel et théâtral que Patrice Chéreau engage, dès son arrivée dans ce Théâtre, dont il bouleverse la structure, le mode de fonctionnement et l'utopie concrète issue de la décentralisation dramatique en banlieue engagée au milieu des années 60. Par la sensibilité aux espaces qu'elle revendique, l'hétérotopie foucauldienne m'a donc aidée à saisir les métamorphoses d'un lieu théâtral, passé du statut de théâtre *dans* et *pour* la ville, à un grand « navire de haut-bord », atelier d'artistes, devenu mythique, reposant sur le modèle de certains espaces hétérotopiques, à la fois ouverts et fermés, secrets. Il s'agissait alors d'en entreprendre une véritable *archéologie*.

La pensée bachelardienne m'a, quant à elle, accompagnée dans la lecture des strates historico-spatiales alors mises au jour. Elle m'a autorisée à *rêver* le lieu et ses espaces, à ne pas en avoir une approche trop chirurgicale et technique, oserais-je dire. Elle est venue m'aider à en entendre la poésie de ce nouveau théâtre.

Ce travail en études théâtrales est d'essence hybride, à la croisée de la philosophie, de la sociologie et de la géographie, parfois même. Partant d'une interrogation sur le lieu dans ses différentes manifestations (bâtiment, scène ou salle), cette transversalité s'est imposée comme nécessaire afin de saisir dans toute son ampleur

5 Michel Foucault, « L'imagination du XIXe siècle », paru dans le *Corriere della Sera*, 30 septembre 1980, p. 3, in *Dits Écrits*, tome IV, texte n°286.

6 Je précise que j'entends ici le terme de révolution dans sa dimension historico-politique, c'est-à-dire celle du renversement soudain d'un ordre établi, qui entraîne une transformation profonde des institutions et des valeurs qui le sous-tendaient jusqu'alors.

ce que pouvait bien représenter l'arrivée de Patrice Chéreau à Nanterre, la transformation du « Théâtre des Amandiers » en « Théâtre Nanterre-Amandiers ».

Le cheminement que nous avons retenu s'articule autour de trois grands chapitres.

Le premier, intitulé « S'installer dans un théâtre qui existe déjà » s'intéresse au double choc hétérotopique et thérapeutique qu'engage la nomination de Patrice Chéreau à la tête du Théâtre Nanterre-Amandiers. L'enjeu est ici de comprendre par quel cheminement le metteur en scène arrive à Nanterre, les raisons de ce choix qu'il fait de venir travailler en banlieue plutôt qu'à Paris et, enfin, d'interroger la rupture qu'il engage avec le lieu et son ancienne utopie concrète.

Le deuxième chapitre, « Habiter dans un navire de haut-bord », sera l'occasion de pénétrer à l'intérieur du lieu qu'ont conçu Patrice Chéreau et ses équipes, et de découvrir combien il est porteur de ces lieux vécus que le metteur en scène/directeur a gardés en mémoire et qui servent d'architecture concrète et mentale au Théâtre Nanterre-Amandiers. Dans ce nouveau lieu théâtral émergent aussi des espaces inédits jusqu'alors, comme l'École des Comédiens, qui vont participer de son identité.

Dans le troisième et dernier chapitre, « Bâtir une poétique de l'espace », il est question de se diriger vers « le plateau », en cherchant à comprendre la spécificité de la proposition théâtrale de Patrice Chéreau à Nanterre. Nous interrogeons son choix de mettre en scène des « écritures en marge » contemporaines, celles de Jean Genet, Bernard-Marie Koltès et Heiner Müller, puis nous éclairons, à partir d'une sélection de lieux écrits, la façon dont ils ont pris corps sur les scènes théâtrales nanterriennes.

PREMIERE PARTIE

S'installer dans un lieu qui existe déjà

SECTION 1

Refuser Paris /Vouloir Nanterre

1. Préambules à une nomination

1.1. La naissance du phénomène Chéreau

Le 16 septembre 1981, Patrice Chéreau est nommé par Jack Lang, ministre de la Culture, à la direction du Théâtre des Amandiers de Nanterre. Au moment de cette nomination, la réputation du metteur en scène n'est plus à faire. Il est alors, comme le relève Anne-Françoise Benhamou, « *un artiste européen de premier plan* »⁷. Ce statut, il l'a acquis tout particulièrement au cours de la décennie qui précède sa nomination à Nanterre, par le biais du succès remporté par sa mise en scène de *La Dispute* de Marivaux qu'il crée, en 1973, au Théâtre de la Gaîté, alors qu'il codirige le Théâtre national populaire, avec Roger Planchon et Robert Gilbert, et aussi, par celui, en 1976, de sa version novatrice et insoumise de la *Tétralogie* de Richard Wagner, *l'Anneau du Nibelung*, pour le centenaire du festival de Bayreuth⁸. L'éprouvante, mais enthousiasmante aventure du *Ring*, qui s'est achevée en 1980, participe de cette reconnaissance élargie et désormais assurée, dont il jouit sur la scène européenne. Cette assise du metteur en scène autorise le ministère de la Culture à penser à son installation pérenne en France et à vouloir lui offrir « un lieu à sa mesure »⁹.

Outre la reconnaissance de la qualité de l'artiste, il est certain que les liens que

7 Anne-Françoise Benhamou, « Avons-nous besoin d'un lieu qui ne serait qu'un théâtre ? », in *Patrice Chéreau à l'œuvre*, sous la direction de Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p.193

8 Chéreau accepte de monter *Le Ring* après qu'Ingmar Bergman, Peter Brook et Peter Stein en aient refusé successivement la mise en scène. C'est Pierre Boulez qui suggère son nom à Wolfgang Wagner. L'aventure débute en 1976 pour s'achever en 1980. Dans *Lorsque cinq ans auront passé, Sur Le Ring de Richard Wagner (Ombres éditions, 1988)* Patrice Chéreau revient sur ce défi relevé.

9 Entretien inédit avec Catherine Tasca, Sénat, Paris, 2010

Chéreau a tissés, dans les années 60, avec Jack Lang, fondateur du Festival mondial du théâtre universitaire de Nancy¹⁰, entrent en ligne de compte dans son arrivée à Nanterre.

C'est sur les conseils de Jean-Jacques Hocquard¹¹, que Jack Lang avait rencontré Patrice Chéreau et qu'il avait intégré au programme de la troisième édition du festival, qui s'était tenue aux mois d'avril et mai 1965, sa mise en scène de la pièce de Marivaux, *L'Héritier de village*. Chéreau y avait été invité dans le cadre des activités qu'il menait alors au sein du Groupe théâtral du lycée Louis-le-Grand.

En 1965, sa mise en scène crée l'événement. Elle suscite à la fois intérêt et controverse. Le phénomène Chéreau est né. Le metteur en scène Jean-Pierre Vincent, qu'il rencontre au lycée Louis-le-Grand et avec lequel il œuvre au sein du Groupe théâtral, rappelle la tempête que génère la présentation de *L'Héritier de village*, au Festival de Nancy.

On est arrivé comme des bandits au festival de Nancy, en uniforme Guevara, têtes rasées, on jouait en costume XVIIIe mais avec des lunettes de soleil. C'était la première fois qu'il y avait des lunettes de soleil dans un Marivaux !

Cela a fait un scandale terrible. On nous jurait le prix, mais nous ne l'avons pas eu. C'était quand même trop osé. Ce spectacle, nous l'avons repris après, on l'a refait, on a joué dans un autre décor et nous l'avons joué jusqu'en 1968¹².

Jean-Pierre Vincent insiste aussi sur le caractère novateur et précurseur du travail de Patrice Chéreau, dès l'origine. Il comporte, selon lui, de façon absolument naturelle, une forme d'irrévérence et de colère volcanique, qui marquent, séduisent ou

10 Le Festival mondial du théâtre universitaire de Nancy a été fondé en 1966 par Jack Lang. Très tôt attiré par la scène théâtrale, celui-ci avait déjà fondé, en 1958, avec Édouard Guibert, la troupe universitaire de Nancy, comme le note Jean-Luc Dejean dans son ouvrage *Le théâtre français depuis 1945*. Dès l'édition de 1968, l'événement dépasse la sphère artistique lorraine pour acquérir une réputation nationale et mondiale, qui accueille notamment Roland Grünberg, le Bread and Puppet Theatre, Bob Wilson, El Teatro Campesino. En 1972, il est appelé par le président Georges Pompidou à la direction du théâtre de Chaillot qu'il se voit retirer en octobre 1974 par le nouveau secrétaire d'État à la Culture, Michel Guy. « Animal politique », inspiré par Pierre Mendès France, Jack Lang devient membre du Conseil du développement culturel de 1971 à 1973. A partir de 1974, il s'engage aux côtés de François Mitterrand, entre au Parti socialiste en 1977, et devient secrétaire national à la culture en 1979. Élu en 1977 conseiller municipal du 3e arrondissement de Paris, il est nommé ministre de la Culture en 1981. Il occupera ce poste pendant dix ans sous tous les gouvernements socialistes des deux septennats de François Mitterrand.

11 Vice-président de l'UNEF, chargé de la culture, entre 1962 et 1964, Jean-Jacques Hocquard connaît le travail de Patrice Chéreau dans le cadre du Groupe Théâtral du lycée Louis-Le-Grand. Il a vu sa première mise en scène *L'Intervention*, et il est convaincu du talent de Chéreau. Ouvrant au développement de la Fédération nationale des théâtres universitaires, il met en lien la vingtaine des compagnies adhérentes avec les trois grands festivals internationaux des troupes universitaires de Parme, Zagreb et Erlangen. Il a notamment attiré l'attention des membres de l'Internationale Theaterwoche der Studentenbühnen du caractère inédit des mises en scène de Chéreau. Lire à ce propos *Patrice Chéreau à l'oeuvre*, *op.cit.*, p. 41

12 Entretien inédit avec Jean-Pierre Vincent, Café le Zimmer, Paris, février 2018

irritent ; en tous les cas, ne laissent pas indifférent :

Dès la première mise en scène de Patrice, cela a été quelque chose comme on n'en avait jamais vu à Paris. C'était l'Intervention de Victor Hugo, petit mélodrame dont il avait fait quelque chose de tout à fait brechtoides, très à la Brecht, avec un décor très épuré, une imagerie minimum, un poids des objets, une réalité des objets très importante, qui donnaient, tout d'un coup, à cette petite pièce un corps très puissant. Il a ensuite fait un deuxième spectacle encore plus formidable parce qu'il y avait plus d'acteurs – dans l'Intervention, il y a quatre acteurs, il avait rajouté des voisines et des voisins, il y avait un palier-, c'était Fuente Ovejuna de Lope de Vega, là on était quatorze, quinze, c'était une épopée de révolte paysanne en Espagne, toujours brechtienne, toujours avec des costumes en thibaude, comme Helene Weigel dans Mère Courage.

L'arrivée de Chéreau dans le paysage théâtral français est non seulement remarquée, mais remarquable. « *Il y avait dans son travail, dira aussi Jack Lang, quelque chose de rare, de neuf, d'original, même si l'on sentait bien sûr des influences extérieures* »¹³.

Marqué par le théâtre de Brecht, l'expressionnisme allemand ou le cinéma d'avant-garde russe, ainsi que par le burlesque américain, celui de Buster Keaton, Chéreau use de ces références, avec un sérieux forcené, pour questionner, dès ses débuts, un patrimoine français, Victor Hugo ou Marivaux, considérés comme des classiques, intouchables. En croisant ces influences, il offre une lecture inattendue, voire inespérée de ces textes. Il devient bouleversant, au double sens du terme. D'abord parce qu'il oblige à l'éveil, chez les spectateurs, d'une sensibilité aiguë, absolument exigée vis-à-vis des œuvres qu'il saisit dans leur temps et qu'il propulse dans le leur. De fait, il réveille l'actualité déconcertante des textes.

Cette insoumission vis-à-vis de certaines conventions, qui lui paraissent, à certains égards, étriquées ou poussiéreuses, ostensiblement bourgeoises, cette révolution théâtrale, viscérale et exigeante, qu'il engage dès ses premières mises en scène, qualifient l'art nouveau de Chéreau, qui excite les enthousiasmes, autant qu'il attise les colères et les incompréhensions.

13 Interview de Jack Lang par Laure Adler, Emission Hors Champs, Semaine spéciale Patrice Chéreau, 1/5 : les débuts, du lycée Louis-le-Grand au Théâtre des Amandiers, France Culture, 9/11/2015

Si l'on reprend le cas de *L'Héritier de village*, on constate combien le jeune metteur en scène met à mal les attentes du public. Il va même jusqu'à remettre en question certains codes de lecture universitaires, pourtant sensés faire loi en la matière. Parmi eux, la lecture *à la lettre* et *dans le temps* du texte. Les critiques Bernard Dort et Roland Barthes, qui animent la revue *Théâtre Populaire* se déplacent, ils s'intéressent au phénomène. Chéreau se fait un nom.

1.2. Nancy/Nanterre : la règle des liens tissés

Quinze ans après le Festival de Nancy, Jack Lang et Patrice Chéreau se retrouvent. Il faut sans doute rappeler que sa nomination à Nanterre intervient dans un contexte politique singulier, puisque François Mitterrand vient d'être élu président de la République¹⁴, marquant ainsi le retour de la Gauche au pouvoir après des décennies de gestion du pays par la Droite. Il a nommé Jack Lang à la tête du ministère de la Culture.

Le changement attendu par les électeurs et attesté par les résultats des urnes doit être visible, efficace, tout à la fois immédiat et réfléchi. L'ère Mitterrand débute par la prise de décisions fortes et symboliques, comme, par exemple, le vote, le 18 septembre 1981, par l'Assemblée nationale, de la loi sur l'abolition de la peine de mort, présentée par le garde des Sceaux, Robert Badinter.

Dans le domaine de la culture, des initiatives importantes sont engagées rapidement par le nouveau ministre : le budget du ministère est doublé en 1982¹⁵, les « Grands Travaux » à Paris, qui prévoient la réalisation du Grand Louvre, de l'Arche de la Défense, de l'Opéra Bastille et de la Bibliothèque nationale de France, sont lancés. Plus largement, la nouvelle croissance budgétaire touche tous les domaines du ministère de la Culture et elle favorise le déploiement de leurs actions, aussi bien dans la capitale qu'en province. Des manifestations culturelles comme la Fête de la musique en 1982, les Journées du Patrimoine en 1984, ou encore la Fête du cinéma en 1985, vont aussi jalonner les mandats de Jack Lang et de ses équipes au ministère de la Culture.

14 François Mitterrand est élu et désigne, à l'issue des scrutins du 26 avril et du 10 mai, le premier président socialiste de la cinquième République, François Mitterrand. Le fait historique fait événement, puisque cette élection vient mettre fin à vingt trois années consécutives de pouvoir détenu par la droite. Il s'agissait là de la plus longue période de continuité politique en France depuis l'Ancien Régime.

15 Le budget de la Culture représente 2,6 milliards de francs en 1981 puis 13,8 milliards en 1993. Il représente alors néanmoins près de 1% seulement du budget d'État.

Sur le plan théâtral, le ministre et son directeur des spectacles et du théâtre, Robert Abirached¹⁶, entendent faire face à « l'érosion du théâtre public à Paris et en province »¹⁷.

Plusieurs problèmes, qui sont nés et se sont développés durant les décennies précédentes, sont pointés : « la contradiction des politiques menées par le ministère des Affaires culturelles », liée à une succession considérable des ministres en poste depuis sa création (neuf en douze ans)¹⁸ ; « le fossé entre les institutions culturelles plus ou moins convenablement dotées et le prolétariat des petites compagnies » ; « le parcours passablement déconcertant du théâtre public » qui, après 1968, s'est enfermé dans des questions ayant trait uniquement à la « recherche dans les formes, dans les méthodes, dans les modes de production », privilégiant, tour à tour, « le recours à l'improvisation, le triomphe de l'expression corporelle, la création collective », au détriment souvent d'une réelle exigence artistique.

Un immense chantier est engagé. L'ère qui s'ouvre doit marquer une rupture :

*En 1981, nous étions, avec Jack Lang, animés par la ferme intention de réformer le fonctionnement du théâtre en France et d'insuffler un dynamisme nouveau dans tous les secteurs de l'art dramatique*¹⁹.

On voit combien la nomination de Patrice Chéreau est stratégique et s'inscrit dans ce programme de refonte du théâtre public en France.

Plus largement, le renouvellement des directions des grands théâtres publics participe de ce changement de politique, souhaité par le nouveau ministère et de sa visibilité. Jack Lang procède alors aux nominations d'Antoine Vitez au Théâtre national de Chaillot, de Jean-Pierre Vincent à la Comédie Française ou encore de Giorgio Strehler au Théâtre de l'Odéon. S'agissant tout particulièrement de ce dernier établissement, l'Odéon, il faut noter que Jack Lang envisage d'abord de le confier à Patrice Chéreau, qui refuse cependant cette proposition.

16 Professeur, Robert Abirached a enseigné à l'université de Caen (1969-1981), avant de devenir directeur du théâtre et des spectacles, au Ministère de la Culture (1981-1988) puis de revenir à l'enseignement, à Paris X-Nanterre cette fois (1988-1999). Ecrivain, critique littéraire et dramatique (NRF, Le Nouvel Observateur...), il est l'auteur de plusieurs ouvrages qui traitent des problèmes esthétiques et politiques du théâtre : *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, *La décentralisation dramatique* (4 volumes), *Le théâtre et le prince*.

17 Robert Abirached, *La Décentralisation théâtrale*, Volume 4, Le temps des incertitudes, "Paysage d'après tempête", Actes- Sud Papiers, 1995, p.16

18 Se sont succédés, depuis la création du ministère des Affaires culturelles en 1959 jusqu'en 1981, moment de la nomination de Jack Lang, les ministres suivants : André Malraux, Edmond Michelet, André Bettencourt, Jacques Duhamel, Maurice Druon, Alain Peyrefitte, Michel Guy, Françoise Giroud, Michel d'Ornano, Jean-Philippe Lecat, Michel d'Ornano (par interim).

19 Entretien inédit Robert Abirached, Paris, 2011

Si « Chéreau est le premier »²⁰ sur la liste, c'est que Jack Lang souhaite le voir s'installer dans la capitale. Expliquant les raisons qui le poussent à lui proposer la direction d'un prestigieux théâtre parisien, il s'appuie tout naturellement sur le talent du metteur en scène, mais il insiste aussi sur la symbolique de ce geste : il s'agit bien, selon lui, d'une forme de réparation nécessaire à l'égard de Patrice Chéreau, visant à saluer son courage et sa persévérance au fil du temps, malgré les adversités diverses. Il rappelle ainsi les difficultés que celui-ci a dû traverser, notamment à la fin des années 60, faisant expressément référence à sa fin de direction abrupte et difficile au Théâtre de Sartrouville.

Invité par Claude Sévenier, directeur des lieux, la compagnie Patrice Chéreau s'était installée, en 1966, dans la salle des fêtes de la ville, avec pour mission de créer des spectacles, mais aussi de faire de l'animation culturelle. Jean-Pierre Vincent faisait partie de l'aventure, il précise les faits :

Contrairement à ce que l'on peut lire et voir écrit partout, Chéreau n'a pas pris immédiatement la direction du Théâtre de Sartrouville. Le directeur était Claude Sévenier, qui venait d'être nommé par la municipalité. Le maire communiste était à l'époque Auguste Chrétienne. Claude Sévenier était au comité d'entreprise de chez Lissac, amoureux et spécialiste de la culture. Il avait vu l'Affaire de la rue Lourcine à Gennevilliers, en 1965, et il nous avait alors proposé de venir installer la Compagnie Patrice Chéreau à Sartrouville. C'est donc elle qui faisait les spectacles. Le lieu, par ailleurs, n'était pas encore un théâtre mais une salle des fêtes aménagée qui avait néanmoins le mérite d'être un lieu mis à sa disposition pour travailler et pour faire connaître ses créations.

Ce n'est qu'à partir de 1967 que Chéreau n'a plus le statut d'employé municipal, et qu'il a pris celui de directeur du Théâtre. La municipalité lui avait alors donné « la concession du théâtre »²¹. Nous avons fait vivre le lieu et nous nous étions totalement investis dans notre mission. Mais au début de l'année 1969, le Théâtre s'est trouvé dans une impasse financière telle que Chéreau a dû démissionner²².

L'épisode de Sartrouville s'était soldé, en effet, en 1969, par une mise en faillite de

20 Interview de Jack Lang par Laure Adler, émission Hors Champs, « Patrice Chéreau, l'intranquille », épisode 1, « Les débuts, du lycée Louis-le-Grand au Théâtre des Amandiers », du 11/09/2015
Lien : <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/semaine-speciale-patrice-cherreau-15-les-debuts-du-lycee-louis-le-grand-au>

21 Auguste Chrétienne, cité par Philippe Madral dans *Le théâtre hors les murs*, T essai n°16, éditions du Seuil, Paris, 1969.

22 Entretien inédit avec Jean-Pierre Vincent, *op.cit.*

l'établissement, contraignant Chéreau à une forme d'exil. Invité par Paolo Grassi, il avait alors rejoint le Piccolo Teatro de Milan, où il avait fait la rencontre déterminante de Giorgio Strehler²³.

Ce que l'on oublie, lorsqu'on fait le récit de la vie de Chéreau, c'est qu'il a été excommunié, en quelque sorte, de France, après 68. (...) Lorsque je devins ministre de la Culture, je voulais donner leur chance à des metteurs en scène, à des réalisateurs qui avaient été souvent écartés ou mésestimés. Patrice Chéreau, c'est le premier. J'avais l'idée de le nommer à la tête de l'Odéon²⁴.

Dans l'esprit du ministre, réparation doit donc être faite. Mais la question du lieu théâtral pose problème. Lorsque Chéreau refuse la direction de l'Odéon, Jack Lang lui fait alors une autre proposition: prendre celle de la Gaîté lyrique. Des travaux seront nécessaires, mais la situation de l'établissement, au cœur de Paris, est intéressante. Mais là encore, le metteur en scène décline l'offre.

1.3. Nanterre, une idée de Patrice Chéreau

En réalité, Chéreau a déjà une idée du lieu qu'il souhaite investir. Il s'agit du Théâtre des Amandiers, à Nanterre. « Nanterre, c'est son idée à lui »²⁵, rappelle Jack Lang. Et Chéreau se souvient du désappointement que cause, chez le ministre, ce désir qui l'anime pour ce théâtre en banlieue :

Lang n'était pas convaincu. Il me voyait ailleurs, dans un théâtre avec des dorures et du velours. Il me proposait de reprendre la Gaîté Lyrique groupé avec une salle de la rue Saint-Martin, le Palais des Arts²⁶.

Comment comprendre ces refus ? Cette aspiration vers Nanterre - ou inspiration, peut-être déjà ? - ne manque pas de surprendre. L'étonnement peut se comprendre. Au

23 A ce propos, lire l'ouvrage de Julien Centrés, Journal de travail : Tome 2, Apprentissages en Italie (1969-1971), Actes Sud Papiers, Paris, mars 2018

24 Interview de Jack Lang par Laure Adler, *op.cit.*

25 *Ibidem*

26 Propos de Patrice Chéreau recueillis par Michel Bataillon, in *Un défi en province, Chroniques d'une aventure théâtrale*, tome 1, p.52

moment de son arrivée à Nanterre, Chéreau a voyagé. Son esprit et son corps sont notamment marqués par les impressions/sensations italiennes, par les réactions/acclamations allemandes. Dans ce trajet, le choix de Nanterre paraît presque déplacé, en tout cas surprenant. Il n'est, en tout cas, en rien évident. Même Jack Lang d'ailleurs, qui connaît parfaitement le parcours de Chéreau, s'est trompé, on l'a vu, sur l'état d'esprit dans lequel le metteur en scène se trouve au début des années 80. Selon lui, Chéreau disposait de tous les atouts pour assumer la direction d'un grand théâtre et pour s'installer confortablement sur le sol français, en ayant à sa disposition une scène parisienne reconnue. Qu'il puisse préférer, à un théâtre ancien, historique et jouissant d'une position centrale, dans la capitale, un espace théâtral, architecturalement insipide, et, qui plus est, placé hors Paris, en position périphérique, était pour lui presque impensable.

Par ailleurs, lorsque l'on observe la biographie de Patrice Chéreau, on remarque combien il entretient avec la capitale des liens très forts, et cela, depuis son enfance. S'il est né sous la lumière des paysages angevins, Paris est incontestablement pour lui la ville de son éveil à la fois personnel et artistique, si tant est que l'on puisse les distinguer. Les deux dimensions ne fonctionnent pas, chez lui, sur le mode du parallélisme, mais bien sur celui de la fusion, de la contagion permanente.

Il nous paraît important ici de comprendre cet attachement à la capitale. Malgré cela, il décide de s'en extraire pour œuvrer, une nouvelle fois, et malgré l'épisode de Sartrouville qui peut être entendu comme un échec, en banlieue parisienne.

2. Paris, « topos » de la transformation de soi

2.1. Paris, un lieu aux effets miroirs

Façonner des parcelles de soi dans le musée ou la rue

Lieu aux effets miroirs, formants et/ou déformants, Paris incarne, en effet, dans la biographie de Patrice Chéreau comme *un point* de départ qui, pour filer la métaphore de John Coltrane, permet, à partir de ce point-là, de ce lieu-là, pour *aller le plus loin possible*²⁷. Point qui offre toujours, presque miraculeusement, la possibilité d'y revenir

²⁷ John Coltrane, *Je pars d'un point et je vais le plus loin possible*, Entretiens suivis d'une lettre à Don DeMichael, Editions de l'Eclat, 4 novembre 2011

sans pour autant s'être retourné : un phénomène qui convient parfaitement à Chéreau qui n'est pas un homme du passé, mais celui d'un présent toujours tiré vers demain.

Mélangant les temporalités, superposant les dimensions spatiales, l'historique cité qu'incarne Paris est le lieu-vivier des métamorphoses intimes qui vont marquer Patrice Chéreau, depuis son enfance et son adolescence vers l'âge adulte. La capitale est ainsi l'un des « topoï » de la formation et de la transformation de soi.

Benoît Decron, directeur du musée Soulages à Rodez, a été un proche de Patrice Chéreau. En 2003, il est le commissaire d'une exposition dédiée aux œuvres du père du metteur en scène, intitulée « Jean-Baptiste Chéreau Catalogne »²⁸. Selon lui, la relation singulière que le metteur en scène entretient avec Paris, en tant qu'espace culturel, mais aussi en tant qu'espace intime, vécu, est essentielle. Elle est incontestablement créatrice de certains tableaux émotionnels et de scènes d'un réalisme parfois cru, liés à l'enfance et l'adolescence. De façon sous-jacente, elle est révélatrice des rapports que le metteur en scène a pu avoir avec sa mère, Mady²⁹, et surtout avec son père, Jean-Baptiste, tous les deux peintres de formation, illustrateurs et dessinateurs. Paris se dévoile, marquée par les difficultés financières, au quotidien, et imprégnée de la figure solitaire et tourmentée du père :

Patrice est né dans le Maine-et-Loire. Il y était attaché, notamment au manoir acheté par son père à « la Bouchetière » près de Durtal. Mais il a avant tout vécu, rue de Seine, à Paris, avec sa famille. Son père, Jean-Baptiste Chéreau, s'était installé dans la capitale en 1924. A cette époque, il peignait pour lui essentiellement. Il n'y aucune trace d'exposition notable.

C'est en 1935-1937, qu'il rencontre Mady, sa future femme, également peintre, avec laquelle il a deux fils : Claude, né en 1941, qui fut un haut-fonctionnaire, et Patrice, né en 1944, à Lézigné. Les Chéreau vivaient en composant des dessins pour tissus pour la Maison Kientz, à Paris. De 1945 à 1955, ils s'étaient associés pour créer un atelier. D'après Mady, cela ne marchait pas trop. Quoi qu'il en soit, les conditions de vie des Chéreau étaient difficiles³⁰.

28 L'exposition s'intitule « Jean-Baptiste Chéreau Catalogne (16 mars -18 mai 2003) ». Elle sera présentée aussi à la Fondation Gilbert Brownstone à Paris, à Saintes au musée de l'Echevinage, puis à l'Institut Français de Barcelone, en 2003.

29 Entretien inédit avec Benoît Decron, Rodez/Paris, janvier 2019. Benoît Decron a très bien connu les parents de Patrice Chéreau, et, notamment sa mère, Mady, avec laquelle il a tissé une profonde amitié.

30 Entretien inédit avec Benoît Decron, Rodez, décembre 2018

La capitale semble être à la fois le lieu d'une famille rassemblée, mais qui peut éclater, suivant les absences du père, et celui d'une autonomie, conquise très jeune, par Patrice Chéreau. Benoît Decron retrace ces lignes familiales parfois disjointes, mais formatrices pour la composition de l'être humain en devenir que Chéreau taille et sculpte peu à peu :

En 1955, Jean-Baptiste Chéreau habite rue de Seine avec sa famille. Il vient de reprendre la peinture. En 1956, il retrouve son ami galeriste, René Drouin. De 1958 à 1969, il fait de nombreux séjours en Espagne, plus exactement en Catalogne. C'est un peu flou au niveau de ces séjours, ce qui est certain, c'est qu'il lui arrive de partir seul, laissant à Paris, femme et enfants. De ce que j'ai compris, ces absences sont très mal vécues par Patrice et par son frère, par Mady évidemment.

L'existence de Jean-Baptiste Chéreau en Catalogne, et à Madrid, est erratique, à la limite de la clochardisation, comme une expérience de dérèglements des sens, proche de celle contée dans le livre de Mandiargues, la Marge, à propos de Barcelone.

Plus tard, en 1962, Jean-Baptiste Chéreau retourne à Ibiza, avec Mady seulement. Les conditions de vie (survie) là-bas sont vraiment difficiles, mais Jean-Baptiste y produit les plus belles œuvres de son séjour en Espagne³¹.

De cette situation, Patrice Chéreau saura tirer une force, le goût d'une indépendance. Elle l'oblige aussi très tôt à un terrible sens du sérieux - « *J'étais très sérieux quand j'avais dix-sept ans, j'étais sinistrement sérieux, je pense* », dit-il³²-, qui imprégnera, de façon toujours systématique, sa manière de se mettre et d'être au travail, car le théâtre ne sera jamais pour lui une occupation, mais une respiration.

*Mes parents étaient des gens assez pauvres, artistes, bohèmes, comme on disait à l'époque, et qui ont toujours tiré le diable par la queue. A un moment donné, j'étais dans une famille qui n'avait pas de moyens du tout, et donc, j'ai dû travailler très tôt, continuer à faire mes études, gagner mes salaires très vite et aider mes parents aussi. Mais c'est bien comme cela.*³³

31 *Ibidem*

32 Entretien avec Patrice Chéreau, Laure Adler, Hors-Champs, *op. cit.*

33 Entretien avec Patrice Chéreau, Laure Adler, Hors-Champs, *op.cit.*

Point d'ancrage pour la famille, Paris véhicule des images ou des sensations parfois brutales, sans concession. Dans ce fourmillement d'expériences, la capitale s'impose pour Chéreau comme le lieu d'une solitude, qui se taille dans son corps, qui se loge aussi durablement dans son jeune esprit. Elle éveille en lui des sensibilités toutes particulières, très aiguës, qui le nourrissent et font qu'il se sent comme chez lui, dans un espace tel que le musée du Louvre, par exemple.

Ce musée ou cette assemblée révélée de chefs d'œuvre, à la fois fascinants, inquiétants, excitants, il les découvre grâce à son père. Il est touchant de savoir qu'il investira ce musée, des années plus tard, comme dans un juste retour de tout ce que ce lieu a pu lui offrir, et, cette fois, avec des « visages et des corps »³⁴ choisis de lui. La relation avec cet espace quasi sacré est charnelle, vitale, poétique :

*Ce Louvre, où j'habitais enfant, je m'y sentais bien. J'y voyais une grande maison peuplée de personnages apaisants et fantastiques, depuis Lætitia Bonaparte que David a peinte dans le Sacre de Napoléon alors qu'elle ne s'y trouvait pas, tous ces portraits d'hommes et de femmes inconnus, Ingres, Riesener, jusqu'au Radeau de la Méduse aux corps enchevêtrés qui combinaient la détresse et le cannibalisme de mes rêves. La discussion entre ce qui est bien peint et ce qui est mal peint, distinction établie par mon père dans l'ombre de laquelle je respire encore*³⁵.

Certains lieux s'offrent ainsi, généreusement aux regards, mais attendent d'eux une forme de précision, d'exigence en retour : apprendre à regarder, savoir distinguer, parfois trancher. Jean-Baptiste, le père est là, il sait, il décide. Il oriente, précise, argumente. L'œil se forme par la fréquentation de la peinture :

*La peinture a toujours été dans ma vie, oui, et avec elle le Louvre, cette grande école-maison, non pas pour en reproduire quoi que ce soit, non pour habiter des images animées : la peinture m'aura aidé à organiser l'espace, à rendre lisible ce que j'écoute, à donner du sens à ce que je raconte – qui ne peut être lisible, incarné, que s'il est organisé. Organiser le réel comme une matière, et cette matière, la réduire à ma volonté, la rendre opaque ou transparente : comme je la veux, complexe ou très simple*³⁶.

34 Du 2 novembre 2010 au 31 janvier 2011, Patrice Chéreau a été invité à créer une exposition vivante au musée du Louvre. Elle s'intitule Les visages et les corps. Ce titre est aussi celui d'un ouvrage composé d'une série de textes qu'il a lui-même écrit et d'entretiens.

35 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, Louvre éditions, Skira Flammarion, ESFP, Paris, 2010, p. 47

36 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, p.46

Cette sensibilité extrême que Patrice Chéreau entretient avec l'espace réel, concret, vécu, puis avec celui quadrillé de la scène de théâtre, semble bien être toute imprégnée de la relation qu'il a, très tôt, avec les œuvres picturales des grands maîtres. Les scènes de Nanterre seront de nouveaux territoires à conquérir, lieux de nouveaux imaginaires à composer. Pour l'heure, la fréquentation des chefs d'œuvres du Louvre oblige l'enfant/jeune adolescent à interroger ce qu'il voit « dedans », à l'intérieur du cadre, et aussi ce qu'il imagine « dehors ». L'ordre d'un probable, ou peut-être seulement d'un possible. Patrice Chéreau semble déjà relever non seulement l'importance de la qualité de la matière, mais aussi celle de l'organisation de l'espace et des mouvements dans l'espace serré de la toile.

Lieux remarquables dans la biographie de Chéreau, les œuvres des grands peintres le jettent, enfant, dans l'ambivalence des sentiments humains, dans des tableaux aux clair-obscur, ombres effrayantes, mais excitantes, aux lumières éclairantes, ombragées ou aveuglantes.

Si je pense à la peinture que j'aimais enfant, je pense à un tout petit tableau de Géricault, au Louvre : Le Four à plâtre. C'est un tableau où il y a une lumière de jour et un ciel de nuit, avec une épaisse fumée blanche qui sort du four et, dans mon souvenir, un cheval blanc qui se cabre. Est-ce la fumée que j'aimais ? Le cheval qui n'était pas blanc du tout en fait ? Il y avait aussi, bien sûr, le Radeau de la Méduse, mais pour d'autres raisons : découvrir qu'il y a dans l'horreur une composante érotique qui m'était inconnue à l'époque et qui est la lecture du même peintre³⁷.

Il ne s'agira pas de reproduire ce qui a été vu. Il est impossible de refaire, au théâtre comme au cinéma d'ailleurs, les peintures observées et aimées : « A aucun moment, dira-t-il plus tard, on ne peut essayer d'imiter la peinture. On ne peut pas imiter un tableau »³⁸, « le théâtre ne sera jamais la copie d'un tableau, un gros plan au cinéma, jamais la copie d'un portrait³⁹ - mais il s'agit d'organiser le monde à sa façon, de le mettre en scène :

Je me souviens qu'il y a eu des moments (...), où j'ai fait répéter mes camarades de classe dans la cour, quand j'étais en cinquième, je pense, je devais avoir onze ou

37 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps* p. 96

38 *Ibidem*

39 .Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, p.33

*douze ans. A un moment donné, je me suis rendu compte que j'aimais organiser, pour utiliser un terme simple. Je ne sais pas si je connaissais alors ce mot de metteur en scène (...). Ce n'était pas le pouvoir qui m'intéressait, c'était de donner vie à ce que je voulais figurer. Et j'ai vite compris qu'il fallait être directif...*⁴⁰

Organiser, dit Patrice Chéreau, « *organizare* », en italien. Le mot puise ses racines dans celle de *l'organe*, comme le rappelle le Littré. Dans son sens premier, le verbe signifie « donner la disposition qui rend des substances aptes à vivre, à être animées ». La nature, laquelle est « variée dans la formation des corps qu'elle organise », est prise comme exemple.

L'étymologie donne ainsi raison à l'approche très intuitive, sensitive que Chéreau a du mot : par ses *organisations*, autrement dit, ses mises en scène, il s'agit bien de créer une disposition qui rend les substances – ici, les corps des acteurs et des actrices, et nous le verrons bientôt, les décors aussi – aptes à vivre : ceux qui ont travaillé avec lui le savent, le jeu est quelque chose de très sérieux, il est essentiel. Il en va de l'existence, d'une expérience jusqu'au-boutiste, extrême, dangereuse, périlleuse, lorsque l'on entre dans l'aventure avec Chéreau. C'est une question de souffle vital, d'*anima*, au sens grec du terme.

Par ailleurs, le mot « organiser » invite aussi, dans un deuxième sens, à côtoyer les notions de *disposition*, *d'arrangement*. Organiser, c'est disposer, arranger et cela ne peut se faire que dans un espace donné. Celui d'une toile, de la scène, d'un écran.

Le regard va plus loin encore. Que peut-il bien se passer dans cette partie invisible qui prolonge l'espace donné ? Que s'y trame-t-il donc ? Qui est là ?

Chercher une définition des images, c'est chercher à dire ce qu'elles cachent : est-ce qu'une image, ce n'est pas aussi ce qu'on n'y voit pas ?

*Aller voir là où elles se cachent et me cachent quelque chose, là où elles ne dévoilent rien ou si peu, là où elles nous masquent tant de choses parfois, et c'est pour cela qu'on ne pourra jamais les imiter.*⁴¹

L'observation oblige à se concentrer autant sur *le visible* que sur *l'invisible*, selon les concepts que le philosophe Maurice Merleau-Ponty⁴² s'attache à explorer. Cette

40 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, p.155

41 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, p.33

42 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 23 janvier 1979

relation entre ce qui, dans le langage cinématographique - mais vaut pour nos modes de perception, même ordinaires -, est dans *le champ*, ce qui peut se situer *en contre-champ*, ou qui se tient *hors-champ*, ne peut que provoquer, immanquablement, des conflits, des contradictions, qui animent très vite, et profondément, Chéreau : d'abord, enfant devant les chefs d'œuvre ; puis, adolescent, face à la vie ; enfin artiste et homme, quant à ses choix où théâtre, cinéma et opéra aussi seront toujours intimement liés, bien que irrémédiablement séparés.

Cette appréhension de l'organisation, de ce qu'elle peut saisir, de ce qu'elle peut embrasser, et de ce qui lui manque aussi/surtout, a tout gardé de sa vivacité lorsque Patrice Chéreau prend la direction du Théâtre des Amandiers. On verra d'ailleurs que ces espaces nouveaux lui inspireront une nouvelle façon d'envisager cette organisation des mondes sur la scène. Comme à son principe, ne jamais être à l'arrêt, en stagnation, il bousculera ses habitus pour explorer, par exemple, des dispositifs scéniques, qu'il n'avait jusqu'alors jamais tentés, tels que le système bifrontal pour *Dans la Solitude des champs de coton* ou l'exploitation de la salle comme lieu du jeu, pour *Les Paravents*, par exemple.

Mais déjà, apparaît un des traits de fonctionnement majeur du metteur en scène : le fait de considérer le conflit ou de la contradiction comme des forces créatives, motrices, afin d'éviter toute inertie de pensée :

*Je crois à ce qui est conflictuel et contradictoire, à ce qui éveille l'imagination et empêcherait aussi de jouir d'une image*⁴³.

Davantage qu'une « source d'inspiration », la fréquentation de la peinture oblige Patrice Chéreau à faire face à de vertigineux conflits internes, à sentir en soi la tâche jamais rassasiée de porter son geste à son paroxysme. Comme s'il s'agissait de s'engager dans un mouvement perpétuel *vers*, dans une sorte de tension infinie, afin de s'approcher d'une perfection que l'on sait, pourtant, ne jamais pouvoir atteindre *parfaitement*, mais qui ne tolère aucun renoncement, qui oblige à l'effort constant et perpétuel, à la manière du pendule de Foucault. Un mouvement qui oscille entre la souffrance et la joie. Ne s'arrête-t-il jamais sur un quelconque bonheur ? Chéreau s'en sera préoccupé, vaincu, désirant, essoufflé, blessé. Cherchant, toute sa vie. Dans le Paris de l'enfance, celui de

43 Patrice Chéreau confie : « Je ne crois pas trop à cette idylle entre un tableau et le visiteur qui serait éveillé soudain à quelque chose par la toile, juste en la regardant. Je crois à des conflits plus violents, conflits avec tout ce qui ne se trouve pas dans un musée, avec tout ce qui y est enfermé et y meurt, doucement suffoqué par l'accumulation des œuvres et des gens ». *Les Visages et les corps*, *op.cit.* p.33

l'adolescence, la peinture et le dessin sont comme des voies, ouvrant, à chaque fois, sur des gouffres, espaces vides, lieux de plénitude à inventer.

La vraie belle chose de mon enfance, c'est que tout le monde peignait dans la maison, tout le monde y faisait des dessins. Dans la chambre de mes parents, on refermait les lits et il y avait soudain quatre tables à dessin. Dans mes premiers souvenirs, c'est-à-dire quand mon père n'avait pas encore recommencé la peinture après dix-huit ans d'arrêt, il y avait des dessinatrices qui arrivaient à neuf heures du matin et qui restaient travailler toute la journée. Ce n'était plus un appartement, c'était un atelier⁴⁴.

Cette omniprésence des arts plastiques transforme le lieu de vie qu'occupe Patrice Chéreau, enfant et adolescent, en atelier, et inversement, l'atelier en lieu de vie. Une réciprocité qui s'est très vite installée et que l'on retrouvait d'ailleurs dans son appartement parisien, 4, rue Braque, dans le quartier du Marais, à Paris, où il avait choisit de se poser, d'installer son chez-soi. Au cœur de la capitale, tel un aimant, amant qu'il était de cette grande cité sombre et lumineuse à la fois, il a tissé son lieu de vie.

L'appartement parisien de Patrice Chéreau était très simple et élégant. Un immense et large escalier y conduisait. Cet antre ancien, au caractère très sobre, aux hauts plafonds, très XVII^e siècle, ressemblait à un espace où l'effort jamais ne se reposait, lieu de concentration dans tous les sens du terme : aspiration à la réflexion, mais aussi accumulation des projets, rêves à réaliser, histoires à raconter, installées sur des tables différentes dans son appartement. Cette multiplication des bureaux – il y en avait cinq chez lui - était d'origine strehlerienne. « C'est une chose que j'ai imitée de Strehler. Il y avait quatre, cinq tréteaux chez lui et il y avait un spectacle par table », disait-il.⁴⁵ Elle venait aussi sans doute un peu de son enfance.

En 1981, lorsque s'ouvrira la période Nanterre, ce mot « Atelier », conjuguant les définitions d'espace à vivre et de travail, trouvera, comme nous le verrons, une forme d'incarnation toute particulière. Elle sera constitutive de l'identité de ce nouveau lieu à naître. Mais Patrice Chéreau nous met en garde contre ce qui serait, selon lui, une faute d'interprétation à propos de son propre trajet : on aurait tort, dit-il, de penser que sa fréquentation très jeune du Louvre, des chefs d'œuvre des grands maîtres, soit sa seule et unique source d'inspiration et qu'il se contente de reproduire des *images*. Il faut, *au*

44 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, p.63

45 "La bibliothèque de Patrice Chéreau", *Esprit critique*, France Inter, 16 juillet, 2007, INA

contraire, envisager ses rencontres avec la peinture comme les lieux de l'éveil d'un conflit intime qui ne le quittera jamais : ce sentiment de l'inachevé, celui d'aller toujours le plus loin possible :

Il trouverait son inspiration dans la peinture ? Il est réalisateur (metteur en scène) parce que, tout petit, on l'a emmené au musée (le Louvre, déjà) et qu'il était content ? Et si, au contraire, ce qu'il fallait expliquer, c'était ce conflit que l'on peut vivre devant des tableaux dont on sait qu'on ne les fera jamais (sans me comparer, le combat mené par Bacon toute sa vie pour s'approcher si peu que ce soit d'un tableau de Vélasquez) ?⁴⁶

Chéreau indique combien on ne peut ainsi dessiner une ligne droite entre sa fréquentation enfant du musée du Louvre et sa capacité à fabriquer, produire des images. Même si l'immersion est bien réelle, incontestable et qu'il essaie, toujours un peu, d'ailleurs de s'en défaire, de s'en distinguer :

J'ai regardé beaucoup de peintures, et la situation dans laquelle je suis, l'éducation que j'ai reçue, font que je n'ai pas besoin d'aller regarder de la peinture pour que ce que je fais y ressemble. Peut-être qu'il sort naturellement de mes mains quelque chose qui est toujours comme de la peinture. Et je sais qu'il faut justement que je me défende de cela.⁴⁷

Regarder au-delà de la simple présence de la peinture dans la biographie de Patrice Chéreau, ne pas se fier aux évidences, refuser de l'enfermer dans les images qu'il a créées, s'obliger à une forme de neutralité du regard et du jugement : Chéreau semble nous demander d'aller aux abords, par-delà, à côté du cadre des images que ses organisations des visages et des corps renvoient depuis la scène. D'une certaine façon, l'invite à saisir l'invisible appelle, chaque spectateur, à procéder à une transformation intime de chaque image reçue.

Sans jamais rompre avec la fabrication des images, qu'il fait, malgré lui, spontanément, Chéreau trouvera dans Nanterre le lieu emblématique de son désir de se recentrer sur les mots. Il y opérera une transition essentielle dans son processus créatif.

Au moment de l'enfance et de adolescence, ce qui se joue-là, dans l'espace fermé, monumental et à la fois intime du musée, dans le moment de la contemplation des

46 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, p. 34

47 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, p. 44

œuvres, est donc déjà bien plus sourd, bien plus sombre et beau, bien plus lourd aussi de sens et de responsabilité : ce sont les tensions que peut provoquer la rencontre avec la peinture.

Ne montre-t-elle pas l'épreuve qui l'attend ? Celle de la solitude du peintre dans son atelier - l'exemple du père, Jean-Baptiste, est en cela à la fois fascinant et répulsif -, et il faudra s'en s'échapper en faisant un art, le théâtre, le cinéma ou l'opéra, qui appelle nécessairement la présence des autres, même si elle est loin d'être une évidence pour Chéreau. Il s'agit peut-être bien là, grâce à une pulsion vitale, de s'arracher à la peinture, qu'il considère certes comme « supérieure » au théâtre, mais dont il craint et refuse l'absolue solitude. Cet art supérieur qu'est la peinture, ne signale-t-il pas aussi la vanité de la tâche, celle du sentiment de créer une œuvre toujours inachevée, jamais *totale*ment heureuse, qui ne quittera pas Chéreau, tout au long de son trajet. Dans *Les Visages et les Corps*, il confie à ce propos :

Parce que je pensais alors – je le pense toujours un peu – que la peinture est un art supérieur au théâtre, parce qu'elle est le lieu d'un combat totalement solitaire : c'est ce que je voyais chez mon père⁴⁸.

Dans ce Paris vécu, deux silhouettes *monumentales*, celle du père et celle du Louvre, s'entremêlent. Le musée, accueillant le père, peintre, arraché à son atelier solitaire, pour s'obliger à voir et placer son fils sur la voie de l'apprentissage de la vision. Le musée encore, par-delà le lieu de savoir, devenu, comme par la loi d'un enchantement unique, la maison de l'enfant Chéreau, là où il se sent comme *chez lui*.

S'interrogeant sur son rapport à ce musée du Louvre, figure majeure de son enfance parisienne, Chéreau confiera quelques années avant sa mort :

Le Louvre, pour moi, c'est quoi au fait ? C'est la nuit noire, au bout du pont des Arts, puis la lumière à l'aube, c'est le matin pour aller au lycée, un autobus, le 27, c'est ma découverte du théâtre, un pont, des arcades, passer le matin sous l'Institut quand il fait encore nuit, cette femme que mon père appelle la reine des clochards et qui frotte là ses seins avec du papier journal – et ma mère qui m'accompagne ce matin-là me fait aussitôt détourner la tête. C'est dans ces mêmes jours, ou pas loin, le lycée⁴⁹ sombre où mes

48 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, p.93

49 Patrice Chéreau fait ici référence au Lycée Louis-le-Grand, à Paris et au Groupe théâtral.

*jambes et mes genoux tremblent parce qu'on me demande soudain de faire ce que j'ai toujours désiré : monter sur un plateau. (...) C'est la solitude de l'adolescence – celle qui ne m'a pas quitté et qui est aujourd'hui encore le moteur le plus sûr qui me met au travail, la force qui me fait échafauder des projets -, son cortège de désirs et d'avidité, de tendresse et de manque (...)*⁵⁰

L'espace de la ville est ainsi peuplé de lieux chers au metteur en scène, qui ont constitué son regard, excité ses sensations. A chaque fois, il s'agit de lieux installés dans la réalité, forts d'un passé, peuplés par des humains, en chair et en os - le musée et ses visiteurs ; le lycée, ses élèves, le corps enseignant, l'administration. Pourtant, au creux de ces espaces se trouvent comme des sentiers ouverts aux rêveries, parfois cauchemardesques, à des escapades imaginaires, investis par des personnages *presque vrais*, qui leur confèrent un caractère fantasmagorique : le musée, dans « la nuit noire, au bout du pont des Arts », la beauté du lieu, rongée par la vision brutale des seins que frotte « la reine des clochards », laquelle n'est qu'à quelques pas finalement de la somptueuse Lætitia Bonaparte ; le lycée, le Groupe théâtral, et ce plateau, soudain immensément vide, comme un pôle aspirant, vertigineux. L'expérience du corps qui tremble, cette « *topie impitoyable* »⁵¹, selon l'expression de Michel Foucault, dans laquelle Chéreau se sent longtemps enfermé, qu'il n'aime pas ou difficilement pendant l'adolescence. Parvenir à assumer son homosexualité ; apprendre déjà à se l'avouer.

2.2. Faire face à une « topie impitoyable »

Ce lieu que Proust, doucement, anxieusement, vient occuper de nouveau à chacun de ses réveils, à ce lieu-là, dès que j'ai les yeux ouverts, je ne peux plus échapper. Non pas que je sois par lui cloué sur place – puisque après tout je peux non seulement bouger et remuer, mais je peux le « bouger », le remuer, le changer de place -, seulement voilà : je ne peux pas me déplacer sans lui ; je ne peux pas le laisser là où il est pour m'en aller, moi, ailleurs. Je peux bien aller au bout du monde, je peux bien me tapir, le matin, sous mes couvertures, me faire aussi petit que je pourrais, je peux bien me laisser fondre au

50 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, p.30 et 31

51 Michel Foucault, *Les Hétérotopies*, *op.cit.*, p. 9 et 10

soleil sur la plage, il sera toujours là où je suis. Il est ici irrémédiablement, jamais ailleurs. Mon corps, c'est le contraire d'une utopie, ce qui n'est jamais sous un autre ciel, il est le lieu absolu, le petit fragment d'espace avec lequel, au sens strict, je fais corps.

Mon corps, topie impitoyable. (...)

Mon corps, c'est le lieu sans recours auquel je suis condamné.⁵²

Dans la peinture de ces paysages parisiens, les mots/maux foucaaldiens nous aident à accéder à une certaine intimité de Patrice Chéreau, laquelle se profile, durant l'adolescence, comme complexe, sous tension : il s'agit bien là d'une expérience sourde et concrète du corps comme « topie impitoyable », lors de ce difficile « éveil du printemps ». Comment parvenir à l'habiter ce corps dont Foucault rappelle qui est toujours avec soi dans une vertigineuse et profonde *soledad* ? Chéreau écrira, d'ailleurs, à ce propos :

Solitude de l'adolescence, molle et sans grâce, conscience de ne pas habiter mon corps, d'être laid et moche, ou pas laid mais juste moche.⁵³

Sentiment de laideur, de pesanteur. Jean-Pierre Vincent, qui a connu Patrice Chéreau à cette époque parisienne, en convient. A la fin des années 50, il ressemble à un « petit gnome », à « grosse tête » et « au regard de fou », tenaillé au cœur par l'envie farouche de faire du théâtre. Mais il reste avant tout, sous le regard des autres, cet être peu avenant.

Patrice n'avait pas du tout le même physique que celui qu'on lui a connu plus tard. A quinze ans, il ressemblait à un drôle de gnome, toujours habillé en gris et marron. Lui-même le disait, à la fin de sa vie, « qu'est-ce que j'étais laid quand j'étais petit ». Lorsqu'il a rejoint le Groupe Théâtral, en 1959, c'était un gamin, sombre, farouche, vilain, blagué parfois méchamment par les autres. C'était alors une personne en réserve qui était, qui plus est, l'objet de railleries de la part des autres élèves et membres du Groupe. Il y avait quelque chose qui n'était pas encore sorti, mais qui était là. Il y avait une sorte de cocon artistique, de par son père et sa mère, peintres. Il était dévoré par l'envie de tout changer en lui.⁵⁴

⁵² *Ibidem*

⁵³ Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, op. cit, p. 52

⁵⁴ Entretien inédit avec Jean-Pierre Vincent, Paris, août 2019

Paris apparaît comme l'un des territoires où se cristallise cette découverte de soi, par le biais d'une proximité obligée avec son propre corps, la force envahissante de ses désirs captivants, mais encore capturés par des inhibitions, des intolérances morales, qu'il faudra pourtant, un jour, finir par oser assouvir, laisser se révéler.

D'où viendra l'érotisme ? De ce bras coupé, de ce camarade de classe admirable et gracile que je veux persuader nerveusement de venir faire du théâtre avec moi qui suis si laid et empoté ? Des peaux, des odeurs, des corps cachés dans les vêtements, ces vêtements dont je pense qu'ils ne me dévoileront jamais les corps qui s'y blottissent et que je désire en silence ?⁵⁵

Et puis, se trouvent aussi, inscrits dans la chair, les troubles imposés. L'impasse d'une situation terrible, d'où perce, par-delà le viol d'une intimité exprimé, la vision d'un théâtre perçu très tôt comme un cérémonial :

Les jésuites, les premiers attouchements d'un prêtre que mon père retrouvera cinquante ans plus tard aumônier d'un hôpital où il soigne sa première attaque. Ma mère furieuse, moi plutôt attendri par cet homme que je n'ai plus revu et qui m'avait doucement nettoyé un matin en classe de onzième ; le refus plus tard des prêtres que je serve la messe et que j'assiste au catéchisme parce que je racontais des histoires de cul. Mais quelles histoires de cul ? A douze ans ?

Le mystère de la lumière rouge sur l'autel. Pourquoi ? Pourquoi partout dans toutes les églises à la fois ? Le Saint-Esprit ? Le théâtre déjà ? Je veux être prêtre alors, je fais semblant de servir la messe en obligeant mes parents à y assister. Effroi de mon père, athée. L'aube est un drap, la chasuble une couverture, un vieux numéro de Paris-Match sur la chute de Dien Bien Phu et Geneviève de Galard⁵⁶ deviendra la Bible que je transporte d'un coin à l'autre de la table à dessin qui figure l'autel. Ça a duré longtemps, ce devait être du théâtre déjà.⁵⁷

Interrogé sur la vocation théâtrale de son fils, Jean-Baptiste Chéreau revient sur cet aspect rituel qui a très tôt passionné le metteur en scène : l'église de Lézigné - sa ville

55 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, op.cit., p. 52

56 Patrice Chéreau évoque ici Geneviève de Galard Terraube, née à Paris le 13 avril 1925. Infirmière militaire française, convoyeuse de l'air, qui, durant la guerre d'Indochine, on la surnomma « l'ange de Diên Bien Phu ».

57 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, op. cit., p.53

natale, avant de rejoindre bientôt Paris - comme scène ; et puis les cortèges, les costumes et les visages lors des cérémonies ont définitivement trouvé place dans son imaginaire :

Au tout départ, nous étions surpris car ni ma femme ni moi n'étions spécialement préparés pour cela. Mais, à ses tout débuts, où nous avons pu observer cela, il avait peut-être quatre ans ou quatre ans et demie, il s'amusait avec des oripeaux, et il faisait un véritable décor, qui ne pouvait pas être autre chose que ce qu'il fait maintenant. (...) Nous habitons dans un petit village où il est né, et il avait comme spectacle étant enfant que l'église. Il n'y avait que soit les enterrements, soit les messes, soit les baptêmes, les mariages. Et bien pour lui, cela entrait dans sa vie et d'une manière très concrète. Nous ne pouvions pas traduire s'il n'allait pas se destiner à l'église peut-être, et personnellement j'étais un peu effrayé. Mais non, ce n'était pas du tout cela, c'était le décor.⁵⁸

Dans l'esprit d'un Walter Benjamin - à savoir, une inquiétude vissée au corps -, mais en un autre lieu et un autre temps, *l'enfance parisienne* de Chéreau, se noue de complexités internes, d'un sentiment de solitude duquel il faudra bien trouver le moyen de se sauver.

Ce « quelque chose qui n'était pas encore sorti », dont parle Jean-Pierre Vincent, et qui « poussait sous la croûte terrestre de Patrice »⁵⁹, est très certainement cette pulsion de vie, salvatrice : le désir de faire de la mise en scène. Aussi, si Chéreau conserve, en mémoire, les dépressions, et les stigmates aussi, de ce corps embarrassé, longtemps entravé, – il est bien difficile pour l'esprit d'oublier ce qui a marqué si profondément le corps -, il parvient, avec le temps, à le modifier. Et la transformation s'opérera « par amour »⁶⁰, grâce aussi à la rencontre avec le théâtre, la pratique de la mise en scène.

Le rapport qu'il entretient à ce corps qu'il doit toujours porter avec lui, et dont il ne sait longtemps que faire du désir qui l'anime, va, incontestablement, modeler les relations qu'il va faire naître avec *les corps autres*, ces « petits fragments d'espace », pour reprendre l'expression foucauldienne, qu'il veut très vite diriger, puis qu'il va apprendre à aimer et avec lesquels il devra composer son idée.

La chose n'a rien d'évidente puisque, dans un premier élan, comme par réflexe, Chéreau s'affirme comme la figure du « Nein-Sager » brechtien, celui qui dit non, celui qui

58 Entretien avec Jean-Baptiste Chéreau, dans l'émission *Patrice Chéreau, metteur en scène, un soleil de minuit*, par Alisonne Sinard, France Culture, rediffusion du 17.11.2016

59 Entretien inédit avec Jean-Pierre Vincent, *op.cit.*

60 Entretien inédit avec Jean-Pierre Vincent, *op.cit.*

d'abord, toujours, refuse :

Ai-je réussi à dire quoi que ce soit de mon métier, du handicap physique, de la revanche ? Ai-je été clair en disant que c'est le manque qui me meut, que le calme et la passion des autres sont arrivés tard, qu'avant j'étais habité d'un monde obstiné et dictatorial, que je voulais contrôler tout et que je m'en suis remis au temps pour me changer, être à l'écoute ? Mais je continue à dire non à tout, d'abord, ensuite seulement je m'approche doucement et comme à regret du oui : ceux qui travaillent avec moi le savent, je n'ai jamais pu corriger cela⁶¹.

Finalement ces autres corps s'exprimeront tantôt comme des extensions libres mais comme aimantées, rattachées à la force d'attraction que générera son propre corps, ou, au contraire, tantôt dans des ruptures frontales, parfois abyssales, se révélant alors comme des dimensions inaccessibles à son propre corps. Dans ce cas-là, il y aura échec de la relation.

Se met déjà en place une forme de système d'ouverture et de fermeture, très émotionnel, très sensitif, très certainement élitiste aussi, qui dirige ce qu'Anne Laurent appelle « la galaxie Chéreau »⁶². Dans la direction d'acteurs qu'il va mettre en place à Nanterre, Chéreau se montrera toujours plus intransigeant sur ce don de soi total, sur cette implication entière du corps des acteurs dans l'espace de la scène. Cette relation aux corps, espaces intimes, dont il veut percer les secrets, est, déterminante dans sa façon de les mettre en scène.

61 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, op.cit., p.61

62 Anne Laurent, "La galaxie Chéreau", in *Revue Théâtre en Europe*, revue trimestrielle, nanterre-amandiers, p.55

2.3. Se sauver, par l'art

2.3.1. L'adolescence, lieu de l'éveil des sens

*L'enfance, elle n'était pas drôle. Le souvenir que j'ai de l'adolescence, c'est que le théâtre m'a sauvé. Sauvé, c'est un grand mot, mais enfin, quand même. Que j'étais enfermé dans une sorte de malheur qui me convenait, en plus.*⁶³

Cette inquiétude chronique, mais vitale, ce tissu de nerfs à vif qui l'habille, Chéreau finit par les apprivoiser, en tout cas à vivre avec, à travers des voyages et dans un Paris qui se présente comme une foisonnante combinaison de visions poétiques, invraisemblables, d'itinéraires ou de rencontres improbables, devenues pourtant possibles, sous ses yeux.

L'art, qui met les corps en scène, en mouvement ou les fige, qui les donne à voir dans leur laideur ou splendeur, dans leurs formes avouées ou inavouées, est, pour lui, véritablement salvateur. « Le théâtre m'a sauvé », écrit Chéreau, dans une confidence soufflée rapidement. Faut-il, dans cette précipitation du dire, rectifier l'intensité du dire : « sauvé, c'est un grand mot », tente-t-il de corriger, avant de finalement renoncer à toute atténuation - « mais enfin, quand même ». Le théâtre l'a bien sauvé des eaux troubles, sinon troublées et troublantes des premiers temps de la vie.

Du jour où j'ai commencé à être sur un plateau de théâtre, à faire un peu tout, m'occuper de la lumière, jouer un petit rôle parfois, dire une réplique, mort de trouille, me battre une épée à la main, régler des projecteurs, aller dans les caves du lycée pour y chercher des meubles, ou des vieilles lampes, de ce jour-là, j'ai compris la différence entre ce que je ne vivais pas dans la vie, car j'étais renfermé sur moi – principalement vis-à-vis de mes parents à qui je ne racontais pas grand-chose, ou si peu -, et un endroit magique où je m'épanouissais. Où je savais où j'étais, où je savais ce que j'avais à faire, où j'étais prêt à tout faire.

Donc oui, c'était un endroit où j'étais dans une communauté d'intérêt avec les autres. Relative, parce que je ne me suis jamais trop reconnu dans dans les vies trop

⁶³ Une vie, une œuvre – Patrice Chéreau (1944-2013), « Une histoire de corps », par Virginie Bloch-Lainé, France Culture, première diffusion 19.04.2014

*collectives, j'ai toujours eu du mal. Mais il y avait désormais deux vies : une vie où je ne vivais pas et qui n'était pas intéressante, et le théâtre de l'autre côté.*⁶⁴

Ville sans demi-mesure, pouvant jusqu'à humilier parfois l'adolescence, Paris devient cependant pour Chéreau le lieu du possible, celui de monter sur scène et d'y organiser des mondes ; une façon de réaliser son rêve, une *utopie*. Sans conteste, les influences qu'il reçoit et dont il se nourrit participent de cette ascension vers soi, ses propres forces et la concrétisation de son talent.

2.3.2. Un jeune homme sous influence

Vilar, Brecht et Strehler, Planchon : de vivants piliers

Chéreau a plusieurs fois évoqué ces influences majeures. Sans trop nous y attarder, embrassons-les cependant dans un bref tour d'horizon, qui en fera apparaître les grandes lumières. Cela nous permettra d'en interroger la présence ou les échos à Nanterre. Poursuivons ce panorama parisien que nous avons d'ores et déjà engagé. Le Théâtre des Nations, le Théâtre National Populaire ou encore la Cinémathèque, y apparaissent comme les lieux d'un apprentissage, d'une conquête de soi qui vont permettre à Patrice Chéreau de « devenir ce qu'il est », selon l'expression nietzschéenne, un des enfants terribles de la scène européenne. Il s'agit bien là d'une formation au sens physique du terme, proche même d'une gestation : tout se passe comme si la fréquentation et les connaissances acquises à travers l'art, le cinéma, le théâtre et la littérature, participaient entièrement, chez Patrice Chéreau, du fait d'advenir à soi-même. Il engage lui-même la démarche, se renseigne, s'oriente, achète des places, prend des abonnements.

Quand j'avais douze ou treize ans, j'allais au théâtre une fois par semaine avec mon argent de poche. J'allais au Théâtre des Nations qui était au théâtre Sarah-Bernhardt [aujourd'hui le Théâtre de la Ville]. La première fois, j'y ai vu Œdipe roi en grec, avec les écouteurs, je n'y comprenais rien, je n'aimais pas trop, c'était classique, mais il y avait une immense actrice, Katina Paxinou, qui avait joué la mère dans Rocco et ses frères. Et le

64 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, op.cit., p. 155

*grand acteur du Théâtre national grec, Alexis Minotis, je me souviens encore des noms. En 1955, à l'âge de onze ans, j'ai vu l'Opéra de Pékin avec ma mère ; j'allais toujours acheter les places moi-même*⁶⁵.

Fenêtre ouverte sur le monde, le Théâtre des Nations⁶⁶ développe, durant la période de reconstruction qui suit la Seconde Guerre mondiale, développe une programmation qui promeut largement, dans une visée humaniste, la connaissance des cultures étrangères. Ainsi, dès le début et le milieu des années 50, sont accueillis le Piccolo Teatro (avec *El Nost Milan* de Carlo Bertolazzi, mis en scène par Giorgio Strehler), le Berliner Ensemble avec la révélation de *Mère Courage*, du *Cercle de craie caucasien*, de *Galilée*, de *la Résistible ascension d'Arturo Ui* et, enfin, de *La Mère*, le théâtre d'Art de Moscou, l'opéra de Pékin, les no japonais, Joan Littlewood et sa revue politique *Ah Dieu ! que la guerre est jolie...*

Si Chéreau se rend régulièrement au Théâtre des Nations, il n'y découvre pas immédiatement les pièces de Brecht. Il ne voit ni les créations présentées lors de la première tournée du Berliner Ensemble à Paris, en 1954, ni celles de la deuxième, en 1957. La rencontre directe avec l'œuvre brechtienne se fait plus tard, en 1960, lors de leur troisième tournée. Brecht est mort depuis quatre ans déjà. Quoi qu'il en soit, elle est décisive quant à la gestation des premières créations de Patrice Chéreau. Anne-Françoise Benhamou parlera en cela de « filiation brechtienne qui se manifeste dans les tout premiers spectacles (*L'Intervention*, *L'Affaire de la rue Lourcine*, *Fuente Ovejuna*) » et qui se concrétise à la fois sur les plans esthétique et politique.

Cette période est aussi celle du choc strehlerien. Il découvre l'œuvre de Giorgio Strehler, qui compte, avec Brecht, parmi ses influences théâtrales majeures. Jean-Pierre Vincent se souvient :

*Nous avons, avec Patrice, été profondément marqués par les spectacles de Strehler, qui arrivaient en France grâce à l'action militante du Théâtre des Nations. Le spectacle El Nost Milan avait été, pour nous, une vraie révélation*⁶⁷.

Chéreau est aussi très attentif aux travaux menés par les pionniers de la

65 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, *op.cit.*, p.47

66 Le Théâtre des Nations est né de l'initiative d'Aman Maistre-Julien et de Claude Planson qui ont eu l'idée d'accueillir à Paris des troupes et des spectacles étrangers. Ayant obtenu le soutien financier de l'UNESCO, de l'Institut international du théâtre et des ambassades concernées, ils lancèrent, en 1954, le premier festival international de Paris. Deux ans plus tard, il devenait le Théâtre des Nations.

67 Entretien inédit avec Jean-Pierre Vincent, *op.cit.*

décentralisation dramatique. Il voit alors dans l'œuvre du Théâtre National Populaire, une référence incontournable, un phare qui éclaire alors la fadeur du spectre théâtral français de l'époque. Il confie d'ailleurs :

Dans le désert théâtral des années 1958-1960, avec ces pièces d'Audiberti et d'Anouilh que je n'aimais pas trop, j'ai été très vite fou du TNP de Vilar⁶⁸.

A l'âge de quatorze ans, Chéreau est abonné au TNP, ce qui lui permet à la fois de voir les créations, de bénéficier du journal qu'il édite, et d'assister à des débats et des rencontres avec les comédiens. Parmi eux, Maria Casarès, qu'il choisira d'ailleurs pour interpréter le rôle de la mère de Saïd, dans les *Paravents* de Jean Genet, et dans le rôle de Cécile, la mère de Charles, dans *Quai Ouest*, qu'il mettra en scène, quelques vingt ans plus tard, à Nanterre.

1957, dans mon souvenir, c'est le Malade imaginaire avec Daniel Sorano. C'était la très belle période du TNP : Lorenzaccio avec et mis en scène par Gérard Philipe [1958], Macbeth avec Alain Cuny et Maria Casarès... J'étais abonné. Abonné, cela voulait dire recevoir par la poste les cinq billets pour les cinq spectacles, le journal du théâtre, Bref, pouvoir assister à des conférences, des concerts. Il y avait tous les dimanches matins des petits concerts, des lectures avec Vilar, Maria Casarès, Yves Gasc aussi, Roger Mollien. J'avais une grande admiration pour Vilar, pour ce qu'il faisait, le TNP était alors pour moi le théâtre par excellence⁶⁹.

Cette rencontre avec le Théâtre National Populaire, alors dirigé par Jean Vilar est essentielle dans le parcours de Patrice Chéreau. Il nous faut garder en mémoire cette fascination qu'il éprouve à l'égard à la fois de l'homme et du metteur en scène qu'incarne Vilar. Elle nous sera bientôt précieuse pour saisir avec une acuité plus sûre les influences qu'elle exerce sur lui lors de l'élaboration de son projet pour Nanterre, en tant que directeur du lieu théâtral, mais aussi en tant que metteur en scène, et d'en saisir aussi quelles en sont les limites. C'est bien dans un rapport de fidélité/friction avec l'influence vilarienne que Chéreau façonne, en 1980, l'identité du Théâtre des Amandiers de Nanterre et constitue son projet pour le lieu. Le travail vilarien de direction d'acteurs, son rapport au

⁶⁸ *Ibidem*

⁶⁹ Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, *op.cit.*, p. 152

texte et la dimension de « service public » qu'il confère à l'art dramatique, sont des piliers constants vis-à-vis desquels Patrice Chéreau élabore sa propre réflexion sur le théâtre, son sens et son utilité et échafaude une nouvelle forme théâtrale. Dans cette perspective, nous verrons bientôt combien la déchirure Brecht/Vilar qui marque, au milieu des années 50, le paysage théâtral français va considérablement l'influencer dans son parcours et dans ses choix, et cela dans les trois directions que Patrice Chéreau sera amené à conduire : celle du Théâtre de Sartrouville, puis celle du TNP avec Roger Planchon, et, enfin, celle qui nous intéresse ici tout particulièrement, celle du Théâtre Nanterre-Amandiers. Ce dernier lieu, Nanterre, représente, celui d'une maturité assumée vis-à-vis de ces influences nourrissantes, qu'il a su « voler » pour reprendre sa propre expression, faire siennes pour pouvoir échafauder son propre style.

On ne saurait, bien sûr, résumer les influences théâtrales de Patrice Chéreau à ces noms prestigieux, Brecht et Strehler, Vilar et Planchon, qui sont essentiels dans l'histoire du théâtre européen, mais qui ne doivent pas faire omettre la constellation de mille et une autres « petites perceptions », selon l'expression leibnizienne, qui ont fait leur travail dans les tissus émotionnels et mentaux du metteur en scène, l'influence de toute une culture acquise, bien plus que par simple gourmandise, par une avidité immense.

2.3.3. Le cinéma, lieu originel des savoirs et des émotions

Si le théâtre nourrit l'imaginaire du jeune Patrice Chéreau, le cinéma est, lui aussi, déjà là, omniprésent. Peut-être même prévalant sur le théâtre, mais c'est dans celui-ci qu'il s'engage d'abord, puisqu'il est « à portée de main »⁷⁰. Ce qui germe durant ces années de formation, à savoir cette nécessité de se nourrir tout à la fois du théâtre et du cinéma, se retrouve, intact, comme nous le verrons bientôt, dans le projet qu'il propose pour Nanterre. Il y a comme ici un fil d'Ariane, une sorte de ligne directrice dans les aspirations de l'artiste qu'il est : l'affirmation de la pluralité nécessaires des arts, la revendication d'un droit à faire du théâtre et du cinéma, contre toute idée reçue. Chéreau déjà refuse de circonscrire ses espaces d'exploration au théâtre. A cette même période (1959/1966), il fréquente assidûment l'Institut pédagogique, alors situé rue d'Ulm.

70 «Entretien avec Patrice Chéreau », *Les Inrockuptibles* , 8 novembre 1995

*Comme le lycée était rue Saint-Jacques, dans le quartier Latin, tous les soirs, j'allais à la cinémathèque, à l'époque, à l'Institut pédagogique, plus loin rue d'Ulm. Là, je me suis fait ma propre cinémathèque, ma propre culture, en voyant tous les vieux films, les films muets, les Eisenstein, avec une profonde préférence, qui doit me marquer encore, pour tout l'expressionnisme allemand (...).*⁷¹

La cinémathèque est bien plus qu'un lieu simplement fréquenté ; elle est un espace de découverte exceptionnel pour celui qui voit dans l'art de la réalisation une magnifique façon d'organiser l'espace, d'être dans le cadre, de jouer des hors-champs et contre-champs. Un art de la *simulation vraie*, de l'apprentissage des dimensions réelles et secrètes, des mouvements de la caméra.

Cette immersion dans le cinéma, c'est « avec Jean-Pierre Vincent, mon grand ami et complice de l'époque »⁷², que Chéreau l'a faite. Ensemble, ils voient tous les films de Sergueï Eisenstein, et ils s'intéressent aussi à ses écrits. Chéreau est sensible aux interrogations, voire obsessions du réalisateur, quant à l'exactitude des « combinaisons verticales » :

*Le problème est de trouver la clé de la commensurabilité entre le morceau de musique et le morceau de l'image; la commensurabilité qui nous permettra de combiner « verticalement », c'est-à-dire, simultanément, chaque phrase de la musique en marche avec chaque phase en parallèle traversant les morceaux plastiques de l'image*⁷³.

Cette recherche de la commensurabilité entre la phrase musicale et les morceaux plastiques de l'image, dans laquelle doit advenir l'acteur, faisant surgir l'émotion, à l'instant, celui-là même qui vaut pour une fragile éternité, est omniprésente dans l'œuvre de Patrice Chéreau, et elle nous paraît particulièrement active dans les créations nanterriennes, comme *Lucio Silla* et *Quartett*, l'opéra de Mozart et la pièce d'Heiner Müller, dans leur troublante correspondance allégorique, verticale, où la musique et le silence se répondent.

Retenons pour l'heure les influences qui naissent, ce « goût du fonctionnement »⁷⁴,

71 Denis Plassard, Timothée Picard, Jean Cléder, *Transversales*, Théâtre, cinéma, opéra, Éditions Le Bord de l'eau, Lormont, 2010, p.29 à 31

72 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, op.cit.,p.58

73 « Sergueï Eisenstein, un cinéaste à la croisée des arts », in *Connaissances des arts*

Lien : <https://www.connaissancedesarts.com/artistes/serguei-eisenstein-un-cineaste-a-la-croisee-des-arts-11131694/>

74 « Lenz au TNP », Gilles Sandier, in *La Quinzaine littéraire*, n°48, 1/15 avril 1968

ainsi que cet attachement primordial qui naît en Chéreau vis-à-vis de l'art du montage, essentiel à la création cinématographique, et qui implique, sur une scène théâtrale la question du rythme, de son efficacité et de sa fluidité, de la gestion des entrées et des sorties⁷⁵ des comédiens et comédiennes.

La question est bien, très tôt, pour Patrice Chéreau de chercher à comprendre « comment fonctionnent à la fois un espace scénique construit comme une machine à jouer, une société donnée à tel moment de son histoire et les démons qui habitent nos profondeurs – et comment ces ressorts s'articulent les uns sur les autres »⁷⁶. Comment, en d'autres termes, la technique peut servir à construire le récit, le déstabiliser ou l'orienter. « La poétique de l'espace », selon l'expression bachelardienne, qu'il parvient à bâtir avec Richard Peduzzi est en la matière particulièrement exemplaire.

Dans cette quête, des réalisateurs comme Orson Welles ou encore Fritz Lang – que Chéreau cite régulièrement – lui sont immédiatement, intuitivement essentiels. En voyant *Citizen Kane*, il découvre l'analogie possible, soulevée par le critique André Bazin entre « mettre en scène » et « mettre en cause », cela par le biais d'un bon usage, pourrait-on dire, de la technique et « parce que le récit, chez Orson Welles, expose un cas [dont] la technique va éclairer toutes les facettes et toutes les contradictions »⁷⁷. On retrouve ainsi quasi obsessionnelle chez Welles - comme il l'était chez Eisenstein et le sera aussi pour Chéreau – cette attention à l'art du montage :

Par le montage, il [Orson Welles] poursuit donc la même ambition que par le plan-séquence : dans celui-ci, il nous laisse choisir des yeux, sans nous forcer, ce que nous voulons voir. Par celui-là, il confronte des points de vue.

Si le montage est le plus souvent le moyen d'imposer une vision, Welles, au contraire, en fait un instrument critique. Il ne feint de nous manipuler que pour nous rendre plus libres. Il brasse les faits, comme on rassemble des témoignages. Loin de violer notre regard, il provoque notre perplexité, il accroît l'ambiguïté de ce qu'il montre. Le pouvoir du cinéma, Welles en joue, certes. Pour mettre en cause, jamais pour plaider une cause. Il ne dénonce, ni ne défend. Il cherche la plus grande tension, dans un même personnage,

75 L'espèce de rampe, conçue à Nanterre-Amandiers par Richard Peduzzi pour la scénographie de *La Fausse Suivante (date)*, d'où surgit Jane Birkin dans sa robe blanche, telle une apparition, est un exemple parlant de cette inclusion de la technique dans l'art de mettre en scène le récit et de diriger les acteurs.

76 Lenz au TNP », Gilles Sandier, in *La Quinzaine littéraire*, op. cit.

77 Joël Magny, "Orson Welles, le sens de la technique", article in Encyclopédia Universalis (<https://www.universalis.fr/encyclopedie/orson-welles/2-le-sens-de-la-technique>), consultable en 2018

*la beauté du mal et l'innocence suspecte*⁷⁸.

Cet art de la technique, lié tout entier au désir de produire *une image* qu'il a en tête – n'oublions pas que, jusqu'en 1967, date de sa rencontre avec Richard Peduzzi, auquel il confie alors les scénographies de ses créations, Patrice Chéreau dessine lui-même ses décors et se passionne pour les moyens mis en œuvre afin de créer sur scène les lieux du monde qu'il entend faire surgir - est au cœur de son processus créatif.

*J'ai très tôt voyagé autour des images que je faisais moi-même : pour mes premières mises en scène, je dessinais toutes les mises en place des personnages. J'y passais des jours et des jours. Jusqu'aux Soldats de Lenz où j'avais commencé à peindre le décor moi-même et à faire d'assez beaux marbres en trompe-l'œil. Je ne connaissais pas encore beaucoup Richard*⁷⁹.

Le théâtre est d'abord pensé comme une sorte de mobile articulé, dont il doit, en tant que metteur en scène, connaître et maîtriser les rouages et leurs dessous. L'attention permanente qu'il aura toujours à l'égard de ses partenaires, décorateur, costumier, lumières, comme André Diot et Daniel Delannoy, et des équipes de techniciens avec lesquels il a travaillé, témoigne d'ailleurs du caractère crucial qu'il accorde aux hommes et aux corps de métier qui l'ont soutenu dans la création de ses *images*.

Le récit que fait Chéreau de l'une de ses rencontres avec Roger Planchon est très éclairant sur cette sensibilité à la technique, et, tout particulièrement à la lumière, qui l'anime très tôt. La scène se passe en 1963/1964, alors que Planchon prépare son *Tartuffe*, à l'Odéon. Chéreau l'avait rencontré, en 1962, par l'intermédiaire d'« un grand ami de [son] père, peintre lui aussi, catalan, Modest Cuixart »⁸⁰ et il est autorisé, deux ans plus tard, à assister à un filage de la pièce. L'importance de la technique y est nettement exprimée :

J'adorais regarder les changements de décor – quand brusquement il n'y avait plus personne sur le plateau. Je regardais les décors, les gens qui réglait les lumières, et je pouvais rester six heures dans une salle de théâtre. Je me souviens d'être resté pour un

⁷⁸ *Ibidem*

⁷⁹ Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, op.cit., p.95

⁸⁰ Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, p.47. Chéreau écrit : "Un grand ami de mon père, peintre lui aussi, catalan, Modest Cuixart, qui me présente à Roger Planchon, rue Monsieur-le-Prince, à la veille affolée de mon baccalauréat".

changement de décor au Théâtre de l'Odéon à Paris – c'était pour Tartuffe. Je me rappelle également m'être infiltré dans un filage de Roger Planchon, à l'Odéon aussi, où il m'a terrorisé. Il me connaissait, il se souvenait de moi, et il m'a dit : « Ce n'est pas la peine que tu restes ici, ce n'est que de la technique ce soir. » Mais j'ai regardé, parce que j'apprenais. Mon lycée était situé dans le même quartier, ainsi quand j'y retournais, j'essayais vainement avec trois projecteurs et quatre rhéostats piqués au cours de physique, de reconstituer ce que j'avais vu.⁸¹

La lumière, savoir manier la lumière, comme l'homme apprend à jouer avec le feu. Dans le noir de la scène, elle est un élément artificiel à maîtriser, à la perfection. Très tôt, Chéreau en a l'intuition - « Je m'occupais du décor, mais je voulais savoir comment le décor que j'avais conçu allait être dessiné par la lumière »⁸²- et il trouve dans le cinéma expressionniste allemand, et, tout particulièrement, dans les films de Fritz Lang, matière à l'étayer en conviction. *M le Maudit*, plus encore peut-être que *Metropolis*, selon l'avis de Jean-Pierre Vincent⁸³, fascine en cela Chéreau. « L'idée que toute action ne doit pas forcément évoluer en pleine lumière, le goût du clair-obscur, les jeux savants d'ombre et de lumière, la recherche d'une atmosphère qui ne soit pas la reproduction fidèle d'une réalité supposée brute et sans effet »⁸⁴ qui caractérisent l'expressionnisme allemand, la légitimité conquise et acquise de l'ombre et de la nuit, dans lequel il se meut, le marquent et vont le pousser, par exemple, à utiliser – ce qui ne se faisait pas encore au théâtre – des projecteurs HMI pour parvenir à obtenir les lumières franches, tranchant avec l'obscurité et les ombres dans certaines de ses créations à Nanterre, comme *Combat de nègre et de chiens*. Cette idée d'utiliser l'éclairage de cinéma au théâtre semble venir de son travail avec André Diot⁸⁵.

Remarquons que cette fixation sur la technique et la scénographie, particulièrement vivace dans les premières mises en scène et au début de sa carrière de Patrice Chéreau, se fait – et il l'avoue lui même – au détriment de son travail de directeur d'acteurs. Selon Colette Godard, il faudra attendre le voyage en Italie pour que Chéreau s'ouvre véritablement à la direction d'acteurs⁸⁶. Il ne manque pas de rappeler, à propos des

81 Entretien avec Patrice Chéreau, *Transversales*, op.cit., p.31

82 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, op.cit., p.96

83 Entretien inédit avec Jean-Pierre Vincent, op.cit.

84 Marc Salomon, *Sculpteurs de lumières*, Bibliothèque du film, 2000

85 Chéreau évoque son travail avec André Diot, qui lui a appris les techniques d'éclairage au cinéma. « Il y a eu le travail avec André Diot- qui n'avait encore jamais fait de théâtre et qui m'a appris comment on éclairait au cinéma, chose que j'ai essayé de reproduire au théâtre », in *Les Visages et les Corps*, p. 96

86 Colette Godard, *Un trajet*, Editions du Rocher, 2007

Soldats, cette situation de concentration totale sur la technique dans laquelle il se trouve, et dont l'acteur Roland Bertin va lui faire prendre conscience :

Je m'occupais peu des acteurs, je voulais surtout savoir comment faire pour que le faux marbre arrive à faire tourner la colonne, que le trompe-l'œil figure réellement une colonne ronde. J'étais très fier parce que j'avais peint aussi un grand ciel d'orage dans un angle ! J'avais une relation viscérale avec les images et avec la manière de les produire. Peu importe si ce que j'en faisais était bien ou mal, mais disons que c'était un temps de travail, où je ne m'occupais pas des acteurs⁸⁷.

Ces cinéastes qui passionnent Chéreau ont un lien fort avec le théâtre. Ils l'ont tous pratiqué. Chéreau le remarque très vite, et cela semble même avoir, à ses yeux, valeur d'autorisation à en faire de même, à savoir désirer les deux :

Chaque numéro des Cahiers du cinéma ou de Premiers Plans sur Orson Welles me réjouissait. « En voilà un qui vient du théâtre, me disais-je, et qui fait du cinéma ! » Le fait que Citizen Kane soit un premier film, qu'il ait été réalisé avec une troupe de théâtre qu'il avait fondée... Tout me rassurait, jusqu'à ce numéro spécial des Cahiers sur Planchon où il parlait si bien de la comédie musicale américaine, où il disait à quel point il était fou de cinéma... Et lui aussi faisait du théâtre ! Et moi, je faisais du théâtre, et mes idées, j'allais les chercher dans les films que je voyais, dans le cinéma expressionniste, le cinéma allemand muet ou parlant, tout le cinéma russe, tous les Eisenstein (...) Très tôt, j'ai été admiratif des gens qui faisaient les deux : Welles et Visconti, principalement. Puis Bergman et Kazan, quand j'ai su un peu plus tard qu'ils avaient eux aussi fait du théâtre⁸⁸.

Les arts ne se mélangent pas, mais dialoguent. Conviction née très tôt, réflexe pris dès l'enfance. Le regard vif de Patrice Chéreau a saisi, dans un mouvement de large appétit, les contrastes intrigants, par exemple, d'une toile de Géricault, contemplée enfant – *le Four à plâtre*, que nous avons évoquée plus haut, les lumières expressionnistes du cinéma allemand et les montages verticaux ou suspendus d'un Welles ou Eisenstein, là aussi, les éclairages fascinants d'un Giorgio Strehler :

87 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, p. 95

88 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, p. 158

*Mon goût pour la lumière doit venir de mon obstination à fabriquer une image complète (...) Ce goût pour la lumière me venait aussi des incroyables prouesses techniques des éclairages dans les spectacles de Giorgio Strehler. Il y avait là une maîtrise totalement nouvelle pour moi, et fascinante*⁸⁹.

A travers tous ces modèles, formes d'expérimentation pour saisir la vie, peut-être chercher à mieux en rendre compte, l'œil de Chéreau s'est formé, les impressions sont nées, les sensations se sont diffusées dans son corps réceptif. Des éclairateurs critiques, tels qu'André Bazin⁹⁰ aident aussi l'œil et l'esprit à se former. Plus tard, le dialogue entre les arts se perpétuera de façon particulièrement sensible à Nanterre, à travers, par exemple, la création de la lumière, distincte en peinture, au cinéma et au théâtre, mais dont les techniques d'invention et de fabrication peuvent être expérimentées d'un champ à l'autre, avec des effets différents, et souvent inédits. La chance d'avoir pu travailler, en Italie, avec les techniciens de Strehler⁹¹, celle d'avoir eu à ses côtés les hommes de lumière que sont André Diot et Jean Delannoy, cet « écorché vif qui avait une relation amoureuse à la lumière »⁹².

Cette légitimité d'un désir double, bientôt triple – vouloir faire du cinéma, du théâtre et aussi de l'opéra -, l'idée de créer des passerelles respiratoires entre les trois, et de fixer la nécessité de leur transversalité, sont des caractéristiques de l'œuvre de Patrice Chéreau. Elles sont même des lignes phares du projet pour Nanterre, même si Chéreau demeure vigilant et met en garde contre toute conciliation ou mélange entre ces arts spécifiques :

*Les arts ne peuvent pas se mélanger. Malheur à celui qui mélangerait le théâtre et le cinéma - je crois. Je ne tenterai jamais pareille alliance, même si je pratique les deux. Malheur à celui aussi qui mélange le théâtre et l'opéra, et je ne parle pas d'opéra et de cinéma qui se trouvent à deux extrémités inconciliables. Par contre, il est vrai que le passage d'un moyen d'expression à un autre est pour moi une nécessité*⁹³.

89 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, p.96

90 Si l'on établit la généalogie de son amour pour le cinéma, il faut incontestablement évoquer l'influence qu'un critique comme André Bazin a pu avoir sur Chéreau. Il l'évoque d'ailleurs comme une référence incontournable dans son éveil puis apprentissage du septième art. In *Les Visages et les Corps*, p. 60

91 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, p.188

92 *Ibidem*

93 Patrice Chéreau, Georges Banu, Clément Hervieu-Léger, *J'y arriverai un jour*, Actes Sud-Papiers, mai 2009

La nuance, comme toujours, indique le sens : Chéreau reconnaît absolument les qualités et les spécificités de chaque art, tout en exprimant la nécessité de les penser sous la forme d'un triangle d'or. Théâtre, cinéma et opéra composent ensemble le lieu d'une quête idéale, d'une quête vraisemblablement utopique. Le Théâtre des Amandiers apparaît dans ce cheminement comme l'espace de cette concrétisation possible, d'une unité trouvée puisque, dans cette maison qui lui appartient, il parvient à créer des pièces de théâtre, un opéra et des films.

2.4. Être au centre de gravité de la pensée critique

2.4.1. Paris, lieu de savoirs et de frottement avec le politique

Dans ce Paris de l'adolescence, il s'agit pour Patrice Chéreau de désirer prendre le monde à bras-le-corps, d'en ressentir avec intensité tous les battements, d'aller jusqu'au cœur des questionnements, se laisser guider par les rythmes enthousiasmants de l'étonnement ; et de toujours croiser les sources. « J'apprenais sur le tas »⁹⁴, dit-il. Au sortir du lycée Louis-le-Grand, il s'engage dans des études d'allemand, à la Sorbonne. Il restera toujours fidèle à cet attachement à l'Allemagne. Dès le début de son parcours, de par l'influence brechtienne sur son travail, mais aussi dans ses choix de mise en scène, l'Allemagne est présente : depuis Lenz jusqu'à la confrontation majeure avec l'œuvre de Wagner, à Bayreuth. Nanterre sera le lieu de la rencontre avec l'écriture de l'écrivain est-allemand, Heiner Müller.

J'aimais (...) les études d'allemand [qui] n'étaient pas du tout un cauchemar : elles me permettaient de lire de la littérature allemande. J'ai suivi aussi les cours de Bernard Dort⁹⁵ à l'Institut d'études théâtrales, rue Danton à l'époque, sans y être inscrit. Quand j'étais encore au lycée, j'y allais et je demandais à Dort : « Est-ce que je peux m'asseoir ? », et puis j'écoutais, pendant des heures. Je me rajoutais des études ! Je parlais souvent avec Edouard Pfrimmer aussi, un autre magnifique professeur d'allemand

94 Patrice Chéreau, *Les Visages et Les Corps*, op.cit., p.158

95 Professeur à l'Institut des études théâtrales de la Sorbonne, Bernard Dort participe aussi à la revue Théâtre Populaire avec l'écrivain Roland Barthes.

et critique de la revue Théâtre Populaire que j'achetais chaque fois qu'elle paraissait, ou que je volais à la librairie Maspéro⁹⁶.

Dans la mémoire de Jean-Pierre Vincent, ces années sont celles d'une autoformation sur les plans théâtral et cinématographique, complétée par les enseignements précieux par leur rigueur et leur niveau d'exigence dispensés au lycée Louis-le-Grand, puis à l'université de la Sorbonne, en lettres, littérature et langues.

Nous étions issus d'une culture savante, que nous avons acquise au lycée, puis poursuivie à l'université jusqu'à ce que le théâtre nous happe entièrement, c'est-à-dire très vite. Patrice était germaniste, j'étais latiniste. Nous n'étions pas d'excellents élèves, mais nous avons, sans trop forcer, des résultats satisfaisants qui nous permettaient de passer à l'étape supérieure. Nous avons, en tout cas, une vie à côté, c'était le théâtre. Nous savions déjà que nous ne pourrions pas nous en passer. En même temps, nous nous nourrissions, en permanence, de cinéma, de nos lectures, puisant dans les littératures française et étrangère⁹⁷.

Parmi les auteurs qui accompagnent Patrice Chéreau et son complice, Jean-Pierre Vincent, à la fin des années 60, mais qui continuent de les imprégner tout au long de leurs trajets respectifs, figurent, entre autres, Roland Barthes et Bernard Dort, « ils nous ont été essentiels », mais aussi Georges Bataille, Michel Foucault.

A dix-sept ans, nous étions déjà d'intermittents lecteurs. L'œuvre de Roland Barthes a été notre bible, à Patrice et à moi. Nous avons entendu parler de Mythologies et nous voulions absolument le lire ! Nous étions très attentifs aux rapports que Barthes entretenait avec le théâtre, et nous lisions avec passion les critiques acérées qu'il écrivait dans la revue Théâtre Populaire, dont nous étions des lecteurs assidus. De la même façon, nous étions particulièrement attentifs aux écrits de Bernard Dort. Nous vivions en effervescence permanente, en proie à une forme d'ébullition qui faisait que nous étions toujours en quête de nouvelles pensées. Pour nous, aller vers des auteurs, c'était non seulement découvrir, mais aussi oser se remettre en question. Bataille nous intéressait, surtout sa réflexion sur les notions de « part maudite » et de « dépense ».⁹⁸

96 Patrice Chéreau, *Les Visages et Les Corps*, op. cit., p.155 et 156

97 Entretien inédit avec Jean-Pierre Vincent, op.cit.

98 *Ibidem*

Ils s'intéressent aussi aux écrits de Michel Foucault, notamment à l'*Histoire de la folie à l'âge classique*.

L'ouvrage nous intéressait. Il s'agit probablement de l'un des premiers textes qui se penchait sur l'histoire de l'internement et posait des questions dérangeantes : quel est le sens de l'ordre asilaire, de cet ordre qui cache le fou et le retranche ? Que signifient les étiquettes de « schizophrène » ou d' « hystérique », et pour ceux qui les posent et pour ceux qui les reçoivent ? Au nom de quoi expliquer ou critiquer la formidable machine de classification méthodique des maladies mentales sur laquelle repose tout l'édifice psychiatrique ? Foucault interrogeait la psychiatrie traditionnelle dans sa violence et en soulignait les méthodes qu'elle employait pour contraindre par la force les personnalités non conformistes à se soumettre aux règles sociales établies⁹⁹.

Mais ils se passionnent surtout pour la lecture de Marx faite par le philosophe Louis Althusser, dont ils découvrent aussi avec un vif intérêt les rares articles qu'il ait écrit sur les arts, comme celui qu'il signe sur la peinture de Leonardo Cremonini - « La peinture de Cremonini nous fascinait, et le texte qu'Althusser lui avait consacré, nous avait ouvert de nouvelles voies de compréhension. Ce qu'il disait des toiles de Cremonini, c'est qu'elles « dépeignent les jeux du désir, l'incompréhension mutuelle, l'ennui et tous les affects, tous les états de la psyché humaine ». « Patrice était très sensible à cette peinture très cinématographique, finalement », confie Jean-Pierre Vincent -, mais aussi sur la spectacle de Strehler, *El Nost Milan*, présenté au Théâtre des Nations, en 1962.

François Regnault, qui sera présent en tant que dramaturge aux côtés de Patrice Chéreau durant toute la période de Nanterre, a vu la pièce et éprouve lui aussi une forme de fascination pour cet article, intitulé *Le « Piccolo », Bertolazzi et Brecht*,¹⁰⁰ que signe Althusser. Le caractère « mémorable » de l'article tient, selon lui, à cette réflexion poussée que le philosophe engage vis-à-vis de la « structure dialectique d'une pièce de théâtre » et dans sa capacité à inclure « une réflexion neuve sur l'identification et la distanciation, inspirée par sa critique de la conscience de soi selon Hegel ». Parallèlement à quoi, Althusser opère « un va-et-vient lui-même dialectique entre le cœur d'une pièce et les illusions de la conscience du spectateur », « car la conscience accède au réel non par son

⁹⁹ *Ibidem*

¹⁰⁰ Louis Althusser, « Notes sur un théâtre matérialiste »,

Lien : <https://esprit.presse.fr/article/althusser-louis/le-piccolo-bertolazzi-et-brecht-notes-sur-un-theatre-materialiste-34516>. Consulté en janvier 2018

développement interne, mais par la découverte radicale de l'autre que soi ».

L'impact de cet article sur Patrice Chéreau n'est pas des moindres, lorsque l'on sait qu'il ne va avoir de cesse lui-même de s'interroger sur les fonctions du théâtre, sur sa capacité à éveiller les consciences non dans un effort de rassemblement, mais de distanciation nécessaire. La question de la dialectique à mettre en œuvre pour y arriver sera toujours un enjeu sérieux, profondément tragique car il en va toujours de la raison d'être du théâtre : dire quelque chose du monde de façon suffisamment claire, mais teintée de parts d'obscurité, pour que le spectateur arrive à une conscience lucide du monde, triste parfois, joyeuse aussi lorsque cela est possible. Ce questionnement, Chéreau le nourrit par les lectures de Hegel, de Marx, mais aussi par la théorie brechtienne, dont la découverte provoque en lui un véritable choc.

L'esprit est à vif. Il est certain qu'un des principes qui irrigue alors l'existence de Chéreau et de son complice d'alors, Jean-Pierre Vincent, consiste à vivre dans le temps présent, en puisant dans les ressources actuelles ou passées, afin de mieux saisir l'air ou la cantate du maintenant.

On a lu tout ce que les jeunes gens en avance sur les autres lisaient. Il fallait qu'on mange du Karl Marx, du Freud, qu'on se nourrisse de philosophie, qu'on lise toutes les revues théâtrales et cinématographiques qu'on trouvait¹⁰¹.

C'est encore Wilhelm Reich et son petit homme¹⁰², réfléchissant sur la montée du nazisme en Allemagne, qui, par exemple, va nourrir les réflexions qu'ils ont sur l'époque dans laquelle ils sont plongés. Or, cette période est celle de la guerre d'Algérie, du Vietnam, le temps aussi du procès Papon. Chéreau sera profondément marqué notamment par les événements du métro Charonne, à Paris, dont il est témoin¹⁰³.

101 Entretien inédit avec Jean-Pierre Vincent, *op.cit.*

102 Wilhelm Reich, *Ecoute, petit homme !*, Payot, 2001

103 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, *op.cit.*, p.162

2.4.1.1 La guerre d'Algérie / le Berliner Ensemble 1960

Deux chocs simultanés

Dans *Les Visages et les Corps*, Patrice Chéreau fait un parallèle significatif entre deux découvertes qu'il fait la même année, en 1960. Jamais exploré en tant que tel jusqu'ici, il nous paraît pourtant essentiel pour comprendre le rapport qu'il est en train de se former, et qu'il gardera toujours, à la question du théâtre politique.

Ces deux découvertes représentent pour lui deux véritables chocs, tant est si bien que ces deux événements lui apparaissent comme irrémédiablement inséparables : il s'agit de la guerre d'Algérie, d'une part, et, d'autre part, du théâtre du Berliner Ensemble. Chéreau insiste sur la concomitance de ces deux événements dans sa vie leur impact dans sa propre pratique théâtrale d'alors – impact qui se poursuivra jusque dans celle qu'il engage à Nanterre :

1960, c'est ma découverte du Berliner Ensemble, mais c'est aussi surtout la guerre d'Algérie et l'année de ma première manif¹⁰⁴.

Le parallèle peut de prime abord paraître curieux, pourtant il nous paraît essentiel dans la compréhension de la constitution à la fois de la réflexion et de la pratique théâtrales que Chéreau engage alors. Il importe, en effet, de comprendre le rapport que Chéreau entretient tout à la fois aux théâtres politique et populaire, à la définition qu'il en fait. Cette question resurgira fortement au moment de sa nomination à Nanterre. Il faudra alors chercher à comprendre la nouvelle utopie qu'il entend réaliser et ce qui l'anime lorsqu'il choisit de monter des auteurs contemporains, dont les pièces apparaissent, de prime abord, comme éminemment *politiques* : *Combat de nègre et de chiens* de Koltès, *les Paravents* de Jean Genet ou encore *Quartett* d'Heiner Müller. Des pièces dont les auteurs refuseront cependant qu'elles soient enfermées dans une lecture politicienne plutôt que politique - étriquée et réductrice.

La simultanéité de ces deux chocs – découverte de la guerre d'Algérie et celle du théâtre du Berliner Ensemble – ainsi que la résonance de ces expériences a sur le metteur en scène méritent d'être explorées, car c'est bien, à ce moment-là, nous semble-t-il, que s'impose, plus lancinante, la quête d'une définition de ce que peut ou doit être le

104 *Ibidem*

théâtre - celui-là dont Chéreau rêve encore en secret -, de son rapport au politique et aux citoyens.

Plusieurs pistes se distinguent : l'idée que le théâtre est essentiellement vital – porteur de mort aussi et en cela une activité à la fois absolument sérieuse et légère - ; l'idée encore que cet art impose, de fait, une obligation d'être absolument entier, sans concession – ce qui implique de penser le rapport de l'implication du théâtre dans les vies de ceux qui le font et de ceux qui le voient ou le reçoivent -, et enfin, l'idée que le théâtre doit se refuser à *commenter* le monde, tant il est porteur d'une exigence bien plus sérieuse, celle de le dire, de le *raconter*. Chéreau va d'ailleurs très vite se définir comme étant « quelqu'un qui raconte des histoires » et qui « se doit de bien les raconter »¹⁰⁵.

2.4.1.1.1. Charonne, l'éveil de la conscience politique

Au début des années 60, Chéreau a seize ans. La rencontre avec la violence de la guerre d'Algérie, il la découvre à travers deux événements très précis : la répression sanglante de la manifestation du 17 octobre 1961 et l'affaire de la station de métro Charonne, le 8 février 1962. Dans *Les Visages et les Corps*, il revient sur cette conscience politique qui s'éveille en lui :

Un jour, à l'entrée de ce passage de la Sorbonne, brusquement, vers midi, en sortant du lycée, je tombe sur une manifestation. En fait, à peine cinquante d'un côté, moins de cinquante de l'autre. Brusquement, je suis parmi les gens qui crient « Paix en Algérie », et en face je vois des cons, dont certains de ma classe, qui crient « Algérie française » ? Qu'est-ce qui a fait que je me suis trouvé dans ce camp-là plutôt que dans l'autre ? Ça avait à voir avec la guerre évidemment, avec le spectre du service militaire... (...) Sans doute était-ce surtout parce que, dans l'autre camp, il y avait des gens détestables, arrogants et sûrs d'eux-mêmes, des gens qui me semblaient méprisants (...).

A partir de ce moment, j'ai commencé à suivre toutes les manifestations.(...) Puis il y eut Cuba, l'invasion de la baie des Cochons, puis, le lendemain même le putsch d'Alger en 1961, enfin Charonne – Papon – et les morts de cette nuit-là, écrasés contre les grilles du métro... Tout ça été lié et avait des répercussions sur le théâtre que je ne faisais pas

105 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, op.cit.

*encore mais dont je rêvais en secret*¹⁰⁶.

Cette sensibilité pour une politique de gauche – plutôt social-démocrate que communiste - de Chéreau est aussi l'occasion d'une distinction forte qu'il engage avec son père, dont il relève l'ambiguïté. Il y a là une ligne de démarcation, qui reste silencieuse. Aucune forme d'échanges n'a lieu entre eux autour de la question :

*Non, on ne parlait pas politique, parce que le background de mon père était compliqué : il était plutôt anar. Il avait flirté avec ce qu'on appelait les Camelots du Roi (...). Par la suite, il avait renoncé à tout ce qui était à droite, mais il était resté au fond ce qu'on appelle un anarchiste de droite. Il avait deux très grands amis dont un qui était dessinateur à Rivarol, et non ne pouvait pas parler avec lui – il ricanait quand je me faisais prendre dans une manifestation contre la guerre d'Algérie et que je rentrais tout fier à la maison -, et un autre qui s'était incrusté tous les soirs à la maison, parce qu'il n'avait nulle part où aller. C'étaient des gens un peu pathétiques, que je n'aimais pas, ma mère ne les aimait pas non plus*¹⁰⁷.

Le moment de la guerre d'Algérie marque incontestablement la naissance, chez Chéreau, d'une conscience politique, d'une sensibilité aux enjeux de son temps. Faut-il pour autant parler d'« engagement » ? Il nous faut sur ce point rester prudents. Des actes, en tout cas, sont posés. Chéreau les rappelle d'ailleurs. « *A partir de ce moment-là, confie-t-il, j'ai commencé à suivre toutes les manifestations* »¹⁰⁸. Des positions sont adoptées :

Esthétique et politique. Avec de vraies convictions politiques dans l'opposition à la guerre d'Algérie, jusqu'en 1962. Je me souviens bien de la campagne électorale du référendum pour l'autodétermination [janvier 1961], le « oui » énorme, je me souviens très bien aussi de la date de l'indépendance, le 19 mars. Je me souviens excessivement bien aussi d'avoir sauté une répétition au groupe théâtral du lycée Louis-le-Grand pour sortir, exulter... Et je me souviens d'avoir annulé une autre répétition, d'avoir dit : « Je ne peux pas », pour aller faire une manifestation qui se préparait parce qu'il y avait eu une bombe de l'OAS chez Malraux, elle avait défiguré la fille des gardiens, qui s'appelait Delphine

106 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, op. cit., p.163

107 *Ibidem*

108 *Ibidem*

Renard ; au moment de la dispersion, je revois encore le boulevard Voltaire, j'ai cette image avec les CRS, les casques de CRS dans la lumière des boulevards, ça ne s'oublie pas. Et qu'ils ont chargé la manifestation après la dispersion, c'est Charonne [8 février 1962]. Je me suis trouvé écrasé par les flics qui frappaient avec de grands bâtons... C'était la station Charonne, j'ai pu me réfugier dans un café d'à côté¹⁰⁹.

Cette rencontre avec la guerre d'Algérie, autrement dit, avec un événement politique contemporain, le pousse à interroger, parallèlement sa pratique théâtrale, au sein du Groupe Théâtral du lycée. La découverte simultanée du Berliner Ensemble lui offre alors un modèle possible.

2.4.1.1.2. Esthétique et politique : l'exemple du Berliner Ensemble

Interrogé sur les spectacles qu'il a vus, Patrice Chéreau précise avoir assisté à deux des quatre créations présentées par le BE lors de sa troisième tournée :

Je vois Galilée et Arturo Ui... Je ne vois pas La Mère, parce qu'on disait dans les milieux que je fréquentais que c'était outrageusement communiste – et ça l'était, et très beau -, et je ne vois pas Mère Courage, comme un idiot... Longtemps après, j'ai vu le film qu'ils en avait tiré, j'ai vu les photos, c'est un spectacle que je connais par cœur, mais je ne l'ai pas vu. C'est une époque où j'allais tout le temps au théâtre mais la découverte du BE fut vraiment un des plus grands chocs esthétiques de ma vie. Je me suis dit alors : « Là, il y a un théâtre – je ne connaissais pas grand chose au théâtre- , là, il y a un théâtre qui change tout » (...) Je trouvais qu'il y avait là un savoir-faire supérieur, et enfin que c'était un théâtre plus indirectement, mais tellement plus intelligemment politique¹¹⁰.

Le lien entre le choc provoqué par la guerre d'Algérie et la révélation de ce que peut être le théâtre, à travers l'exemple du BE, se trouve ici éclairé, dans une conversation que Patrice Chéreau mène avec Clément Hervieu-Léger :

La politique, à l'époque, était très claire. Tu étais à gauche ou à droite. Et si tu étais

109 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps, op.cit.*, p.166

110, Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps, op.cit.*, p.161

à gauche, tu étais communiste : le Parti communiste était très fort ; et puis on se retrouvait tout naturellement à gauche contre la guerre d'Algérie. Et il y avait là, à portée de la main, un théâtre qui se donnait les moyens d'une pensée claire, analytique, pas seulement émotionnelle, et qui en plus entendait – je parle du Berliner Ensemble – donner une responsabilité au décor, aux costumes, à la mise en scène et à la dramaturgie, et avoir un point de vue politique, moral¹¹¹.

Dans cette approche quasi définitionnelle que Patrice Chéreau fait du Berliner Ensemble, il le montre dans la totalité de sa puissance. Il relève d'abord la clarté de la pensée brechtienne, qui est « analytique », c'est-à-dire délibérée, au sens de dirigée consciemment, logique, et qui ne se laisse pas enfermer par l'émotion. Il en souligne ensuite le sens profond de la « responsabilité » qui accompagne cette pensée, qui se concrétise, dans tous les lieux et espaces de la scène, depuis les décors jusqu'aux costumes, en s'imposant aussi dans la mise en scène et la dramaturgie. Ceux deux premières qualités tendent à générer la troisième : la capacité du théâtre brechtien à « avoir un point de vue politique, moral ».

Cette intimité singulière entre le politique et l'esthétique est essentielle. Elle participe de ce qui constitue la révolution brechtienne dans le paysage théâtral français, comme le relève Roland Barthes :

Lorsqu'en 1954, la troupe du Berliner Ensemble présente pour la première fois à Paris les spectacles de Bertolt Brecht, il n'y a qu'une semaine de représentations et le public est assez peu nombreux. Mais le choc que ces spectacles produisent sur des critiques comme Bernard Dort ou Roland Barthes suscite du jour au lendemain un formidable engouement pour l'œuvre et la théorie du dramaturge allemand qui va influencer de façon décisive le théâtre français jusqu'à nos jours.

Au tournant des XIXe et XXe siècles, de grandes figures telles qu'Artaud, Craig, Appia, Copeau ont déjà contribué à réformer le théâtre en profondeur. Mais l'importance majeure et la singularité de Brecht tiennent au fait qu'il est le seul dramaturge de l'après Seconde Guerre mondiale à avoir entrepris de réformer l'art du théâtre sur un plan simultanément esthétique et politique, et à n'avoir jamais dissocié l'art de la pensée, ne focalisant pas son attention sur la seule théorie de l'art.¹¹²

111 *Ibidem*

112 « Théâtre Populaire et Brecht », Roland Barthes, Entretien/Vidéo, 1er janvier 1971, Référence 05425, INA

Si Chéreau n'est pas au rendez-vous avec le BE en 1954, ni en 1955, il a lu, en revanche, les articles que Roland Barthes et Bernard Dort, qui animent alors la revue *Théâtre Populaire*, ont écrit sur le Berliner Ensemble. Barthes fait partie, comme l'évoquait plus haut Jean-Pierre Vincent, de leurs phares littéraires. Or, il est, avec Bernard Dort, l'un des tous premiers à avoir mesuré l'ampleur de la révolution brechtienne.¹¹³ Chéreau n'a pas manqué leurs analyses, et elles lui donnent matière à réfléchir.

La découverte du théâtre brechtien en France, Roland Barthes la qualifie d'« illumination incendiaire ». Il revient dans une interview avec Jean-José Marchand sur ce phénomène :

A un certain moment [en 1954], il y a eu évidemment une sorte de bouleversement, je dirais presque d'illumination incendiaire. Nous avons assisté, je dis nous parce que il s'agissait surtout de Bernard Dort et de moi, nous avons assisté à la représentation que le Berliner Ensemble, le théâtre de Brecht et d'Hélène Weigel a donné dans le cadre du festival international du théâtre à Paris, au théâtre Sarah Bernhardt ; nous avons assisté à une représentation de Mère courage par la troupe de Brecht. Et alors là, ça a été, pour ma part, quelque chose que je qualifie vraiment d'une sorte d'incendie. Ça a illuminé entièrement, non seulement ma conception du théâtre, ça a révélé, ça a donné une assise théorique à ce que j'aimais et ce que je n'aimais pas dans le théâtre. Mais, de plus, alors, j'ai découvert avec passion, concernant le théâtre, une pensée qui ne craignait pas la théorie. C'est ça qui m'a touché dans Brecht. Et, aussi, dans Brecht, un marxiste qui ne craignait pas de se poser des problèmes esthétiques de goût, de non vulgarité, de sens moral, et cetera.(...)

Brecht était un grand dialecticien, et ce qu'il y avait d'admirable, c'est que ce dialecticien se posait sur la scène des problèmes techniques de dramaturgie d'une extrême finesse. Et il n'adoptait jamais des solutions, disons, vulgaires, de type réaliste.¹¹⁴

Chéreau s'est nourri des mots de Barthes, de la même façon qu'il lit, avec Jean-Pierre Vincent, les écrits d'Althusser sur le théâtre, pour mieux approcher la puissance du théâtre brechtien, et, en même temps, naviguer vers la constitution de la sienne propre.

Ce qui se présente sous la forme d'une « illumination incendiaire » pour Barthes,

113 Heure de culture française - Permanence des grandes esthétiques du théâtre, 12 : Brecht et l'Allemagne. Production : Lucien Attoun. Réalisation : Nicole Gandreretti. 1ère diffusion : 05/04/1971. Archive INA-Radio France. In France Culture, Brecht et l'Allemagne, émission radiophonique.

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/brecht-et-lallemagne>

114 Théâtre Populaire et Brecht, Roland Barthes, Entretien/Vidéo, 1er janvier 1971, Référence 05425, INA

s'affirme comme une découverte frappante chez Chéreau au point qu'il décide de se rendre tout seul à Berlin pour s'imprégner de ce théâtre, de son esprit et pour approfondir la compréhension qu'il a de ses grands rouages techniques. Il y a comme une injonction irrésistible à s'approcher au plus près du processus de création du BE. Il s'agit alors des années 61 et 62. Le Mur de Berlin divise désormais la ville :

A l'âge de seize ou dix-sept ans est survenu un drame dans ma vie, si j'ose dire, comme dans celle de beaucoup de gens : le gouvernement d'Allemagne de l'Est a construit le mur de Berlin. Alors le Berliner Ensemble en représailles a été brusquement interdit dans tous les pays occidentaux. Je suis donc allé à Berlin. Tout seul. Mes parents avaient des amis à Berlin-Ouest. Je suis allé habiter chez eux. Ils ne comprenaient pas du tout ce que je pouvais faire de toutes mes journées à l'Est. Pour eux, ceux d'en face étaient des ennemis. Le matin, je passais la frontière à neuf heures, je changeais des marks-ouest contre des marks-est – de la monnaie de singe – et j'allais au Berliner Ensemble, qui était juste en face de la gare où on passait la frontière. On m'avait privé de Berliner Ensemble, donc je suis allé sur place. J'ai franchi la porte, j'ai demandé si je pouvais entrer, on m'a dit oui. Et pendant quatre jours, avant onze heures du soir, heure à laquelle fermait la frontière, je suis allé regarder les répétitions, et tout ce qui s'y faisait. J'y ai vu Helene Weigel et tous les autres. Il y avait une répétition le matin, et ensuite le changement de décor pour la répétition du soir. Le soir, je restais pour la représentation, et je repassais la frontière et reprenais le métro. J'avais dix-huit ans¹¹⁵.

Que cherche Chéreau chez Brecht ? Et surtout que trouve-t-il dans ce théâtre qui nourrisse son appétit ? Sans entrer dans les détails de cette analyse - qui mériterait d'être engagée et de faire l'objet d'un travail minutieux -, il nous semble que l'apport brechtien se fait sentir dans le travail de Chéreau suivant deux angles précis, qui sont la politique, d'une part, et l'esthétique, d'autre part.

Lorsque l'on observe plus avant les propos que Patrice Chéreau tient vis-à-vis du Berliner Ensemble, cette liaison essentielle entre politique et esthétique est particulièrement relevée, prononcée comme une évidence.

Chéreau considère « *la découverte du BE* » comme « *un des plus grands chocs esthétiques de ma vie* » parce qu'il voit en lui « *un théâtre qui change tout* »¹¹⁶.

115 Entretien avec Patrice Chéreau, *Transversales*, op. cit., p.30

116 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, p.161

C'est d'abord par l'esthétique du BE que naît le choc, que se fait la rencontre entre Chéreau et le théâtre brechtien. Mais ce qui fascine Chéreau est bien cette conjonction de l'esthétique et de la politique qui figure dans l'œuvre de Brecht. Il ajoute en effet que « *ce théâtre qui change tout* », ce changement radical, qu'il perçoit en tant que spectateur mais aussi en tant que lecteur avisé de Barthes, tient précisément dans cette alliance, ce « *savoir-faire supérieur* »¹¹⁷ et cette forme de théâtre, qui en découle, qu'il qualifie de « *plus indirectement, mais tellement plus intelligemment politique* »¹¹⁸

Brecht se donne les moyens, comme le rappelait Barthes, de conférer à cette conception matérialiste une dimension esthétique. Celle-ci se concrétise immédiatement par une scénographie tout à la fois épurée et mécanique, comme le note Michel Bataillon :

*Brecht était très synthétique. La scène était très abstraite, au sens où elle était d'une propreté extraordinaire. Les tissus étaient tendus, les lumières ne bavaient pas. La netteté était totale. À l'intérieur de cela, dans ce cadre, étaient présentés des moments, arrachés à la vie, livrés dans une ligne de sens. L'abstraction et le réalisme n'étaient pas contradictoires dans son théâtre*¹¹⁹.

Chéreau est passionné par cette esthétique synthétique brechtienne, qui se déploie sur scène, dont il s'inspire pour ses premières mises en scène, dont *L'Intervention* :

Tout m'a servi. Le jour où j'ai fait ma première mise en scène, l'Intervention, j'ai aussi fait mon premier décor. Mais avant même ce moment-là, je m'enfermais dans ma chambre et, sur le modèle du BE, je faisais des maquettes de décor au stylo-bille pour des spectacles fictifs... A partir de là, j'ai commencé à dessiner les mises en place, parce que j'avais vu que les décorateurs du BE, Karl von Appen, ou Caspar Neher agissaient ainsi, ce qui est une tradition allemande.

*Donc je dessinais les mises en place et je les peignais à la gouache. C'étaient des heures de travail, mais j'aimais ça.*¹²⁰

117 *Ibidem*

118 *Ibidem*

119 Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines*, op.cit, p.173

120 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, op. cit., p.161

La lumière brechtienne le marque durablement :

Une autre influence du BE, fut, là encore, la lumière. Ils avaient une lumière très particulière, très blanche, très claire : a giorno. Dans mes premiers spectacles, j'ai essayé de l'imiter, cette lumière, mais évidemment, je faisais ce que je pouvais avec le matériel que j'avais¹²¹.

Dans cette découverte de Brecht, Patrice Chéreau et Jean-Pierre Vincent avancent ensemble. Ils s'interrogent alors sur le jeu des acteurs, et trouvent dans le principe de *distanciation* brechtien – opposé au principe de *carthasis* soutenu par Aristote – une méthode qu'ils tentent d'assimiler à leur façon :

Notre rencontre avec Brecht, je pense que cela a été réellement une affaire d'esthétique du décor et des costumes, et aussi une affaire de style de jeu. Patrice et moi avons travaillé des heures tous les deux dans une salle de répétition, à essayer d'inventer un style de jeu nouveau, qui n'est rien à voir avec la tradition française.

Ce dont on s'est rendu compte très vite c'est que Brecht avait inventé la distanciation alors qu'il travaillait avec d'immenses acteurs, Helene Weigel, Ernst Busch, avec des grands acteurs du théâtre naturaliste, du théâtre psychologue. Il leur disait, essaie de ne plus penser « je », essaie de penser « il » ou « elle », dans le même temps.

Et il y avait une autre notion qui était très importante, c'était la notion de « gestus », qui est à la fois l'attitude corporelle, les signes qu'émet un corps humain, et en même temps, les signes qu'émet la scène, c'est-à-dire les mises en place. Les mises en place racontent des rapports de force, des rapports humains etc, et nous, on a travaillé avec Patrice, à partir de ce dont nous nous nourrissions à cette époque-là, l'expressionnisme allemand, ce que l'on pouvait savoir de Meyerhold, les burlesques américains, Buster Keaton, les westerns, sur la gestualisation. Je sais que je me travaillais le corps pour jouer, je n'avais pas mon corps normal. Je le travaillais pour raconter à la fois l'épaisseur vivante de l'histoire que nous étions en train de raconter et la place du personnage dans cette histoire. Cela passait par la déformation. Parfois, nous imitions de peintures de la Renaissance (exemple de la main et des doigts qui se tordent) et tant que je n'avais pas mal, je n'étais pas dans le bon geste. Désintellectualiser le jeu ? En tout cas, rendre la pensée, matérielle et physique.

121 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, op. cit., p.162

*Nous nous sommes nourris de Brecht et des autres, ce sont nos années de formation. Il est là, même si nous n'y pensons plus nécessairement tout le temps. Nous sommes brechtoïdes.*¹²²

Le choc de la rencontre tient aussi au fait que le théâtre brechtien révolutionne l'art théâtral – *un théâtre qui change tout* –, en cela qu'il bouleverse par les règles de son *Petit Organon sur le théâtre* « la poétique » aristotélicienne, et qu'il oblige à développer une éthique, c'est-à-dire une vision du monde, laquelle implique un rapport direct et concret à la réalité contemporaine, tout en ayant une conscience vive de l'histoire, entendue dans une vision marxiste et matérialiste de l'action en train d'être produite, de se faire par la force des hommes.

La scène devient un des lieux de l'histoire en train de se faire, d'être produite. Cette dernière n'est plus simplement l'ensemble des faits passés, elle devient le récit que l'on peut en faire, la *fable* ou fiction réelle ou vraisemblable que l'on peut raconter, tandis qu'elle se crée artificiellement sous les yeux des spectateurs :

*C'était la vie quotidienne qui était représentée. L'acteur brechtien montrait la vérité de son personnage par rapport à un milieu concret. Le Berliner créait un autre théâtre où le dialogue s'insinuait à l'intérieur de la réalisation elle-même : entre le décor et les objets, les objets et le personnage, le personnage et l'acteur, l'acteur et le spectateur. Le travail théâtral réalisé par le Berliner commençait à faire école : travail collectif dans toute la mesure du possible ; souci de mettre en scène d'abord ce que Brecht appelle la fable et de la rendre claire ; souci de demander aux acteurs la traduction concrète de leurs actes, de leur gestes. Ce travail théâtral devenait une connaissance, une réflexion sur la réalité, presque une morale. Le Berliner au cours de ses séjours en France, ainsi que dans d'autres pays européens, présentait alors un véritable modèle des principes et des techniques de la représentation brechtienne*¹²³.

En 1955, Roland Barthes écrit dans la revue *Théâtre Populaire* :

Quoi qu'on décide finalement sur Brecht, il faut du moins marquer l'accord de sa

122 Entretien inédit avec Jean-Pierre Vincent, *op. cit.*

123 Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines*, *op.cit.*, Entretien avec Jean-Louis Besson, dramaturge, professeur émérite au département des arts du spectacle, études théâtrales, de l'université de Paris Nanterre, où il a codirigé le master professionnel « Mise en scène et dramaturgie ».

*pensée avec les grands thèmes progressistes de notre époque, à savoir que les maux des hommes sont entre les mains des hommes eux-mêmes, c'est-à-dire que le monde est maniable, que l'art peut et doit intervenir dans l'histoire, qu'il doit aujourd'hui concourir aux mêmes tâches que les sciences, dont il est solidaire. Qu'il nous faut désormais un art de l'explication, et non plus seulement un art de l'expression. Que le théâtre doit résolument aider l'histoire, en en dévoilant le procès. Que les techniques de la scène sont elles-mêmes engagées. Qu'enfin, il n'y a pas une essence de l'art éternelle, mais que chaque société doit inventer l'art qui l'accouchera au mieux de sa propre délivrance*¹²⁴.

Le théâtre brechtien réunit, dans un mouvement conjoint l'esthétique et le politique, qui ne s'excluent pas, mais ont trouvé le moyen d'une inclusion. Chéreau se passionne pour ce théâtre qui fait sens, tout en déployant une esthétique qui soutient cette vision du monde, livrée dans une série de fragments concrets, situations de la vie quotidienne. S'il ne monte aucune pièce de Brecht¹²⁵ - ce qui, en soi, ne manque pas de nous interpeller et de nous interroger sur cette absence particulièrement remarquable dans son répertoire - le hasard de l'histoire, qui, en réalité, n'existe pas, fait qu'une décennie plus tard, en 1971, le Théâtre des Amandiers réunira sur la scène de son lieu alors provisoire, 69, rue Greuze, à Nanterre, Patrice Chéreau, avec *La Finta Serva*, et le BE venu en tournée en banlieue parisienne, à l'occasion du centenaire de la Commune de Paris. Malgré la mort du dramaturge en 1956, la troupe est-allemande continue de travailler et de se produire, sous l'intendance de son épouse, Helene Weigel¹²⁶. Le répertoire proposé par le BE lors de la

124 Théâtre Populaire et Brecht, Roland Barthes, Entretien/Vidéo, 1er janvier 1971, Référence 05425, INA

125 Patrice Chéreau ne montera aucune pièce de Brecht, à la différence de Jean-Pierre Vincent qui met en scène, en 1968, *La Noce chez les petits bourgeois* de Bertolt Brecht, au Théâtre de Bourgogne (qu'il reprendra en 1973 et 1974), puis l'année suivante, *Tambours et trompettes* de Bertolt Brecht, au Théâtre de la Ville. En 1975, il montera *La Mère* de Bertolt Brecht, avec les élèves de l'École du Théâtre national de Strasbourg.

126 Dans un entretien qu'elle m'avait accordée lors de l'écriture de mon livre *Tous les arbres ont des racines, Théâtre des Amandiers (1965-1980), les années fondatrices*, Monique Blin, directrice des programmes des spectacles invités était revenue sur cette tournée particulière du BE à l'occasion du centenaire de la Commune de Paris. La troupe avait donné une série de représentations dans les théâtres de Nanterre, Aubervilliers et Saint-Denis. L'organisation de la tournée avait été complexe. Monique Blin s'était occupée de la régie de la tournée. « Nous avions à Nanterre tissé des liens forts avec le Berliner Ensemble. Le théâtre politique de Brecht était une inspiration pour nous. Par ailleurs, Gisela May, qui appartenait à la troupe, était venue, plusieurs fois, sur notre scène, chanter Brecht. Une amitié était née. Nous souhaitions vraiment faire découvrir à notre public ce théâtre si singulier que le BE proposait. Le travail qui y était mené, était pour nous absolument essentiel. Mais les choses étaient compliquées. D'abord, la RDA n'était pas encore reconnue à l'époque, aussi l'opération n'était pas toujours si simple à réaliser. Ensuite, une concurrence s'exerçait de la part de l'agence littéraire et artistique de Georges Soria, qui voulait absolument que le BE vienne à Paris et non en banlieue. Nous avons tenu tête et les contacts établis avec Klaus Gysi, le ministre de la Culture de la RDA, et son épouse Irene, ont été très fructueux. Grâce aux efforts conjoints de nos trois théâtres, les Amandiers, la Commune et Gérard-Philippe, nous sommes parvenus à concrétiser cette tournée dans nos villes. (...) Cette tournée s'est réalisée à l'occasion de la commémoration du centenaire de la Commune de Paris. Helene Weigel tenait impérativement à ce que le BE puisse y prendre part. Le fait que cette institution théâtrale, venant de la République démocratique allemande, se produise dans des villes dirigées par des municipalités communistes était incontestablement un geste politique fort. »

tournée en banlieue comprend trois pièces: *la Mère* de Bertolt Brecht, d'après Maxim Gorki, *les Jours de la Commune* et *le Commerce de pain* de Bertolt Brecht¹²⁷. Le Théâtre des Amandiers accueille *la Mère*¹²⁸, avec Helene Weigel. C'est sur la scène du Théâtre de Nanterre qu'elle joue, pour la dernière fois, le rôle titre de la Mère. Elle meurt, trois semaines après la tournée du BE en banlieue parisienne, le 6 mai 1971¹²⁹. Dans les années formatrices de Patrice Chéreau, cette découverte simultanée de la guerre d'Algérie et du théâtre du Berliner Ensemble nous paraissent en tout cas signifiantes. Elle

Germaniste formé à la Sorbonne et à l'université Karl-Marx de Leipzig, dramaturge et traducteur, Michel Bataillon a lui aussi particulièrement œuvré à la faisabilité de cette tournée. Il allait bientôt être le collaborateur de Roger Planchon au Théâtre national populaire de Villeurbanne. Ayant rejoint Gabriel Garran, en 1964, pour fonder le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, il a conçu et organisé cette tournée inédite en banlieue parisienne, avec le concours de Josyane Horville, chargée des questions financières, Chantal Palleau, secrétaire quotidienne, et Noël Napo, responsable central de la technique et de la logistique de cette tournée. Selon Michel Bataillon, « la motivation pour réaliser cette tournée était forte du côté allemand. Helene Weigel avait un sens très aigu du caractère prolétarien des années 30, qui se révèle d'ailleurs être le problème central des luttes portées lors de la Commune de Paris. Elle souhaitait, en s'engageant dans cette tournée, rendre hommage à son défunt poète. L'idée que le BE pouvait se produire non pas aux Champs-Élysées, ni au Théâtre de la Ville et du Châtelet, la séduisait. Du côté français, il s'agissait bien d'un bras de fer entre la banlieue et Paris avec pour but, du côté des théâtres de la périphérie, d'affirmer leur légitimité à accueillir le BE sur leurs propres plateaux ». Dans une interview donnée le 20 mars 1971 au journal télévisé du soir de l'ORTF, Michel Bataillon insiste sur la nécessité de faire entendre Brecht aux publics des périphéries parisiennes : « C'est une chose tout à fait fondamentale que ce soient trois théâtres de banlieue et qui ont tenu à inviter le Berliner Ensemble en France, après dix ans d'absence, puisque c'est en 1960 que le Berliner est passé, pour la dernière fois, au théâtre des Nations. Tout le mouvement, depuis Vilar, Planchon, jusqu'au théâtre périphérique a été marqué par cette entreprise qu'est le Berliner ensemble, ces productions artistiques. Il nous a semblé intéressant de pouvoir présenter à un public qui en a toujours entendu parler et qui n'a jamais eu la possibilité de le voir, trois produits.

127 Cf Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines*, op.cit., Les trois théâtres accueillent chacun une pièce. « La répartition des pièces s'est faite en raison des capacités techniques des plateaux de chaque théâtre », précise Michel Bataillon. La trilogie politique et didactique brechtienne est ainsi répartie : *la Mère* est jouée au Théâtre des Amandiers, les 19, 24 et 30 mars à 20 h 30, ainsi que le 3 avril à 15 h. La mise en scène de Brecht avait été reprise par Manfred Wekwerth, assisté pour la direction des répétitions de Wolfgang Pintzka. Helene Weigel tient le rôle titre. *Le Commerce de pain* est présenté au théâtre de la Commune. Manfred Karge et Matthias Langhoff, en signent la mise en scène. La pièce est jouée les 20, 25 mars, 2 avril, 3 avril, à 20 h 30, ainsi que les 28 mars et 4 avril, à 15 h. Enfin, *les Jours de la Commune*, sont montés au théâtre Gérard-Philipe par Manfred Wekwerth et Joachim Tenschert. Les représentations ont lieu à 20 h 30 les 18, 23, 26, 27 et 31 mars, ainsi que le 1er avril, à l'exception du 21 mars, où celle-ci débute à 15 h.

Concernant la réception de cette tournée par le public professionnel, Michel Bataillon précise que celui-ci est "en partie déçu, notamment par *les Jours de la Commune*. La mort de Brecht, la disparition du « maestro », pose le problème du strict respect, parfois même exagéré, des règles qu'il a prescrites. Les nouvelles mises en scène présentées par le BE, qui se font en son absence, paraissent, à bien des égards, statiques, figées, trop occupées à ne pas trahir les prescriptions. En interne, au sein du BE, différentes tendances s'affrontent déjà entre certains metteurs en scène qui fabriquent de nouvelles propositions, osent de nouvelles réflexions, et ceux qui, au contraire, s'attachent à suivre scrupuleusement les injonctions brechtiennes à la lettre ; les premiers étant parfois plus proches du maître, que les seconds ».

Les trois pièces présentées obligent à penser l'humanité, sans fard, en situation. L'acteur et metteur en scène, Manfred Karge, qui a rejoint le BE en 1961, le précise d'ailleurs dans une interview télévisée : « Notre théâtre essaye de proposer à l'homme engagé dans les réalités sociales d'aujourd'hui, un instrument pour échapper à un destin, dont il ne veut pas, même pour se libérer ». La pièce qu'il met en scène à Aubervilliers, à savoir *le Commerce du pain*, en témoigne. Michel Bataillon précise: « Pour Brecht, il s'agissait avec *le Commerce de pain* d'étudier et de démontrer une nouvelle fois au public les mécanismes du capitalisme, afin de lui donner les moyens de prendre son destin social en main. La pièce aborde, en effet, le thème de la crise économique et de ses répercussions sociales et politiques. L'action se situe dans les années 1929, à Berlin, et retrace le parcours de deux figures principales, le jeune vendeur de journaux Washington Meyer, qui sera assassiné, et la veuve Niobé Queck. Le point de départ du travail a été une note de Brecht: « Acteurs: chœur des chômeurs. Les chômeurs montrent la

le pousse à réfléchir à la forme de révolution théâtrale qu'il entend lui aussi mettre en œuvre. Nanterre en est un moment tout à fait singulier.

précarité de leur situation et confessent qu'ils ne connaissent pas les lois qui planent sur leurs têtes.» Le propos du spectacle était donc de fournir aux chômeurs un modèle leur permettant de procéder à un certain nombre d'études ». Michel Bataillon précise: « *Le Commerce de pain* est une pièce inachevée de 1929, recomposée après la mort de Bertolt Brecht à partir des notes et fragments qu'il avait laissés. Cette entreprise d'exhumation d'un texte dramatique parmi tous les textes auxquels le matériau brechtien aurait pu donner naissance est l'œuvre de Manfred Karge et Matthias Langhoff, tous deux metteurs en scène au Berliner Ensemble jusqu'en 1969, avant de l'être à la Volksbühne am Luxemburgplatz. Ces deux hommes de théâtre, collaborateurs de longue date, partagent une même conception du théâtre comme institution démocratique et composante de la société à part entière. Par les pièces et les adaptations qu'ils mettaient en scène, ils cherchaient à donner sa place à un forum public permanent, grâce à un théâtre qui traiterait de toutes les questions propres à la société et dont la réponse aux questions provoquées serait l'existence même du théâtre, conçu comme rencontre entre un objet historique et l'activité ludique immédiate. »

Les deux autres pièces s'inscrivent dans cette même veine, qu'il s'agisse de *la Mère*, écrite contre l'Allemagne de Weimar, à la veille du nazisme, et qui s'inspire des faits réels vécus par Maxim Gorki aux mines de Somovo en 1901, ou bien des *Jours de la Commune* : elles appellent l'homme à se tenir debout, elles expriment, comme une nécessité, le recours à la raison, la maîtrise de soi, l'action avec discernement. Le théâtre rend cela possible car il permet de voir, de comprendre, de mettre à distance.

128 Parallèlement aux représentations de *la Mère* par le Berliner Ensemble, le Théâtre des Amandiers avait organisé six projections cinématographiques. Ainsi, le public peut découvrir les Bourreaux meurent aussi de Fritz Lang (samedi 20 mars, à 20 h 30) ; la Mère de Mark Donskoï (mercredi 3 mars à 20 h 30 et dimanche 21, à 16 h) ; Mère courage, de Bertolt Brecht (jeudi 25, à 20 h 30) ; l'Opéra de Quat'sous de Georg Wilhelm Pabst (dimanche 28, à 16 h) ; et Kuhle Wampe, de Slatan Dudow (jeudi 1er avril, à 20 h 30). Cf Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines*, *op.cit.*

129 Un hommage lui est rendu, en partenariat avec le Théâtre de la Commune, en mars 1972. Dans ce cadre, le BE propose plusieurs manifestations. Quatre représentations, du 3 au 7 mai, sont données, au Théâtre des Amandiers, de la pièce *les Fusils de la Mère Carrar*, dans une nouvelle mise en scène de Ruth Berghaus, qui reprend l'intendance du BE jusqu'en 1977 ; une autre a lieu au Théâtre de la Commune, le 5 mai, à 20 h 30. Brecht a écrit la pièce, en 1937, alors qu'il est en exil. Elle prend pour espace de questionnement, la guerre civile espagnole. À son propos, Brecht écrit dans *Art ou Politique*: « La petite pièce dont je vous parle traite de la lutte d'une femme de pêcheur andalou contre des généraux fascistes. J'essaie de montrer qu'elle ne se décide à ce combat qu'après beaucoup d'hésitations et sous la contrainte de la nécessité. C'est un appel à la révolte des opprimés contre les oppresseurs, car l'humanité, en de pareilles époques, ne peut que lutter ou disparaître. C'est en même temps une lettre à la femme du pêcheur pour qu'elle sache que les gens qui parlent allemand ne sont pas tous du côté des généraux, des avions et des chars. J'écris cette lettre au nom de nombreux Allemands, à l'extérieur comme à l'intérieur des frontières allemandes, au nom, j'en suis sûr, de la plupart des Allemands. » En première partie de la pièce, des « Chants et poèmes » de Bertolt Brecht sont présentés. Ils sont mis en musique par Hanns Eisler, Kurt Weil et Paul Dessau. Ces textes sont *le Manifeste* (1945), *Nos ennemis disent...* (1934), *Chant de l'action vivifiante de l'argent* (1933), *Ballade de la femme et du soldat* (1920), *l'Ancien et le nouveau chant des canons* (1927-1946), et, enfin, *le Défilé anachronique ou Liberté et Démocratie* (1947). Les interprètes en sont Ekkehard Schall, Felicitas Ritsch, Angelika Waller, Christine Gloger, Stefan Lisewski et Hans-Peter Reinecke. Deux grandes expositions permanentes sont montées à Nanterre exclusivement. L'une est consacrée à la carrière d'Helene Weigel, l'autre, à l'œuvre graphique d'Herbert Sandberg, associé aux travaux de Brecht et du Berliner Ensemble. Enfin, deux films sont projetés: *la Mère* et *Mère courage* de Brecht. *La Mère* est un film réalisé à partir des séances de travail, des répétitions et des représentations de la pièce homonyme avec Helene Weigel. « Ce film permettait de voir la comédienne au travail dans l'un de ses plus grands rôles, ainsi que le travail scénique du Berliner Ensemble. Werner Hecht, dramaturge au Berliner Ensemble était présent parmi nous et il commentait en direct certains moments du film », précise Monique Blin. Deux séances sont proposées à Nanterre, le vendredi 5 mai, à 18 h et à 21 h ; une autre se tient au Théâtre de la Commune, le lendemain, à 14 h 30. S'agissant de *Mère Courage*, avec Helene Weigel également dans le rôle titre, le

3. Choisir un autre lieu : Nanterre

Dans le cheminement de Patrice Chéreau, son trajet, Paris est bien là, accolée au corps de l'enfant, de l'adolescent, puis de l'homme qu'il devient. Quoi qu'il fasse, où qu'il aille, il revient toujours à Paris. Il y est *chez lui*. Pourtant, malgré ce lien sensible, cet attachement à la capitale, le metteur en scène refuse de s'y établir totalement, en prenant la direction d'un grand théâtre parisien. Pourquoi ? Doit-on penser que Chéreau souhaite imposer, malgré tout, une forme de distance avec cette cité lumière ? Peut-être que Paris devait, dans son esprit, rester *la ville vécue*, à habiter, mais qu'il se contenterait de traverser professionnellement, au gré d'invitations, de rendez-vous choisis, le temps de créations ponctuelles dans des théâtres, opéra ou musée ?

Chéreau a vraisemblablement cultivé l'art de se sentir de passage dans sa propre ville, de ne surtout pas s'enfermer dans des lieux – comme dans des certitudes « cercueils » d'ailleurs -, de ne pas s'y recroqueviller, et d'accepter qu'ils nous surprennent encore. Cette intime conviction, il la formalisera, un jour. Née durant une marche dans la rue, il note dans l'un de ses carnets :

Se battre aussi contre ce qui revient de la nuit des temps, et qu'on a déjà fait, le refaire autrement, puisqu'on ne peut pas s'empêcher de refaire (mais on doit s'empêcher de refaire). Être perméable à tout, à tout ce qui fait qu'on est aujourd'hui et pas avant, ni ailleurs (les chaussures de la fille devant moi, outrageusement compensées, avec une chaîne en or ridicule, où a-t-elle trouvé ça?), se dire qu'on a changé et qu'on est capable de mieux regarder tout cela qui est aujourd'hui¹³⁰.

Aujourd'hui, aurore des années 80. Chéreau pense au Théâtre des Amandiers comme un lieu nouveau, ouvert à des possibles. Le désir de prendre la direction de cet établissement vient de lui, et, lorsque l'on se fait un observateur plus attentif de la genèse des étapes qui ont conduit à sa nomination, on constate que l'idée de cette installation ne survient pas subitement en mai 1981.

Dans les faits, si sa nomination à la direction du Théâtre des Amandiers de

film reproduit la version intégrale de la pièce jouée au BE. Il est néanmoins proposé dans une version inédite sous-titrée en français. Deux projections sont organisées aux Amandiers, le 9 mai, à 20 h 30, et le 10, à 14 h 30 ; une séance est également présentée au théâtre de la Commune, la semaine suivante, le mercredi 17 mai, à 20 h 30.

Cf Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines*, op.cit.

130 Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, op. cit. p. 38

Nanterre est, sans conteste, l'œuvre de Jack Lang et de son directeur du théâtre et des spectacles, Robert Abirached, il faut néanmoins préciser que les racines du désir sont plus lointaines. Dans un entretien accordé à Michel Bataillon, le metteur en scène rappelait les étapes antérieures à son arrivée effective aux Amandiers :

Nanterre est une proposition que j'avais un peu suscitée puisque j'en avais parlé déjà avec Jean-Philippe Lecat¹³¹. Mais qui m'avait proposé ? Les gens de Nanterre de l'époque – Monique Blin, en particulier - ont soufflé l'idée à Jean-Pierre Angremy, qui était alors directeur du Théâtre au ministère. « Et Chéreau pour Nanterre ? » - « Il ne voudra jamais », a-t-il dit. « Ce n'est pas sûr ». Du coup, Angremy m'a appelé. Je ne voulais pas apparaître comme candidat, ce qui me laissait la possibilité d'avancer au fur et à mesure, au gré des conclusions des uns et des autres. Pour finir, Lang est arrivé. Très vite, il m'a téléphoné à Villeurbanne, pendant les représentations de Peer Gynt, en mai ou début juin 1981. « Je vois, sur mon bureau, que tu es candidat à Nanterre. Voyons-nous. »¹³²

Le dossier Chéreau est donc bien déjà sur la table ministérielle avant mai 1981, et il est particulièrement intéressant de noter que ce sont des membres de l'équipe du Théâtre des Amandiers, lequel se trouve depuis le départ de Pierre Debauche, fondateur des lieux, en 1978, en proie à une crise structurelle aiguë, qui « soufflent » au ministre de l'époque, Jean-Philippe Lecat, l'idée d'une reprise possible de l'établissement par Chéreau. Le metteur en scène cite tout particulièrement Monique Blin. Alors directrice des programmes des spectacles invités, elle œuvre à la création de ce théâtre, dès 1965, et considère que seul désormais Chéreau pourrait donner un horizon à ce lieu.

Suite au départ de Pierre Debauche, en 1978, le Théâtre des Amandiers se trouvait dans une impasse. Je connaissais Patrice Chéreau pour son travail, que j'appréciais énormément, et il me semblait qu'il était alors le seul, par son engagement et l'intensité de ses créations, à pouvoir donner une nouvelle respiration à ce théâtre que nous avons fondé en 1965 et qui nous tenait particulièrement à cœur. J'ai alors suggéré que lui soit confiée la direction du Théâtre. L'idée a été entendue¹³³.

131 Jean-Philippe Lecat est ministre de la Culture et de la Communication, du 5 avril 1978 au 4 mars 1981. Lui succède par interim Michel d'Ornano jusqu'au 13 mai 1981. Jack Lang en assumera les fonctions du 22 mai 1981 au 20 mars 1986.

132 Michel Bataillon, Roger Planchon, Un défi en province, *op.cit.*, p.52

133 Entretien inédit avec Monique Blin, Paris, 2015

TRANSITION

Refuser Paris, vouloir Nanterre n'a en soi rien d'évident. Quelles raisons poussent Patrice Chéreau à vouloir prendre la direction du Théâtre des Amandiers ? Comment comprendre ce désir du metteur en scène ? Décider d'un lieu, où l'on souhaite s'installer, pour vivre, travailler, n'est jamais neutre. Les lieux que nous traversons ne font pas que nous effleurer, ils peuvent eux aussi nous habiter, s'installer en nous, nous inspirer, nous hanter, nous désespérer parfois. Chéreau y était tout particulièrement sensible.

La situation du Théâtre des Amandiers pose problème : géographiquement, il se trouve dans une ville complexe, Nanterre, ancienne ville ouvrière de la banlieue parisienne, somme toute, peu attractive, pourrait-on penser, pour un créateur qui a l'expérience de monter ses œuvres à la fois dans des cités anciennes et des salles françaises et européennes prestigieuses, comme le Piccolo Teatro ou encore la Scala de Milan, l'Opéra de Paris, le Festspielhaus, à Bayreuth. L'équipement reste, par ailleurs, difficilement accessible, malgré le réseau de transports en commun existant à Nanterre. Hors Paris, le Théâtre des Amandiers est également éloigné du centre-ville de Nanterre et des autres quartiers.

Intérieurement, la structure qu'il incarne se trouve, au soir des années 70, en proie à une crise complexe qui appelle une résolution administrative lourde, chronophage et difficile sur le plan humain, en terme de gestion des personnels.

Vu sous ces angles, le Théâtre des Amandiers est loin d'être un lieu, susceptible de faire rêver.

Pourtant, Chéreau le veut.

Commençons par examiner le lieu en lui-même plus avant. Très probablement, il recèle des indices qui vont nous aider à mieux comprendre la volonté de Patrice Chéreau d'en prendre possession.

SECTION 2

Un lieu complexe en héritage

1. Un lieu qui n'est pas *neutre*

1.1. Une complexité structurelle asphyxiante ?

Dans notre cheminement, nous nous heurtons à un premier obstacle à la compréhension de ce désir de Chéreau à l'égard du Théâtre des Amandiers. Il réside dans l'état bien peu séduisant dans lequel se trouve l'établissement au début des années 80.

La situation est la suivante : le Théâtre des Amandiers subit une crise structurelle interne conséquente. Installé, depuis 1976, au 7, avenue Pablo-Picasso, dans le quartier du Parc-Nord, de Nanterre, il fonctionne sous la forme d'une double structure, qui réunit, dans le même bâtiment, une maison de la Culture, inaugurée en 1969, et un Centre dramatique national, homologué en 1971. Cette coexistence est problématique puisqu'elle est le fruit de tensions entre deux directions qui peinent à s'entendre. La pérennité de l'équipement est en question.

Pour comprendre les enjeux qui se jouent, en amont de la nomination de Chéreau, un examen non-exhaustif, mais éclairant du passé de ce lieu théâtral peut nous aider, car le Théâtre des Amandiers n'est pas *un lieu neutre*, pour reprendre l'expression du philosophe Michel Foucault. Il est, à l'aube des années 80, encore profondément marqué par ses années fondatrices. Celles-ci ont laissé leur empreinte sur « la Maison » et les équipes qui l'ont fait naître et qui ont contribué à son édification.

Le Théâtre des Amandiers a été fondé en 1965, soit quinze ans avant l'arrivée de Patrice Chéreau à Nanterre, par le metteur en scène et acteur, Pierre Debauche, soutenu par sa compagnie éponyme¹³⁴.

134 La Compagnie se compose alors de Moniquer Blin et Paul Savatier, coadministrateurs, de Nicolas Youmatoff,

Durant les premières années de sa vie, il est, en réalité, un théâtre qui n'en a que le nom : sans lieu stable, il ne sait pas encore où s'établir. Entre 1965 et 1967, durant ses trois premières années, il vit, en effet, sous une forme festivalière. Celle-ci ne relève aucunement d'un choix : elle s'impose à la compagnie puisque la ville de Nanterre ne dispose pas encore, à cette époque, de salle ou d'équipement spécifiquement dédiés à la culture. Le statut du jeune théâtre des Amandiers est donc précaire, mêlant à la fois enthousiasme et insécurité. Ce mode d'existence aura la particularité d'obliger Pierre Debauche et son équipe à dénicher, chaque année, un nouveau lieu, à trouver un nouveau point d'ancrage dans la ville.

Ainsi, durant ses premières années de vie, le Théâtre des Amandiers investit trois lieux distincts. Le premier est un chapiteau, dressé au 92, avenue Frédéric et Irène Joliot-Curie, près du sentier de la Côte-des-Amandiers, non loin du centre-ville de Nanterre.

L'année suivante, en 1966, le deuxième festival se tient dans un hangar désaffecté de l'ancien camp d'aviation militaire de la Folie¹³⁵. Celui-ci est alors en cours de démantèlement pour pouvoir accueillir le campus, cette fois universitaire, de la faculté de lettres et de droit de Nanterre. Il s'agit, en réalité, d'une décentralisation d'une partie de la Sorbonne, visant alors à décongestionner l'université parisienne.

Un an plus tard, en 1967, c'est au Palais des sports, nouvel équipement de la ville de Nanterre, qui vient juste d'être construit, que se tient le troisième festival. Curieusement, ce bâtiment dédié aux sports se voit inauguré par des pièces de théâtre.

Cette existence nomade dans la ville se poursuit les deux années suivantes. En 1968, le théâtre des Amandiers est présent dans les usines de la ville et du département. Il est traversé par les événements de Mai, qui partent du lieu désormais symbolique de la faculté de lettres de Nanterre, et il y participe.

Jusqu'en septembre 1969, le Théâtre des Amandiers mène l'existence d'un théâtre sans murs fixes. Celle-ci va d'ailleurs jouer un rôle important dans l'histoire du théâtre français, puisque c'est à Nanterre qu'est conçue la forme du « théâtre de quartier »,

directeur de scène, Pierre Damiens, responsable de la publicité, Suzanne Laugier, décoratrice, et Jorge Michlberg, compositeur. On acte la naissance du Théâtre des Amandiers en 1965, soit presque deux décennies avant l'arrivée de Patrice Chéreau à Nanterre. Sa naissance est le fruit d'une concordance d'intentions et d'une complémentarité entendue comme nécessaire entre culture et politique. Pierre Debauche, acteur, metteur en scène, a fondé dès 1963 une compagnie qui œuvre à Vincennes. Suite à des différents conséquents avec la municipalité de droite de l'époque, l'équipe, composée notamment de Monique Blin, Paul Savatier, Gonzalo Estrada, notamment, décide de quitter le théâtre Daniel-Sorano, qu'elle a pourtant créé, et de poursuivre son travail ailleurs, mais toujours dans une autre ville de la périphérie parisienne. L'équipe veut continuer à travailler en banlieue. Nanterre est la terre d'accueil de la compagnie, qui sera fermement soutenue par le maire communiste de l'époque Raymond Barbet, ainsi que son adjoint à la culture, Jacques Pineau.

135 Lire à ce propos "Le quartier de la Folie à Nanterre, du XVIIIe à nos jours", bulletin n° 63, Société d'histoire de Nanterre.

insufflée par Pierre Debauche. Mise parallèlement en pratique à Nanterre par Antoine Vitez¹³⁶, celui-ci la théoriserait et il s'en inspirerait pour fonder, en 1971, son propre théâtre, les Quartiers d'Ivry.

En 1969, l'État ayant enfin validé la demande de création d'une maison de la Culture, déposée par la municipalité de Nanterre, en 1966, un premier équipement, qui porte le nom de « Maison de la Culture – Théâtre des Amandiers » est inauguré au mois de septembre de la même année. A ce stade, les financements accordés ne sont néanmoins pas suffisants pour envisager la construction de l'équipement labellisé. Un premier bâtiment provisoire est d'abord construit. Il s'agit, en réalité, comme le rappelle Monique Blin, alors directrice des programmes des spectacles invités, d'« un hangar aménagé, situé, 60, rue Greuze, dans le quartier du Parc-nord de Nanterre »¹³⁷.

A cette maison de la Culture provisoire vient s'ajouter, en 1971, un centre dramatique national dont l'État a validé l'homologation.

La situation est pour le moins cocasse, puisque c'est dans un hangar provisoire que sont réunis deux équipements pourtant institutionnels. Il faudra attendre cinq ans encore, pour que le bâtiment définitif sorte de terre.

Ce n'est qu'en septembre 1976, en effet, qu'est inaugurée la maison de la Culture définitive, bâtiment qui abrite aujourd'hui encore le théâtre actuel¹³⁸ et dans lequel Patrice Chéreau s'établit avec son équipe en 1982. Avec du recul, il est intéressant de relever que c'est avec *Tartuffe* de Roger Planchon et *La Dispute* de Patrice Chéreau que le Théâtre des Amandiers est inauguré.

Le Théâtre des Amandiers existe donc, avant l'arrivée de Patrice Chéreau, sous la forme d'une succession de lieux dits et de lieux communs provisoires, jusqu'à ce que sorte enfin de terre le bâtiment définitif, avenue Pablo-Picasso.

Or, à cette complexité spatiale s'ajoute une complexité structurelle qui rend l'établissement tout à fait singulier. Entre 1965 à 1968, Pierre Debauche crée et dirige le théâtre des Amandiers, épaulé par deux coadministrateurs Monique Blin et Paul Savatier, mais à partir de 1969, la structure fonctionne sous la forme d'une codirection. Pierre Laville a été recruté pour assurer cette tâche. Lorsque ce dernier décide, en 1975, de quitter ses fonctions, c'est l'écrivain et ami d'Antoine Vitez, Xavier Agnan-Pommeret qui lui succède. Mais un changement important intervient alors puisqu'au d'une système d'une

136 Concernant la présence d'Antoine Vitez à Nanterre dès 1965 et jusqu'en 1971, se reporter à l'ouvrage *Tous les arbres ont des racines*, *op.cit.*

137 Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines*, *op.cit.*

138 Le Théâtre Nanterre-Amandiers est aujourd'hui situé au 7, avenue Pablo-Picasso. D'importants travaux de rénovation sont en cours.

codirection se substitue celui d'une double direction : désormais, chaque établissement dispose de son propre directeur et de missions distinctes. La maison de la Culture a une vocation d'action culturelle, à la fois éducative et pédagogique, là où le Centre dramatique national a pour but de promouvoir la création artistique.

La surprise vient de la décision de Pierre Debauche qui, bien qu'il soit en droit d'assumer la direction du CDN, choisit pourtant de se consacrer à celle de la maison de la Culture. C'est donc Xavier-Agnan Pommeret qui prend la tête du Centre dramatique. Le choix est difficile pour le fondateur du Théâtre des Amandiers. Debauche est face à un véritable cas de conscience : il ne peut se résoudre à abandonner l'entreprise du théâtre populaire et le principe d'animation culturelle qui sous-tend sa démarche depuis le début, laquelle est incarnée par la maison de la Culture. Ne laisserait-il pas penser qu'il renie ses intentions initiales, celle d'œuvrer, dans une ville de banlieue, d'aller chercher les nouveaux publics, ceux qui sont souvent éloignés de la culture ?

Debauche commet, sans doute une erreur stratégique, par péché de conviction, pourrait-on dire, en laissant la direction du CDN à Pommeret, mais l'honnêteté de sa démarche est louable : en restant fidèle à ses convictions, selon lesquelles l'animation est complémentaire de la création, il signe, dès lors, sa perte de contrôle sur le lieu qu'il a pourtant créé.

Est-il cependant, à ce même moment, réellement en capacité de choisir ? Le contexte lui est bien peu favorable : si on lui accorde des qualités d'animateur, son talent de metteur en scène est sévèrement critiqué, parfois même de façon très virulente par la presse. Les critiques concernant sa dernière création, *Le Roi Lear*, sont à cet égard particulièrement éclairantes¹³⁹.

Par ailleurs, le changement de municipalité qui se produit, en 1976, à Nanterre, modifie considérablement la situation. Jusqu'alors, Pierre Debauche entretenait des relations d'amitié et de confiance avec Raymond Barbet, le maire de Nanterre. Il n'a avec son successeur Yves Saudmont aucune affinité. Les relations entre les deux hommes sont cordiales, mais tendues. Debauche ne se sent plus soutenu par la municipalité et ce n'est point un hasard, si, à peine deux ans plus tard, il remet sa démission et quitte définitivement Nanterre.

Avec le départ de Pierre Debauche, en 1978, la complexité du lieu ne s'atténue pas. Lui succède, à la tête de la maison de la culture, Raoul Sangla. Homme de télévision, ce dernier peine à se faire accepter par l'équipe en place et sa direction, qui dure deux ans,

139 Lire à ce propos, *Tous les arbres ont des racines*, op.cit.,p.124-128

restera fort controversée. Quant aux relations avec qu'il entretient avec Xavier Agnan-Pommeret, celles-ci sont tendues et peu productives. Un fossé s'est creusée entre les directions des deux établissements, maison de la Culture et Centre dramatique national. Raoul Sangla quittera ses fonctions en 1980, suivi de près par Xavier Agnan-Pommeret.

La période qui précède l'arrivée de Patrice Chéreau, entre 1978 et 1981, est donc particulièrement difficile. La complexité structurelle du lieu, ainsi que la cohabitation houleuse entre les deux structures posent la question du devenir du Théâtre des Amandiers.

1.2. Envisager un lieu déjà vécu comme un espace vierge

Pourtant, cette situation ne semble en rien inquiéter Patrice Chéreau, ni être un frein à son désir. A ses yeux, le Théâtre des Amandiers s'annonce comme une terre de promesses nouvelles. Il le désire comme le lieu de la concrétisation d'un projet inédit, dont il a, vraisemblablement, déjà en tête les grandes orientations, dès l'année 1980. Il est alors encore codirecteur du Théâtre National Populaire de Villeurbanne, avec Roger Planchon, mais il aspire à avoir un lieu à lui.

Jack Lang l'aura finalement compris : Chéreau veut (re)partir à l'aventure. Il dira même :

Il [Chéreau] voulait à Nanterre non pas diriger un théâtre, mais concevoir un espace théâtral nouveau. Il avait un projet, une vision. Il voulait partir à l'aventure¹⁴⁰.

Dans cette perspective, l'établissement est perçu, par-delà ses imbroglios administratifs internes, comme un territoire ouvert à l'imagination, prêt à recevoir les formes que le metteur en scène souhaite lui voir revêtir. Les Amandiers sont comme un lieu vierge, que Chéreau entend bien investir. On comprend mieux cette projection que fait le metteur en scène sur le Théâtre des Amandiers, lorsque l'on sait que le nouveau ministère, en la personne de Jack Lang, mais aussi celle de Robert Abirached, a l'intention de modifier radicalement le lieu. Nous l'avons déjà souligné : l'une de leurs priorités, affichée dès le mois de mai 1981, à la suite des élections présidentielles, est bien de sortir de « ce long moment d'incertitude, où la décentralisation est restée entre son passé et son

140 Entretien de Jack Lang avec Laure Adler, *op. cit.*

avenir »¹⁴¹. L'essoufflement du modèle des maisons de la Culture est un problème qui doit être réglé, rapidement. Le désir de Chéreau coïncide ainsi avec la volonté ministérielle d'en finir avec cette double structure du Théâtre des Amandiers, jugée inefficace et inopérante.

La reprise en main par le nouveau ministère de la Culture du « dossier Chéreau » en vue de son installation à Nanterre s'accompagne donc de la décision tranchée de mettre un terme à cette situation et de résoudre définitivement la crise qui secoue l'établissement. Chéreau confiera d'ailleurs, à ce propos, que cette concordance des faits et des idées n'aurait pu avoir lieu avec le ministre précédent, Jean-Philippe Lecat. Ce dernier n'aurait certainement pas osé, ni voulu toucher à une maison de la Culture, par fidélité à la politique de Malraux :

*Le cabinet de Lecat (...) n'aurait, je pense, jamais été prêt à fondre un Centre dramatique avec une maison de la Culture... Supprimer une maison de la Culture, c'est très compliqué».*¹⁴²

Ce que l'ancien ministère n'aurait sans doute pas fait, le nouveau l'accomplit sans hésitation, convaincu de la nouvelle ligne à ouvrir. Cela implique une refonte du lieu, un nouveau projet pour le Théâtre des Amandiers. Finalement convaincu, Jack Lang va porter jusqu'au bout la candidature de Patrice Chéreau à Nanterre.

1.3. Prendre possession du lieu

Faire face aux inquiétudes extérieures...

Il faut néanmoins préciser que, dans ce contexte d'incertitude quant à l'avenir de l'établissement, l'idée de voir Chéreau prendre la direction des Amandiers ne recueille pas d'emblée l'unanimité au sein la municipalité de Nanterre. Deux raisons, principalement, expliquent cette réserve : d'une part, la crainte d'une mauvaise gestion du lieu par Patrice Chéreau ; d'autre part, les divergences sur la modification statutaire de l'établissement. En tant qu'institution partenaire¹⁴³, la ville compte faire entendre sa voix. La volonté du

141 Robert Abirached, « Paysage d'après tempête », in *La décentralisation théâtrale*, op. cit., p.16

142 Michel Bataillon, *Roger Planchon, Un défi en province*, op. cit., p.52

143 La ville participe à hauteur de 36 % du financement de la maison de la Culture

ministère d' « installer » Chéreau à Nanterre lui ouvre la possibilité d'ouvrir des négociations qui pourront lui être favorables.

1.3.1. La crainte d'une mauvaise gestion

D'où viennent les frilosités liées à la nomination de Chéreau ? D'aucuns se souviennent du passage controversé de « l'enfant terrible du théâtre français », à Sartrouville au milieu des années 60¹⁴⁴ et ne manquent pas de rappeler la faillite retentissante que Chéreau y avait faite. Nous avons déjà évoqué plus haut cet épisode, signalant, sans néanmoins les développer, les conséquences qu'il avait au moment de son arrivée à Nanterre. Cette image d'artiste certes génial mais de mauvais gestionnaire a la peau dure. Si dans sa lettre de démission, comme le note l'historienne Pascale Goetschel, le jeune metteur en scène pointe la déficience de l'État, ainsi que son manque de soutien, les faits sont là : la crise financière de l'établissement lui est directement imputée et c'est à lui qu' incombe la responsabilité de rembourser la totalité de la dette.

Dans sa lettre de démission, Patrice Chéreau incrimine l'absence de relais de l'État tout en observant, après coup, que la ville « ne pouvait supporter ni le coût, ni peut-être le répertoire de ce théâtre, ni même probablement la mission ».

Le bilan est déposé et une liquidation judiciaire est prononcée devant le Tribunal de Commerce de Versailles. L'ardoise de la faillite se monte à 600 000 francs, et Patrice Chéreau (est) redevable sur ses propres deniers de la somme.¹⁴⁵

Il s'agit, bien entendu, d'une épreuve pour Chéreau et son équipe, mais l'on peut néanmoins remarquer qu'il porte déjà un regard éclairé sur la situation. Il apparaît parfaitement conscient du fait que son théâtre est exigeant et coûteux. S'il déplore la frilosité de l'État à s'engager pour la culture, par là-même à prendre des risques et à soutenir son art, il reconnaît avec sincérité que son travail ne pouvait pas être supporté par le seul engagement d'un budget municipal. Il écrit lui-même dans sa lettre de

144 Employé municipal engagé par la ville de Sartrouville en 1966, Chéreau s'était ensuite vu confier, l'année suivante, les fonctions de directeur du dit « Théâtre de Sartrouville ». En réalité, il s'agissait de la gestion d'une salle des fêtes, nommé salle Gérard-Philippe ; le Théâtre, en tant qu'équipement définitif, n'ayant été construit qu'en 1986 seulement.

145 « Chéreau à Sartrouville : une expérience inédite de théâtre populaire (1966-1969), in Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Rennes, PUR, 2016, p. 59

démission :

Pour implanter une action culturelle véritable à Sartrouville et dans sa région, c'est-à-dire une action culturelle à partir de la création continue de spectacles, j'ai choisi de prendre les risques financiers que doit prendre aujourd'hui toute entreprise soucieuse de la qualité de son travail.

A présent qu'il est tout à fait certain qu'il n'entre plus dans les intentions du ministère des Affaires culturelles de coopérer davantage à nos initiatives, je me vois dans l'impossibilité de prendre de nouveaux risques, et partant, de pousser plus avant l'exploitation du Théâtre de Sartrouville¹⁴⁶.

Jean-Pierre Vincent le rappelle : Chéreau sait qu'il a dépassé les budgets financiers qui lui sont alors alloués, mais pour faire son art, il doit continuer, d'une certaine façon, coûte que coûte. Il ne s'agit pas tant d'inconscience, mais plutôt d'obstination.

Il est évident que Patrice ne pensait pas pouvoir prendre la place qu'il savait devoir prendre sans excéder les moyens qu'il avait. Alors, on essayait de le raisonner, mais c'était absolument impossible. Il avait monté, en particulier, pour le concours des jeunes compagnies, les Soldats de Lenz, où on était vingt-cinq sur le plateau, avec des costumes XVIIIe, avec un décor magnifique, et treize musiciens dans la fosse qui jouaient la troisième Symphonie de Beethoven. On peut facilement imaginer que c'était totalement hors des moyens de la municipalité¹⁴⁷.

L'épisode de cette faillite fait du bruit à l'époque. Bien que situées dans deux départements différents, Sartrouville, dans les Yvelines, et Nanterre, alors dans le département de la Seine – qui deviendra, dès 1968, celui des Hauts-de-Seine -, ne sont pas loin l'une de l'autre. Séparées de six kilomètres seulement, les deux villes sont presque voisines. Douze ans plus tard, les mémoires locales sont restées vives et l'on peut imaginer que l'idée de voir Chéreau revenir en banlieue, pour y prendre, cette fois, la direction du Théâtre des Amandiers, provoque certaines inquiétudes.

Une autre crainte est tout à fait palpable : voir le Théâtre des Amandiers, avec l'arrivée de Patrice Chéreau, être destitué de sa mission première, induite par la politique

146 Lettre de démission de Patrice Chéreau de la direction du Théâtre de Sartrouville, reproduite dans *Un défi en province*, Michel Bataillon, *op. cit.*, p.105

147 Entretien inédit avec Jean-Pierre Vincent, *op. cit.*

de décentralisation dramatique en banlieue, à savoir allier animation et création dans les programmations, afin d'agir en direction d'un « non-public »¹⁴⁸, c'est-à-dire des publics éloignés ou peu habitués à fréquenter les institutions et établissements culturels.

1.3.2. La fin controversée du modèle existant

Sabotage ou de sauvetage : la nécessité de trouver un consensus

Durant l'été 1981, et jusqu'à l'annonce officielle de la nomination de Patrice Chéreau, au mois de septembre, outre les craintes générales, liées à la future gestion de l'établissement par le metteur en scène, des désaccords s'expriment, en interne, sur l'avenir à donner au Théâtre des Amandiers.

Malgré la complexité structurelle du lieu, la cohabitation houleuse entre les deux établissements que sont la maison de la Culture et le Centre dramatique national, certains membres de la municipalité, ainsi que de l'association de la maison de la Culture, souhaitent conserver la double structure telle qu'elle est. Ils rappellent combien les artistes, les élus et les habitants se sont battus pour obtenir cet établissement culturel dans leur ville. Le Théâtre des Amandiers est le fruit de leur engagement. La maison de la Culture offre des spectacles de qualité, mais elle assure aussi une mission d'animation, qui permet de rassembler les publics. Le Centre dramatique est, quant à lui, tout entier voué à la création.

L'argument est le suivant : la complémentarité de ces deux lieux doit être conservée. Il faut, en revanche, en revoir l'organisation interne afin d'en garantir un meilleur fonctionnement. Cela implique soit d'obtenir une direction unique pour les deux structures, soit de conserver la double direction, mais en redoublant de vigilance dans le choix des candidats, et, surtout, dans leur capacité à porter des projets cohérents ensemble.

A l'opposé, d'autres en appellent à une simplification radicale : mettre fin à la double structure. Ceux-là rejoignent le projet qui sera tantôt porté par le ministère de la Culture, lequel consiste à mettre fin à la maison de la Culture, mais à conserver le Centre dramatique national. L'idée est alors de renforcer la mission confiée à la création, et non à l'animation ou l'action culturelle. Reste à déterminer à qui incomberait alors cette mission.

148 Le concept se développe au moment de la déclaration de Villeurbanne.

Le maire de Nanterre, Yves Saudmont, et le président de l'association de la maison de la Culture, Roland Veyrier, ont déjà une idée en tête.

En mai 1981, la municipalité réfléchit donc déjà à l'avenir du lieu, entendu que la structure fonctionne mal. Raoul Sangla a fait part de son souhait de ne pas renouveler son mandat. Son contrat arrivant à échéance en août 1981, un conseil d'administration de la maison de la Culture est convoqué, quelques mois plus tôt, en urgence¹⁴⁹. Un accord de sortie est trouvé¹⁵⁰. Lors de la séance, le directeur de la maison de la Culture précise qu'il assumera jusqu'au 31 août 1980 ses responsabilités, et qu'il préparera le programme de la saison 1981/1982¹⁵¹. Est alors entendu que l'ouverture du dépôt des candidatures aux postes de nouveau directeur de la maison de la Culture et du Centre dramatique national se fera à partir du 15 juin suivant.

Le dernier conseil d'administration de la maison de la Culture qui se tient, fin juin 1981, en présence de Raoul Sangla et qui vise à dresser le bilan de ses trois années de direction (1978-1981) est particulièrement intéressant à observer car il témoigne, quelques mois avant l'arrivée de Patrice Chéreau, des interrogations fortes qui animent le comité quant aux nouvelles orientations possibles à donner au Théâtre des Amandiers, aux sens des activités et aux publics à cibler.

La séance s'ouvre sur un constat plutôt positif des trois années de travail qui ont été menées, malgré le désengagement croissant de l'État qui est, une fois de plus, très clairement pointé :

Le président de l'association, Roland Veyrier, estime que « les lignes de forces

149 Un conseil d'administration de l'association de la maison de la Culture se tient de façon précipitée le 7 mai 1981.

Dans le compte-rendu officiel de la réunion, celle-ci, sollicitée en urgence, est expliquée « par le problème du contrat du directeur Raoul Sangla qui vient à échéance le 31 août 1981. » On peut s'interroger sur la validité du motif invoqué. La candidature de Chéreau est déjà, en coulisses, validée.

150 Le départ de Raoul Sangla ne fait pas l'unanimité au conseil. "Certains membres s'interrogent. C'est le cas de monsieur Berendes. Celui-ci « ne peut qu'accepter le départ de Raoul Sangla puisque celui-ci est d'accord », mais « estime que l'on n'avait pas épuisé les possibilités d'action du directeur. Ces trois premières années constituaient un temps d'adaptation nécessaire». Il pense même que « le directeur entrait peut-être maintenant dans sa période la plus productive ». M. Madej souhaite, quant à lui, « connaître les raisons qui ont motivé la volonté commune des deux parties ». Question à laquelle Roland Veyrier n'apporte pas de commentaire. Raoul Sangla souligne lui aussi que « l'esprit de la quittance transactionnelle est de ne pas porter de jugement. Il ne fera donc pas de commentaires ». M. Desvallées « souhaite savoir si ce départ ne remet pas en cause le profil décidé en 1978, à savoir celui de directeur-créateur ». Roland Veyrier répond alors qu'« il n'y a pas de conflits entre le directeur et l'association », insistant encore sur le fait que « les aspects techniques et juridiques d'une quittance transactionnelle ne souffrent pas de commentaires » et précisant que « si la réunion a été si précipitée c'est parce qu'il fallait garantir des délais pour une nomination ». Il propose ensuite que le conseil d'administration passe au vote pour lui donner mandat de signer la quittance prévue. Au final, le départ de Raoul Sangla est accepté à 18 voix, plus une abstention et un vote nul." in Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines*, op. cit., p.335-339

151 Ces éléments seront présentés fin mai et accompagnés d'estimations budgétaires. À la demande de Roland Veyrier, la date de la prochaine réunion est aussitôt fixée au jeudi 21 mai à 19h.

générales sont restées les mêmes, sauf en ce qui concerne les problèmes d'insuffisances financières qui sont devenus plus graves depuis trois ans ». Il note que « malgré cela, de grands progrès ont été faits dans la maîtrise de la gestion ». Concernant tout particulièrement les problèmes financiers, il pointe le « désengagement de l'État », dont « a été la première victime », selon lui, « la liaison entre les activités de création, d'animation et la population ». Il remarque qu'en dépit de cette situation « des tentatives intéressantes » ont été engagées. Il fait notamment référence à « la diversification des activités », à « l'ouverture à l'audiovisuel », mais aussi à « l'affirmation du rôle de la maison de la Culture au niveau de la production artistique, s'accompagnant d'une cohérence plus grande de la programmation (...)

Le président de l'association note aussi « l'ouverture vers des jeunes compagnies » et les efforts de « décentralisation départementale »¹⁵².

La question de la capacité du Théâtre des Amandiers à remplir ses missions d'animation à l'égard du public nanterrien est posée, alors qu'est simultanément souligné, par certains membres de l'association, l'écart entre l'élitisme de certaines créations proposées, dites « à caractère parisien », et la sociologie du public nanterrien :

S'agissant du rapport au public, le conseil d'administration de la maison de la Culture s'interroge sur « le problème de l'écart entre la création et la population ». Le trésorier, Jean-Pierre Traimond, souligne que celui-ci est lié aux difficultés d'équilibre budgétaire qui ont accentué « le manque de moyens général à l'action culturelle » et qui ont « empêché la mouvance du personnel et le renouvellement des pratiques ».

Il en profite pour rappeler que, « en ce qui concerne Nanterre, la maison de la Culture a été de tout temps un lieu d'accueil de programmation prestigieuse à caractère parisien », mais que « si ce versant doit être tenu », il estime que « l'essentiel de la spécificité de la Maison n'est pas là ».

Aussi, le trésorier souligne combien le problème du rapport aux publics locaux « ne sera pas résolu d'un coup de baguette magique », « ni même par la réduction de l'équipement à une seule Maison ».

Roland Veyrier rappelle qu'il est nécessaire de distinguer « la réalité de l'implantation géographique de la Maison et son implantation sociologique ». « Le problème essentiel reste d'enraciner la Maison dans Nanterre, ajoute-t-il, précisant

152 Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines*, op. cit.,

ensuite qu'« un habitant de la ville sur deux n'a aucun diplôme, pas même le certificat d'études ».

« Il importe de garder en tête cette réalité. La volonté d'élargir le public sur le plan géographique ne suffit pas, il faut que cela soit surtout sur le plan sociologique. Pour cela, le rôle de la création est déterminant à condition de se poser la question de savoir pour qui on travaille globalement. »

Le problème n'est pas, selon lui, de « mettre face à face des couches de programmation et des couches de public, mais de chercher à créer les conditions pour que le plus grand nombre puisse se confronter au moteur de l'action culturelle qu'est la création plutôt que d'aggraver la ségrégation ». « Tout le monde doit pouvoir se reconnaître dans l'activité de la Maison ».

À ce propos, certains membres du conseil relèvent combien « l'action culturelle est insuffisante, depuis deux ans, envers la population immigrée », signalant que des « résultats avaient été obtenus auparavant »¹⁵³.

Les débats sont intenses. Ils prouvent combien le Théâtre des Amandiers est un lieu attachant, auquel on tient, et qu'il est devenu, au fil du temps, le fruit des différentes projections que chacun peut se faire sur la vocation d'un établissement culturel, qui porte en lui une double mission d'animation et de création, et issu de la deuxième vague de décentralisation culturelle. Certains d'ailleurs insistent pour retrouver le sens qui avait été conféré à ce théâtre à ses origines, là où d'autres soulignent combien la personnalité même de la direction, qui doit être un créateur, est avant tout essentielle pour attirer le public :

Dans cette perspective, Jean-Pierre Traimond remarque qu'« il est toujours facile de remplir les salles avec de grands noms, par contre la liaison avec la population relève de pratiques plus complexes ». Il souhaite que l'on retrouve cette notion de « forains de la décentralisation » avancée à l'origine par Pierre Debauche. L'attraction du public vers un lieu culturel tient beaucoup à la personne qui le dirige.

M. Menou, représentant du personnel de la maison de la Culture, tient à signaler à ce sujet combien « le large public est finalement attiré parce qu'il finit par savoir que ce qui se passe est intéressant, d'où l'importance de la personnalité ayant un grand

153 *Ibidem*

rayonnement comme Marcel Maréchal à Marseille, par exemple¹⁵⁴.

La question de l'avenir du Théâtre des Amandiers finit par être frontalement posée : faut-il ou non conserver la double structure ?

Christian Freu, secrétaire général de l'association de la maison de la Culture, conteste « l'argument de la lourdeur de deux équipes culturelles ». Il fait remarquer que « même en additionnant les personnels, on est encore loin des 69 personnes prévues à l'origine » et que « par ailleurs, la convention avec le CDN insiste sur la nécessaire complémentarité des moyens et des hommes ». Il est cependant isolé dans sa position car l'ensemble du conseil concède qu'il est nécessaire de se poser réellement la question de la cohérence et de la viabilité d'un double équipement.

Roland Veyrier pose alors ouvertement les questions auxquelles le conseil doit faire face : « Est-ce que la maison de la culture et le CDN doivent devenir un seul et unique lieu de spectacle ? En quoi une maison de la Culture est-elle différente d'un théâtre national ? Le problème est bien de savoir ce que l'on veut faire afin de traiter au mieux de la question des structures », relève-t-il lors du conseil. Selon lui, « tout le problème réside dans l'opposition de ces deux structures », aussi, insiste-t-il sur « la nécessité de supprimer les déséquilibres entre les deux institutions pour réaliser leur complémentarité réelle ». Pour cesser d'opposer les deux structures, la solution réside dans le fait de donner « à un homme de théâtre mission d'impulser l'ensemble du théâtre des Amandiers (MCN et CDN) », précise-t-il¹⁵⁵.

Face à cette question, les avis divergent. L'unanimité est loin d'être immédiatement trouvée.

Au sein du conseil, on s'interroge : « Est-il vraiment si compliqué d'associer deux créateurs, donc deux démarches différentes dans un équipement où deux structures doivent nécessairement avoir des moyens complémentaires ? »

Certaines voix, comme celle de Jean-Pierre Traimond, considèrent que « le directeur de la maison de la culture n'a pas forcément à être un créateur, il peut y avoir des coproductions avec le CDN, une complémentarité des actions à partir d'une

154 *Ibidem*

155 *Ibidem*

convention claire et à condition de nommer des partenaires loyaux. » Et de faire référence à « l'exemple de la maison de la culture de Grenoble où le problème de la cohabitation avec un CDN vient d'être résolu sans que l'on touche aux deux structures ».

Raoul Sangla fait, quant à lui, remarquer que « le problème pourrait aussi être posé en ce sens: que l'État soit prêt à accorder les 3 millions qu'il consacre au CDN à la création propre de la maison de la Culture ». Il interroge : « Pourquoi il faudrait que cela marche à sens unique ? ». À l'issue de la réunion, une leçon est tirée. Elle est ainsi formulée: « C'est parce que, à Nanterre, des paris ont été faits sur l'avenir que le théâtre des Amandiers existe encore avec son histoire et son bilan, mais aussi avec son originalité propre (...). Il n'y a rien à renier, même si l'on doit être attentif à la qualité des hommes à choisir »¹⁵⁶.

Nous sommes en juin 1981. On voit combien la nomination de Patrice Chéreau se joue dans un contexte anxieux. Le 24 juillet 1981, Roland Veyrier adresse une lettre¹⁵⁷ à Paul Munuera, alors administrateur du Centre dramatique national, l'informant qu'il se voit confier, par interim et avec Monique Blin, adjointe déléguée à la production et à la programmation, les fonctions de directeur de la maison de la Culture jusqu'au 30 septembre 1981. Le départ de Xavier-Agnan Pommeret, directeur du Centre dramatique national est imminent. C'est Philippe Coutant qui sera chargé d'en assurer la direction intérimaire : il deviendra bientôt l'administrateur du Théâtre, sous la direction de Patrice Chéreau.

Des pour-parler sont alors engagés avec l'État pour envisager ensemble une solution et une sortie de crise salutaire. A l'été 1981, la question qui désormais se pose est la suivante : comment, malgré certaines divergences, sauver le lieu ?

La sagesse tient souvent dans les nuances. Les faits montrent que l'État et la municipalité de Nanterre s'accordent sur la nomination de Chéreau au moins sur deux points. D'abord, la suggestion faite par l'État de nommer Catherine Tasca à la codirection du Théâtre des Amandiers aide à dissiper les inquiétudes concernant la gestion financière du lieu. Cette proposition a la vertu d'offrir à la ville de Nanterre une garantie de rigueur dans le fonctionnement à venir du Théâtre. Patrice Chéreau accepte d'ailleurs le principe

¹⁵⁶ *Ibidem*

¹⁵⁷ Extrait de la lettre envoyée par Roland Veyrier à Paul Munuera : « Monsieur, suite au départ de M. Raoul Sangla, directeur de la maison de la Culture de Nanterre et dans l'attente de la nomination de son successeur, ses fonctions sont assumées, par interim, jusqu'au 30 septembre 1981, par vous-même, administrativement et en liaison avec Mme Monique Blin, adjointe déléguée à la production et à la programmation pour ce qui concerne les tâches artistiques à la production et à la programmation. » in Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines*, op.cit.

d'une codirection, d'autant plus aisément qu'il connaît et apprécie Catherine Tasca. Issue de l'École nationale d'administration, elle a notamment dirigé, entre 1973 et 1977, la maison de la Culture de Grenoble. Elle dispose d'une expérience solide et concrète de la décentralisation dramatique. Devenue administratrice générale de l'Ensemble Intercontemporain, à partir de 1978, elle travaille auprès du compositeur et chef d'orchestre, Pierre Boulez, lorsque le Ministère la sollicite pour travailler aux côtés de Patrice Chéreau.

Par son sérieux, sa droiture et son professionnalisme, Catherine Tasca incarne une codirectrice parfaite pour accompagner Chéreau dans le nouveau défi qu'il va devoir relever. Revenant sur les lieux de ses rencontres avec le metteur en scène, Catherine Tasca rappelle d'ailleurs combien son rôle à Nanterre ne pouvait se limiter à celui d'une codirection traditionnelle. Il s'agissait de bien plus que de cela, bâtir une « maison », s'installer dans un lieu qui existait déjà, mais qu'il fallait faire renaître :

Nous nous sommes bien connus alors qu'il était à Villeurbanne et moi à Grenoble, puis à Bayreuth avec Pierre Boulez. A l'époque, je le trouvais d'une étonnante jeunesse, d'une beauté incandescente, et aussi d'une ardeur combative sans faille. Il en a fait amplement la démonstration à l'occasion de la mise en scène du Ring. A Bayreuth, été après été, il a gagné face à toutes les hostilités, complètement investi dans le dialogue avec Pierre Boulez. C'est alors qu'est née entre eux une amitié, une entente profonde qu'on a retrouvée avec Lulu, puis La Maison des Morts, et qui se projetait dans bien d'autres projets.

C'est en 1981 que s'est nouée entre nous une relation plus profonde, lorsqu'il m'a demandé de les rejoindre, lui et son équipe, afin de bâtir un nouveau projet pour le Théâtre des Amandiers. J'étais alors très bien auprès de Pierre Boulez, à l'Ensemble Intercontemporain. Mais celui-ci n'avait à l'époque pas de lieu propre, sauf sa salle de répétition à la Cité universitaire, et je gardais de mes cinq années à la Maison de la culture de Grenoble le besoin d'un territoire, d'un lieu, d'une « maison » où faire vivre un projet artistique fort. C'est ce que m'offrait Patrice à Nanterre¹⁵⁸.

Emmanuel Wallon rejoint l'équipe de Patrice Chéreau, en 1988¹⁵⁹, en tant que chargé de mission auprès de Philippe Coutant. Il rappelle lui aussi l'importance de cette

158 Catherine Tasca, « Un lieu phare », in *Patrice Chéreau à l'œuvre, op.cit.*, p.191

159 A son arrivée, Catherine Tasca, nommée par François Mitterrand à la Commission nationale de la communication et des libertés (CNCL), a quitté le Théâtre Nanterre-Amandiers.

double direction Tasca/Chéreau, qui a garanti au metteur en scène/directeur la possibilité de « ne pas être trop inquieté » et de « pouvoir se consacrer à la création »¹⁶⁰, pendant que « la maison » était tenue par une administration rigoureuse.

La ville et l'État ont un intérêt commun : l'impact de la nomination de Patrice Chéreau, son rayonnement. Sa présence à Nanterre sert les deux parties. Elle intéresse l'État, naturellement qui peut se féliciter d'accueillir – même si ce n'est finalement pas à Paris - le retour au pays de l'un des artistes majeurs de son temps et de lui permettre d'y développer son art. Il prouve ainsi qu'il est capable de garder ses artistes à demeure, et affirme combien la France entend se définir, à nouveau, en 1981, comme un haut-lieu de la culture en Europe.

Elle représente aussi une double opportunité pour la ville de Nanterre. D'abord, comme pour l'État, le fait d'« avoir » Patrice Chéreau à Nanterre, permet à la municipalité de se présenter comme la terre d'accueil d'un metteur en scène reconnu sur le plan européen et de faire-valoir son territoire comme étant attractif. Cette nomination est ainsi une façon symbolique de redorer son image de ville de banlieue, restée, pour beaucoup, une pauvre ville périphérique communiste, marquée par la forte présence de bidonvilles sur son territoire, dans les années 60. Ensuite, la municipalité a négocié avec l'État la diminution de sa propre contribution au financement du théâtre, ce qui lui permet d'injecter la somme libérée dans la création d'un service municipal culturel.

Selon Roland Veyrier, alors président de l'association de la maison de la Culture de Nanterre, malgré les tensions, il n'y a cependant jamais eu d'opposition frontale à la nomination de Patrice Chéreau au Théâtre des Amandiers. La ville a seulement souhaité obtenir des garanties, d'autant plus que d'autres candidats étaient eux-aussi intéressés par la direction de l'établissement.

Dans la lecture qu'elle fait de la situation du Théâtre des Amandiers et qu'elle livre dans son ouvrage *Patrice Chéreau, un trajet*¹⁶¹, la journaliste et critique théâtrale Colette Godard défend, quant à elle, la thèse d'un sabordage de la maison de la Culture. « Comme cette double structure ne peut être abrogée », Patrice Chéreau, Catherine Tasca et les membres de leur administration se doivent de « persuader les responsables d'y renoncer et de la saborder. » « Ils s'attirent la bienveillance de la mairie, en proposant une diminution de la subvention municipale, compensée par celle de l'État ». Chéreau confirme d'ailleurs cette version :

160 Entretien avec Emmanuel Wallon, Paris/Gisors, 2021

161 Colette Godard, *Un trajet*, *op.cit.*

C'est très difficile de supprimer une maison de la Culture. Il faut qu'elle se supprime elle-même, qu'elle se saborde. Et Catherine (Tasca) et moi, nous avons convaincu, personne par personne, les gens de la maison de la Culture de se saborder... La municipalité, elle, a plutôt fait une bonne affaire. Sur proposition de Jack Ralite¹⁶², on a gagné sa neutralité en proposant qu'elle diminue sa subvention et que l'État mette le complément. C'est pour ça qu'on s'est retrouvés avec une faible participation de Nanterre¹⁶³.

Le 31 août 1981, Raoul Sangla quitte officiellement la direction de la maison de la Culture de Nanterre. Deux semaines plus tard, le 16 septembre 1981, paraît, dans un communiqué de Jack Lang, ministre de la Culture, l'annonce de la nomination officielle de Patrice Chéreau à la tête du théâtre des Amandiers. (...) Dès septembre 1981, plusieurs rencontres se tiennent, mettant en présence Patrice Chéreau et Catherine Tasca avec les représentants de la ville de Nanterre et ceux de l'association de la maison de la Culture, notamment. Par ailleurs, une correspondance datant du 23 septembre 1981, entre le ministre de la Culture, Jack Lang, et Yves Saudmont, le maire de Nanterre, atteste de l'avancée du projet Chéreau. Le 18 novembre 1981, Patrice Chéreau et Catherine Tasca participent au conseil d'administration de l'association de la maison de la Culture¹⁶⁴.

Comme il faut en finir avec ce modèle agonisant des maisons de la Culture, et, dans le cas spécifique du théâtre des Amandiers, cette double structure asphyxiante, Chéreau et Tasca proposent un changement radical des statuts administratifs. Ce dernier aboutira à la suppression de la double structure problématique et à la création d'une société à responsabilité limitée (SARL). Cela signifie que la responsabilité des associés est limitée et que la perte potentielle se limite au montant des apports respectifs préalables. L'apport initial étant symbolique, le risque est donc mesuré. Ce changement de statut s'accompagne aussi d'un changement de nom du lieu : le Théâtre des Amandiers de Nanterre devient alors le Théâtre Nanterre-Amandiers. Confier à Chéreau la direction de ce lieu théâtral, né de la décentralisation dramatique, attaché depuis sa naissance à promouvoir la nécessaire alliance de l'animation et de la création est un acte fort.

Symboliquement, il s'agit de faire *tabula rasa* du passé, de *refonder* le lieu.

162 Journaliste pour L'Humanité, Jack Ralite (1947/2011) est élu, en 1959, au conseil municipal d'Aubervilliers. Député communiste, dès 1973, il devient ministre de la santé, puis de l'emploi de 1981 à 1984. Il est élu sénateur en 1985.

163 Patrice Chéreau, Entretien avec Michel Bataillon, *Un défi en province, op. cit.*, p.52.

164 Cf Cécile Moreno, « Le projet Chéreau: une nouvelle ère », in *Tous les arbres ont des racines, op.cit.*, p. 341-345

2. Refuser l'héritage

Chéreau choisit Nanterre, mais il en refuse l'héritage. Il y a bien là comme un *paradoxe* pour reprendre l'expression de Bernard Dort.

Pour comprendre ce qui se joue là, il nous paraît essentiel d'appréhender le processus de transformation de l'établissement, de saisir comment s'opère le passage du *lieu originel* – celui fondé par Pierre Debauche - au *lieu mythique* – bâti par Patrice Chéreau. Le changement de nom engendre des modifications internes bien plus profondes que l'on ne pourrait croire, à première vue.

Il y a bien métamorphose. Cette superposition des deux lieux dits – le *Théâtre des Amandiers* se transforme, en 1981, en *Théâtre Nanterre-Amandiers* –, en un même endroit, mérite d'être interrogée. Si nous explorerons plus tard ces modifications sensibles, physiques et matérielles du lieu, il nous intéresse ici d'envisager le choc des utopies qui s'y produit, en 1981/1982, et les transformations internes auxquelles il conduit inévitablement.

Ce processus de transformation du lieu pourrait nous permettre d'établir une cartographie des utopies qui s'y sont succédé, et dans le face à face somme toute assez brutal qui va les opposer de nous éclairer sur la singularité de celle que défend Patrice Chéreau. En s'installant à Nanterre, celui-ci a un geste tranchant. Il coupe les racines de cette tradition qui le caractérisait jusqu'alors. L'acte est posé comme étant nécessaire pour faire advenir du nouveau. A travers ce conflit des sens, combat d'utopies, apparaît, en toile de fond, la tempête qui bouleverse le paysage théâtral français à partir de 1968, avec, entre autres, la controverse assez violente autour des figures du metteur en scène-animateur ou créateur qui va nous intéresser ici tout spécifiquement.

Tels des explorateurs de territoires anciens, il nous faut observer la strate utopique, procéder à une sorte d'expédition archéologique de ce théâtre. Dans cette perspective, on ne peut ignorer que le Théâtre des Amandiers est chargé d'histoire. Il a des racines fortes. Le lieu originel, *Théâtre des Amandiers*, symbolise, en effet, par son passé, l'héritage des pionniers de la décentralisation dramatique, une concrétisation de l'utopie du théâtre populaire.

2.1. L'utopie du théâtre populaire : l'exemple nanterrien

2.1.1. Les racines de l'utopie

Lorsque Pierre Debauche et sa compagnie s'installent à Nanterre, leur ambition est de travailler en banlieue. Ils sont animés par l'intention de « faire venir au théâtre ceux qui n'y sont jamais allés »¹⁶⁵. La démarche qui sous-tend l'aventure nanterrienne n'est pas inédite. Elle s'inspire directement de la décentralisation dramatique que Jean Vilar engage, à la Libération, avec le soutien de Jeanne Laurent, alors sous-directrice des spectacles et de la musique, à la direction générale des Arts et Lettres, auprès du ministère de l'Éducation nationale.

Jusqu'en 1981, c'est-à-dire durant toutes ses années fondatrices, le Théâtre des Amandiers se nourrit de l'exemple du théâtre populaire que Vilar a expérimenté, d'abord en province, à travers le Festival d'Avignon qu'il a créé en 1947, puis qu'il a mis en pratique à Paris, lors de son mandat de directeur du Théâtre National Populaire, entre 1951 et 1963¹⁶⁶. Pierre Debauche et son équipe sont aussi très attentifs au modèle du « le petit festival de Suresnes »¹⁶⁷, expérience moins connue mais non moins importante qu'il avait mis en place au début des années 50, dans cette ville de la banlieue parisienne.

L'idéologie du théâtre populaire ou plus exactement des théâtres populaires –

165 La démarche est explicitée et présentée en détail dans l'ouvrage *Tous les arbres ont des racines*, *op. cit.*

166 Nous nous contentons, pour l'instant, d'indiquer cette influence. Nous lui réservons une exploration plus large et précise dans le deuxième mouvement de notre étude.

167 Moins connue, cette expérience du « petit festival de Suresnes » est pourtant essentielle dans le trajet de Jean Vilar. Elle intervient avant qu'il prenne la direction du Théâtre national de Chaillot. Pierre Debauche, fondateur du Théâtre des Amandiers, revenait sur cet épisode : « La prise de direction par Jean Vilar du TNP, le premier septembre 1951, a été difficile et contraignante pour plusieurs raisons, explique Pierre Debauche. Les locaux étaient occupés par l'Organisation des Nations Unies (ONU) jusqu'au premier avril 1952 ; l'ancien directeur, Pierre Aldebert, refusait de quitter son fauteuil. Le fonds de costumes avait aussi disparu... Jusqu'au printemps 1952, Jean Vilar avait donc eu le temps de méditer la mission qu'il s'était donnée de ramener les couches populaires au théâtre. C'est en ce sens qu'il espérait implanter trois places fortes en banlieue parisienne. « Le TNP n'est pas la tour Eiffel, il doit se déplacer ! », avait-il lancé aux journalistes lors de la conférence de presse du 25 novembre 1951. C'est Jeanne Laurent qui lui avait indiqué l'existence du théâtre de la Cité-Jardin à Suresnes. Il avait été construit en 1938 et il pouvait accueillir près de 1300 spectateurs. C'est dans ce contexte que Vilar et son équipe avaient imaginé de lancer des « week-ends artistiques » complets, avec représentation théâtrale en soirée. Ils avaient pris le nom de « petit festival de Suresnes ». » Trois éditions sont créées, toutes à l'automne 1951. Pierre Debauche compte parmi les spectateurs. Quatorze ans plus tard, cette expérience ne manque pas de l'influencer dans sa façon de mettre en œuvre un théâtre populaire à Nanterre, ville située, par ailleurs, à quelques kilomètres seulement de Suresnes : « Après le « petit festival de Suresnes », Vilar et son équipe avaient poursuivi ce types d'actions. Je me souviens, notamment, de la « semaine de Clichy » ou encore de la « quinzaine de Gennevilliers ». Ils avaient entrepris ensuite de nombreuses tournées en France et en Europe dans l'attente de pouvoir s'installer dans les locaux du palais de Chaillot. J'étais allé voir le travail de Vilar à Suresnes. Il m'avait considérablement impressionné. » In *Tous les arbres ont des racines*, *op. cit.*

l'expression se doit d'être mise au pluriel pour rendre compte de la diversité des expériences menées –, dont s'inspire l'équipe fondatrice du Théâtre des Amandiers, a une vie bien antérieure à sa mise en œuvre par Jean Vilar. Elle « puise ses sources dans la vision de grandes fêtes théâtrales venues de l'Antiquité ou du Moyen-Age »¹⁶⁸, et elle hérite « également très directement de la période révolutionnaire »¹⁶⁹.

Ces deux inspirations confèrent au théâtre populaire un fondement théorique qu'il conserve à travers le temps, et cela malgré les différentes formes esthétiques qu'il pourra revêtir.

On retiendra tout particulièrement l'esprit de *communion* – legs des fêtes antiques et médiévales, puis civiques du XVIIIe siècle privilégiant le terme de *rassemblement* – qui doit être prégnant dans le théâtre populaire. Ce sentiment qu'il doit parvenir à susciter s'établit aussi bien entre les spectateurs et la création présentée, qu'entre les spectateurs eux-mêmes.

Or, cet esprit de communion repose sur l'existence présupposée d'une *culture universelle, humaniste et émancipatrice* – cette fois-ci directement issue des Lumières, qui fonde ce que l'historienne Emmanuelle Loyer qualifie d'« unanimité sociale »¹⁷⁰.

Cette communion (...) n'est possible qu'en face d'un public homogène, d'une société unitaire, confondus dans la jouissance des chefs d'œuvre dramatiques qu'on lui offre. Ceux-ci ne sont « populaires » que pour autant qu'ils s'adressent indifféremment à tous. Public uni, culture unique : tel est le diptyque fondateur du théâtre populaire. (...)

*La culture -dramatique ou autre, de ce point de vue, le théâtre ne se démarque pas d'une problématique plus générale, fonde l'unanimité sociale, enracine ce peuple constitué lui-même par cette glorieuse unité*¹⁷¹.

168 Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar*, Puf, janvier 1997, p.98

169 En s'appuyant sur les réflexions de Mona Ozouf (in *La fête révolutionnaire*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 44-74), Emmanuelle Loyer précise l'origine de l'expression «Théâtre du peuple». Elle est forgée, dit-elle, par le Comité du salut public en un arrêt du 10 mars 1794, dans un but de « régénération de l'art dramatique » visant à assurer l'éducation morale et politique des nouveaux citoyens. Ce nouveau titre est apposé au fronton du Théâtre français et invite les poètes à « célébrer les principaux événements de la Révolution » en composant « des pièces dramatiques républicaines ». Il s'agit ici d'instituer un grand théâtre de la participation politique qui exalterait une unité : unité de la nation, unité de la cité, unité d'une communauté. (...) le théâtre populaire par excellence, c'est la grande fête patriotique de la Fédération qui, le 14 juillet 1790, glorifie l'union des provinces et de Paris en un seul édifice : la nation. Le thème de la fête nationale (...) rejoint celui du théâtre populaire – tous deux font revivre les grands événements vécus par la collectivité (...). Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert* sur les spectacles s'en fait le théoricien décrivant une représentation vivifiée par la participation active des spectateurs. (Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Paris, Gallimard, Folio essais, réed. 1987, p.297)

170 Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar*, Puf, janvier 1997, p.91

171 *Ibidem*

Ciment du théâtre populaire, *l'unanimisme social* implique donc la croyance – il faut ici s'autoriser l'emploi du mot de « croyance » à contre-courant du rationalisme revendiqué par le siècle des Lumières, mais il nous semble que, malgré la Révolution et son intention d'éradiquer les classes royale et aristocratique, cette homogénéité du peuple français reste de l'ordre d'une construction mentale, d'une hypothèse qui est loin d'être confirmée dans les faits ; elle nous paraît être de même nature et du même ordre que le concept de « volonté générale » chez Jean-Jacques Rousseau : une projection, une finalité, qui entend se construire en tant que réalité, sans l'être encore - en une homogénéité du public : les spectateurs sont ce « tous » qui constituent un « tout », un ensemble réuni, et dont les particularités ou différences sont comme effacées le temps d'assister à une création dramatique, qui doit générer *un commun*, tout en créant *un collectif*.

Le phénomène d'unification est, de ce point de vue, rendu possible par la constitution et la présentation d'un répertoire *populaire*, c'est-à-dire d'œuvres choisies qui *parlent* à tout un chacun, capable tout autant de plaire aux différents statuts sociaux (paysans/citadins/bourgeois, plus tard ouvriers/employés/bourgeois) qu'aux différents genres et âges. L'art, et tout particulièrement le théâtre, a donc ainsi une vocation sinon de créer le lien social, de le stimuler et de le renforcer pour qu'il puisse se concrétiser, devenir une *croyance réalisée*.

Dans les formes qu'il prend dès la fin du XIXe siècle, le théâtre populaire s'appuie toujours sur ces lignes définitionnelles, constitutives de son identité, mais désormais vient se greffer une nouvelle intention, une *finalité* particulière : il entend procéder à une rénovation esthétique d'un art perverti par le siècle bourgeois, dominés par le vaudeville et le boulevard.

D'une Révolution française confisquée, manquée dans ses intentions initiales visant à abolir véritablement les privilèges, à fonder un unanimisme social –, le théâtre populaire se fait alors l'écho, travaillant à détricoter l'assise bourgeoise - la critique de la scène à l'italienne en est l'un des aspects – et se mettant désormais en quête d'un autre public. Le qualificatif de public *populaire*, lui est attribué. Il se définit désormais par opposition à *bourgeois*. Le glissement sémantique fait sens : il est question de renouer avec l'union perdue, en allant chercher toutes celles et ceux qui ont « déserté les salles de théâtre pour se rabattre sur des plaisirs comme le cabaret ou le café concert »¹⁷².

Le théâtre populaire n'a donc pas renoncé, pour autant, à sa mission d'unification sociale. L'urgence est désormais de s'adresser à un public qui s'est éloigné du théâtre.

172 Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar, op.cit.*, p. 92

Dès la Libération, on retrouve chez Jean Vilar cette même injonction à la reconquête des spectateurs qui se sont éloignés du théâtre et cette quête primordiale de nouveaux publics. Ce souci est totalement repris à son compte par l'équipe fondatrice du Théâtre des Amandiers, à Nanterre.

Notons rapidement que pour parvenir à reconquérir le public, le théâtre populaire emprunte, à la fin du XIXe siècle et durant la première moitié du XXe, deux formes distinctes.

Pour parvenir à cette fin, la première mise sur la rénovation de la salle, « *c'est-à-dire l'accroissement et la composition du public qu'il entend séduire par de grandes scénographies révolutionnaires* »¹⁷³ ; cette solution est prônée notamment par Maurice Pottecher au Théâtre du Peuple de Bussang ou encore Firmin Gémier. La deuxième parie, quant à elle, sur la rénovation de la scène¹⁷⁴, autrement dit par un « *essai de rénovation dramatique* »¹⁷⁵ qui repose, entre autres, sur la constitution d'un répertoire constitué de nouvelles créations et de pièces classiques, présentées suivant un art épuré. Cette orientation est celle prise par Jacques Copeau et le Cartel.

La Seconde Guerre mondiale interrompt les intentions, mais la proposition de théâtre populaire faite par Jean Vilar, à la Libération, est construite sur ces mêmes fondements. Les enjeux liés au rapport aux publics et aux lieux, à l'esthétique et au répertoire se posent de façon récurrente. Les questionnements demeurent, dans ce nouveau contexte de l'après-guerre. « *Affaire de conjoncture historique, de renouvellement politique et culturel, de désir de vivre et de partager après les heures sombres de l'Occupation* », l'objectif est bien de recréer un théâtre populaire que « *la réalité d'une société contemporaine économiquement et culturellement divisée [avait rendu] caduque et utopique* ».

173 Jean-Jacques Roubine, *Les grandes théories du théâtre*, Armand Collin, 2004, p.54-55

174 « *Le deuxième modèle, de l'expérience du Vieux-Colombier au Cartel, des Copiaus aux Comédiens-Routiers, prétend au contraire commencer par la rénovation scénique et offrir au public un art épuré. Globalement, ce théâtre exigeant manquera le rendez-vous avec le grand public au risque de s'enfermer progressivement dans le ghetto du théâtre d'art* », in Jean-Jacques Roubine, *Les grandes théories du théâtre*, p.55

175 La critique de théâtre Fabienne Pascaud écrit : « *Le théâtre prôné par Copeau est à l'opposé de celui qui se pratique sur les scènes parisiennes, qu'il conspu à l'excès. [...] Sa rage s'est accumulée contre les théâtres de divertissement trop commerciaux, où les acteurs multiplient effets, trucs et tics. "Partout le bluff, la surenchère de toute sorte et l'exhibitionnisme de toute nature parasitant un art qui se meurt... partout veulerie, désordre, indiscipline, ignorance et sottise, dédain du créateur, haine de la beauté ; une pratique de plus en plus folle et vaine, une critique de plus en plus consentante, un goût du public de plus en plus égaré..." Copeau est un indigné. Et le clame. Il faut faire table rase. Pour retrouver santé et vie, le théâtre réformé devra repousser tout ce qui "est vicié dans sa forme, dans son fond, dans son esprit, dans ses moeurs". Il faut retrouver, à tout niveau — technique, administratif, artistique —, les vertus d'honnêteté, de simplicité, de sincérité. Alors seulement pourront s'épanouir l'humanité, la vérité, essentielles à l'art dramatique.* » In Fabienne Pascaud, « *Été 1913 : aux Vieux-Colombier, Jacques Copeau veut réinventer le théâtre* », Télérama, 3 août 2013

Sans entrer dans une étude détaillée du vivier théâtral que constitue la première moitié du XXe siècle, retenons que Jean Vilar s'en nourrit pleinement, qu'il poursuit avec ardeur et conviction les expérimentations des deux veines de théâtres populaires qui se sont développées durant cette période singulière.

Schématiquement, on pourrait considérer que « la double volonté » qui anime Jean Vilar prend racine dans cette scission entre ces deux formes du théâtre populaire, toutes à la fois sœurs et étrangères l'une à l'autre, qu'il parvient à réunir dans son art : d'une rénovation qui doit se faire par la salle, il conserve la nécessité de rassembler, d'« ouvrir le théâtre à un public neuf »; de la rénovation par la scène, il développe le souci de « faire rayonner les grands textes sans les étouffer sous le décoratif et la joliesse »¹⁷⁶.

Concrètement, il s'appuie sur les grandes lignes du théâtre populaire, théorisées notamment par Charles Dullin, un an avant le début de la Seconde Guerre mondiale, pour développer son propre projet de théâtre populaire, qu'il met à l'œuvre à Avignon, puis au TNP. Ces grandes thèses lui permettent de constituer son édifice théâtral, reposent sur quatre règles fondamentales qui valent pour les théâtres populaires quelle que soit l'orientation de rénovation choisie :

- 1. ils s'appuient sur une troupe fixe et sur un port d'attache autour duquel ils rayonnent ;*
- 2. ils reçoivent des subventions de l'État et des municipalités qui les accueillent. Ce dualisme n'ira pas d'ailleurs sans provoquer des frictions dues en particulier au fait que des édiles locaux exercent volontiers pressions et chantages financiers pour imposer des choix idéologiques et esthétiques qui sont loin de pécher par un modernisme outrancier;*
- 3. ils s'orientent le plus souvent vers une politique de répertoire (les grands classiques français et étrangers ; les œuvres modernes « reconnues »). Cette politique correspond à la formation et au goût des metteurs en scène concernés. Elle permet aussi de contourner la méfiance que suscite généralement l'inconnu (auteur, pièce...) auprès du public qu'il s'agit, prioritairement, de toucher ;*
- 4. ils mènent une politique dynamique de prise de contact et de « fidélisation » de ce nouveau public. Pour ce faire, ils s'appuient sur des structures existantes : associations, syndicats, mouvements éducatifs et culturels,*

176 Les expressions sont de Jean-Jacques Roubine, in Les grandes théories du théâtre, p.61

Jean Vilar s'appuie sur ce corps doctrinal¹⁷⁸ : il forme la troupe du Théâtre National Populaire (règle 1), il affirme que le théâtre relève du service public et ses initiatives sont soutenues financièrement par l'État et les municipalités concernées (règle 2), son répertoire allie des œuvres classiques et contemporaines (règle 3) ; et il travaille à la mise en place de relais et défend le principe de l'animation culturelle (règle 4).

Arrêtons-nous d'abord sur le statut public (en lien avec la règle 2) que Jean Vilar confère au théâtre. Il mérite d'être examiné car s'il détermine le modèle sur lequel repose le Théâtre des Amandiers durant ses années fondatrices, il sera mis à mal au moment de l'arrivée de Patrice Chéreau par la modification même des statuts de l'établissement : l'option retenue, avec Catherine Tasca, comme nous l'avons déjà vu, est bien celle de la création d'une SARL. Le modèle vilarien sera donc en partie rejeté, sans pour autant que le statut de centre dramatique national ne soit évincé, puisque celui-ci est conservé.

L'ambiguïté sera, en fait, claire : il s'agit alors pour Chéreau d' « entrer dans une institution, tout en la désinstitutionnalisant », pour reprendre l'expression de Bernard Dort. En d'autres termes, bénéficier du soutien financier et de l'aide de l'État, tout en préservant sa liberté de créateur, son autonomie par rapport aux instances territoriales et municipales. Tel est bien le geste qu'il engage, dès son arrivée à Nanterre : s'installer dans un lieu directement né de la deuxième vague de décentralisation dramatique, devenu vingt ans après la Libération, l'emblème, comme tous les autres centres dramatiques nationaux, de ce nouveau paysage théâtral apparu grâce à l'aide de l'État, mais pour en abandonner l'inspiration première, celle d'un « théâtre service public », soumis aux politiques institutionnelles, et pour créer désormais un espace qui affirme l'indépendance nécessaire

177 Jean-Jacques Roubine rappelle le rapport remis, en 1938, à l'État, par Charles Dullin. Il note : « A l'automne 1938, l'État avait demandé un rapport sur ce thème à Charles Dullin, l'un des quatre mousquetaires du Cartel. Il y développait trois thèmes qui n'allaient plus guère cesser d'être à l'ordre du jour :

1. Un théâtre populaire doit être décentralisé. Il doit contribuer à rétablir l'équilibre, dans la pratique, entre une province complètement anémiée et une capitale qui s'est acquis le monopole des activités culturelles ;
2. Il doit s'appuyer sur des troupes professionnelles stables comprenant environ vingt-cinq comédiens et un encadrement technique et administratif approprié ;
3. Il doit récuser l'antagonisme entre théâtre populaire et théâtre novateur, qu'il s'agisse du choix des textes ou de la conception des mises en scène. Tomber dans ce piège, c'est se condamner à l'académisme et à la médiocrité. Il faut néanmoins rappeler que cette inspiration est interrompue par la guerre, et qu'elle se concrétise dans l'immédiat après-guerre, grâce à des hommes, qui décident de « s'employer, sans plus attendre, à la réalisation d'un théâtre conforme aux réflexions et idées qui s'étaient affirmées dans les décennies précédentes ». » In *Les grandes théories du théâtre, op.cit.*, p.118.

178 Ce qui amène Jean-Jacques Roubine à dire que « Vilar est un admirateur du Cartel et un élève de Dullin, et ce sont leurs thèses qui vont régir ce qu'on appellera le style TNP » -, il réalise cependant « l'une des pages les plus brillantes de l'histoire du théâtre français de l'après-guerre, et de l'histoire du théâtre populaire ».

du créateur face au politique.

Quarante ans plus tôt, Jean Vilar avait, quant à lui, eu tout à la fois le souci de refonder le théâtre *populaire*, et de fonder un théâtre *national*. Encore faut-il s'entendre sur la définition que l'on accorde à cette expression afin d'écartier tout fâcheux malentendu. Emmanuelle Loyer reprend la définition qu'en donne Jack Lang afin d'en faire apparaître des lignes claires :

Bien que la notion ne soit pas rigoureusement définie, le théâtre national est un théâtre pourvu « d'une mission culturelle spécifique et érigé en service public national »¹⁷⁹, c'est-à-dire qu'il est créé sur l'initiative de l'État, tire une partie de ses ressources de l'État, est sous tutelle d'un ministre et répond à un but d'intérêt national¹⁸⁰.

La notion de théâtre national implique un rapport étroit avec l'État, en tant que celui-ci, si l'on s'en tient à la définition donnée ci-dessus, intègre et reconnaît le théâtre comme figurant parmi ses missions régaliennes, au même titre, par exemple, que la défense, l'emploi, l'éducation ou le logement. C'est sur décision de l'État – « il est créé sur l'initiative de l'État » et il est « sous tutelle d'un ministre » - que le théâtre devient « un service public » et, de fait, peut bénéficier de ses financements. Si l'utilité publique du théâtre est reconnue, sa singularité par rapport aux autres arts et domaines de la culture l'est aussi puisqu' « une mission culturelle spécifique » lui est attribuée. Cela implique que le théâtre national est soumis aux politiques décidées par les gouvernements en vigueur, qu'il en dépend financièrement.

Cet aspect du théâtre public subventionné n'est pas sans soulever un nombre considérable de problèmes qu'il ne s'agit pas ici d'examiner, mais dont nous retiendrons un point qui nous paraît important pour mieux comprendre la décision prise par Patrice Chéreau de changer les statuts du Théâtre des Amandiers et de mettre fin à la double structure existante : le théâtre national est lié, *par contrat*, à l'État, ce qui, en principe, implique un respect total par les parties des clauses de ce contrat. Jean-Jacques Roubine le faisait déjà remarquer lorsqu'il rappelle, à propos de la deuxième règle régissant le théâtre populaire conçu par Charles Dullin, que ce dualisme ne va pas « *sans provoquer des frictions dues en particulier au fait que des édiles locaux exercent volontiers pressions et chantage financiers pour imposer des choix idéologiques et esthétiques qui sont loin*

179 Jack Lang, *L'Etat et le théâtre*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1968, p.75

180 Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar*, *op. cit.*, p. 94

de pécher par un modernisme outrancier ».

Tout le problème du *théâtre national* tient précisément dans la qualité et la vertu du rapport entretenu avec les financeurs publics. Il ne doit pas se placer sous le signe de la soumission ou de la « servitude volontaire »¹⁸¹, ni être un troc garantissant la survie du lieu théâtral en contrepartie de l'indépendance artistique.

Chéreau exigera son indépendance. Sûr des rapports contractuels qu'il entretient avec l'État, représenté par Jack Lang et Robert Abirached, qui lui apportent un soutien et lui offrent l'autonomie qu'il désire, il s'assure, avec Catherine Tasca, de ne pas avoir de rapports de dépendance avec la municipalité de Nanterre en matière de gestion du lieu - la dissolution de la maison de la Culture est en cela un acte significatif du retrait de l'engagement de la ville dans la vie de l'établissement – et en matière d'attente vis-à-vis de l'offre culturelle proposée.

Jean Vilar pointait déjà, dès 1944, lorsqu'il définissait « le théâtre service public » qu'il appelait de ses vœux, la nécessité que soit établie entre le théâtre et l'État une relation vertueuse. Il notait que « l'État a des devoirs envers la culture, et en particulier envers le théâtre » et qu'il ne s'agit pas d'instaurer une relation superficielle mais durable, de se lier par un engagement profond, par un pacte contractuel¹⁸² :

On comprendra aisément que dans un État digne de ce mot, politique et théâtre soient un mariage nécessaire et d'esprit différent de celui d'une comédienne nationale et d'un homme officiel.

Précisons qu'au début des années 50, lorsque Jean Vilar en appelle au soutien de l'État¹⁸³ dans le domaine théâtral, il n'existe encore aucun ministère de la Culture, celui-ci

181 L'expression est du philosophe Etienne de la Boétie, qui la retient comme titre de son traité politique.

182 Emmanuelle Loyer fait remarquer que cette exigence essentielle et souvent occultée est omniprésente dans les textes théoriques ou programmatiques de Vilar, mais aussi dans une pratique sourcilleuse de son métier, dans des détails significatifs de la vie du TNP. Elle rappelle que les termes de mission, de contrat, martèlent tous les types de discours de Vilar, qu'il s'agisse de lettres aux associations, de textes théoriques ou de placards destinés aux comédiens. On voit là se dessiner un civisme laïque et républicain, une morale inflexible héritée des Lumières. L'Etat donne une mission au TNP. De cette mission découle la notion de contrat, dont on pourrait, sans trop solliciter sa pensée, envisager une transposition dans le modèle du contrat social tel que le XVIII^e siècle le livre de la soumission volontaire à une norme générale, la Loi. De même qu'avec la Révolution, le peuple et l'intérêt public deviennent seules sources de souveraineté, le public avec le TNP devient adulte, citoyen culturel et raison suprême de ce théâtre. Il n'est plus seulement une masse informe réceptrice du spectacle qu'on veut bien lui montrer, mais un véritable corps politique unifié, partenaire "associé" à l'entreprise de ce Théâtre national populaire. In *Le théâtre citoyen de Jean Vilar*, Puf, janvier 1997, p.98

183 Jean-Jacques Roubine rappelle que "dès le XIX^e siècle, des intellectuels et des écrivains, comme Emile Zola, Octave Mirbeau, Anatole France ou encore Romain Rolland, par exemple, militent pour obtenir que l'Etat soutienne

sera créé en 1959, sous le nom de ministère des Affaires culturelles, et confié à André Malraux. La demande d'intervention de l'État vient de Vilar lui-même, et non l'inverse. Il en appelle alors à un État conscient de ses devoirs, vis-à-vis d'un art, le théâtre, qu'il pose immédiatement comme étant non seulement de nécessité publique, mais aussi vital.

Dieu merci, il y a encore certaines gens pour qui le théâtre est une nourriture aussi indispensable à la vie que le pain et le vin. C'est à eux d'abord que s'adresse le Théâtre national populaire. Le TNP est donc, au premier chef, un service public. Tout comme le gaz, l'eau, l'électricité¹⁸⁴.

Dans le contexte d'après-guerre, dans une société qui, durant la décennie qui suit la Libération, est en prise à d'importantes difficultés liées au logement notamment, Vilar fixe comme un postulat le caractère essentiel du théâtre pour la vie des hommes. L'art n'est pas futile, il est de nécessité publique. La célèbre comparaison faite par Jean Vilar entre le TNP et l'EDF-GDF en témoigne : elle est là pour rappeler que le théâtre fait partie des éléments fondamentaux - au même titre que le gaz, pour se chauffer, l'eau, pour s'hydrater, l'électricité, pour s'éclairer -, dont les êtres humains ont besoin pour se développer.

« Est-ce le dynamisme du sigle qui aurait enroulé la métaphore ? Ou l'allégorie quantitativiste fixant au théâtre des objectifs qui seraient ceux d'un secteur sinistré ? » interroge Emmanuelle Loyer. En tout cas, une fois posée, la métaphore permet à Vilar d'assigner à l'État la mission de prise en charge de la décentralisation théâtrale qui lui incombe. De la même façon qu'il prend en charge la nécessaire reconstruction économique et sociale du pays, l'État doit financer la construction et le développement des théâtres nationaux, veiller à ce qu'ils puissent fonctionner correctement.

matériellement et politiquement le théâtre populaire. En vain. Du coup, ils s'intéressent à des expériences analogues tentées dans des pays voisins, notamment à Bruxelles, à Berlin et à Vienne. De ce bouillonnement émergent quelques points de doctrine qui ne vont plus cesser d'irriguer la, ou plutôt les, théorie(s) visant à déterminer les conditions de fonctionnement d'un théâtre populaire. Plusieurs principes sont d'ores et déjà posés. Il devra s'agir d'un théâtre capable de refuser la loi du profit. Par conséquent, pour survivre et de développer, il devra s'appuyer sur un financement continu de l'Etat. Il devra s'agir d'un théâtre professionnel. Autrement dit, il revendique l'instauration de troupes stables constituées d'une équipe (de comédiens, de personnels techniques divers...) rémunérée non au cachet mais au mois. Il devra s'agir d'un théâtre qui s'emploie à dépasser le contact occasionnel et superficiel avec le public. C'est pourquoi il cherchera à le « fixer » par divers moyens, notamment l'abonnement.

Cette réflexion théorique s'actualise dans des pratiques diverses. Ce sont le plus souvent des expériences tentées dans des conditions précaires et qui butent sur le problème du financement, Théâtre Civique (1897), Théâtre de la Coopération des Idées (1899), Théâtre du Peuple (1903)... Leurs animateurs s'emploient à maintenir la modicité du prix des places, à favoriser la multiplication des abonnements en échelonnant leur paiement. Mais, aux difficultés financières inévitables, s'ajoute la méfiance imprévue du public visé qui impute la modicité des prix à une supposée médiocrité des spectacles." in *Les grandes théories du théâtre*, op. cit., p.114

184 Jean Vilar, « Le TNP service public » (1953), in *Le Théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1975, p.503

L'engagement de l'État est essentiel pour mener à bien cette mission de décentralisation théâtrale. Vilar en est convaincu. Par son ampleur, par l'étendue de ses implications, elle nécessite de gros moyens, une forte volonté politique et elle ne peut s'accommoder d'un amateurisme individualiste, fût-il plein de bonne volonté :

*Rien d'efficace et de durable ne peut être fait dans le domaine du théâtre sans la compréhension sévère mais compréhensive du politique, représentant de la cité et du personnel d'État. Cela n'est pas seulement une question de subventions données ici ou là. C'est une affaire de caractère*¹⁸⁵.

Dès la Libération, cette exigence vilarienne coïncide avec « la formation d'un nouveau secteur du théâtre public qui éclot sous la houlette acharnée de Jeanne Laurent et grâce au travail de quelques jeunes professionnels avides de changements »¹⁸⁶. Parmi eux : Jean Dasté, Maurice Sarrazin, Georges Goubert, ou encore André Clavé. C'est dans cette perspective que sont créés les premiers centres dramatiques nationaux¹⁸⁷, entre 1946 et 1952, et qui vont, petit à petit, mailler le territoire. Le Théâtre des Amandiers obtient le label, en 1971.

La question spécifique des équipements en banlieue parisienne est mise en avant par Jean Vilar, dès 1957. Il ne manquera pas de rappeler, à plusieurs reprises, la faiblesse des équipements dans la périphérie de Paris qui accueille pourtant une majeure partie de la population parisienne. L'État doit donc favoriser l'activité théâtrale non seulement à Paris et en province, mais aussi en banlieue : « *La culture, les arts, le théâtre dans la banlieue parisienne ne sont plus une affaire TNP. C'est une entreprise d'État. C'est une charge morale d'État* »¹⁸⁸.

185 Jean Vilar, « La dépersonnalisation » (1953), *Le Théâtre, service public*, op. cit., p. 175

186 Emmanuelle Loyer, *Le théâtre populaire de Jean Vilar*, op. cit., p.98

187 La France compte aujourd'hui 38 centres dramatiques nationaux. Les premiers voient le jour sous l'impulsion de Jeanne Laurent, profitant des circonstances locales et autour de troupes, en 1946, avec le CDN de l'Est à Colmar, sous la direction de Roland Piétri, et en 1947 à Saint-Étienne dirigé par Jean Dasté. Ouvrent ensuite la Comédie de l'Ouest d'Hubert Gignoux à Rennes, le Grenier de Toulouse de Maurice Sarrazin en 1949, la Comédie de Provence de Gaston Baty en 1952 et le Centre dramatique du Nord à Tourcoing en 1960, dirigé par André Reybaz.

188 Jean Vilar, « Je cherche un jeune poète violent » (1957), in *Le Théâtre service public*, p.159

2.1.2. Le Théâtre des Amandiers : poursuivre l'œuvre vilarienne

En 1965, Debauche et son équipe voient en Jean Vilar l'incarnation de cette figure emblématique du théâtre populaire d'après-guerre. Il est aussi incontestablement « le premier exemple réussi de synthèse des deux tendances historiques du théâtre populaire »¹⁸⁹ - la rénovation de la salle ou de la scène -, engagées le demi-siècle précédent.

Pierre Debauche a rencontré Jean Vilar¹⁹⁰, avec lequel il a travaillé. Il est marqué à la fois par l'homme et le metteur en scène. Il décide de s'inscrire dans son sillon, voulant lui aussi œuvrer au développement du théâtre populaire en banlieue, pressentie comme étant, au milieu des années 60, le lieu, le territoire où concrétiser une initiative qui s'inscrit dans une tradition de plus de cinquante ans déjà.

Sans l'engagement de Vilar, ils sont conscients que le lieu qu'ils ont créé n'aurait pu exister sous cette forme, n'aurait pu voir le jour.

Il y a donc une forme de reconnaissance vis-à-vis de Vilar par rapport au lieu même : cette possibilité, qu'il a ouverte avec Jeanne Laurent, de créer des théâtres nationaux. A cela s'ajoute le caractère exemplaire de son répertoire et des programmations du Festival d'Avignon et du TNP dont l'équipe s'inspire pour faire vivre les Amandiers.

De Jean Vilar, l'équipe du jeune Théâtre des Amandiers reprend délibérément cette intention constante de travailler en direction d'un public qui n'a pas ou peu l'habitude d'aller au théâtre. Elle puise aussi dans le savoir-faire singulier de Vilar cette intuition, très vite conviction, que le théâtre doit relever d'une mission de « service public », au même titre que l'eau, le gaz, l'électricité, en même temps que sa qualité doit être garantie. Pointe ici l'expression d'une exigence haute tant dans le choix du répertoire, le montage des programmations, que dans le rapport à engager avec le public, que bientôt Antoine Vitez

189 L'expression est de Jean-Jacques Roubine, in *Les Grandes théories du théâtre, op. cit.*, p.111

190 Le lien avec Vilar est fort d'une proximité ponctuelle, mais intense entre les deux hommes. Six ans plus tôt, en 1959, Jean Vilar avait confié à Pierre Debauche le rôle de Saint-Just dans *la Mort de Danton*. Leur rencontre s'était faite par l'intermédiaire d'Arthur Adamov, qui assurait la traduction du texte de Georg Büchner. Ce temps commun avec Vilar est d'autant plus marquant pour le jeune acteur que la mort de Gérard Philipe intervient tandis que les répétitions sont en cours. « De ma rencontre avec Jean Vilar, se déduit tout le reste de ma vie. J'étais totalement fasciné par sa curiosité envers les textes classiques qu'il redécouvrait avec une ardeur sans pareil, ainsi que par les extraordinaires qualités de chef de troupe et de fédérateur de talents qu'il possédait. » in Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines, op.cit.*

formulera comme devant être « élitare pour tous »¹⁹¹.

Interrogée sur cette filiation, Monique Blin, qui a œuvré aux côtés de Debauche, pour la création du théâtre des Amandiers, confirme l'impact à la fois sur les plans personnel et professionnel du travail engagé par Jean Vilar :

L'esprit vilarien était présent dans nos actes et projets, témoigne Monique Blin. Nous étions aussi solidaires des actions engagées par Jeanne Laurent car c'est elle qui a permis de commencer à irriguer la province de centres dramatiques nationaux. En accordant au théâtre une mission de « service public », pour reprendre l'expression de Jean Vilar, elle obligeait l'État à réfléchir au rôle qu'il devait tenir dans ce processus d'aide et de soutien à la création, l'animation et la diffusion, en matière d'action culturelle.

En même temps, nous nous considérons comme les frères et sœurs de Jean Vilar. Lorsque j'allais au TNP voir ses spectacles, j'étais très impressionnée. C'est là que j'ai façonné mes goûts, mon avenir. Ses mises en scène étaient très dépouillées. Seuls comptaient le texte et l'acteur. Sur le contenu des textes, ses choix étaient toujours très justes. La qualité de son répertoire relevait d'une grande exigence, d'un sens de la responsabilité qui ont, incontestablement, influé sur notre façon de travailler, que ce soit à Nanterre, ou même après, dans les différents chemins que nous avons pu chacun emprunter¹⁹².

C'est à travers la reprise et la mise en application du corps doctrinal sur lequel repose la démarche de Jean Vilar que l'on peut entrevoir combien son influence est majeure dans la constitution de l'identité même du lieu « Maison de la culture/ Théâtre des Amandiers », qui se double, en 1971, d'un Centre dramatique national.

Revenant sur les fondements de l'entreprise vilarienne, Jean-Jacques Roubine en rappelle la substantifique moelle :

L'objectif est d'inventer un autre espace théâtral, et à partir de là, une esthétique nouvelle pour un nouveau public, loin de Paris, de ses salles à l'italienne et de ses amateurs « éclairés ».¹⁹³

191 C"l'influence des pionniers", Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines*, op. cit., p.22- 24

192 Entretien inédit avec Monique Blin, op. cit.

193 Jean-Jacques Roubine précise : « Un autre lieu : la cour du Palais des Papes où Vilar choisit de présenter ses spectacles est un espace plein air dominé par ce qui deviendra le fameux « Mur ». Un cadre aussi monumental interdit le réalisme façon XIXe siècle, le décor construit, le mimétisme vététilleux. Il impose aussi le choix d'un

On voit apparaître ce triptyque fondamental, dans lequel se déploient inexorablement les questions liées au lieu, au public et à l'esthétique, auquel s'ajoute également la constitution d'un répertoire adéquat.

Un œil un peu attentif ne manquera pas de relever combien, durant ses années fondatrices (1965-1981), le Théâtre des Amandiers reprend à son compte cette dynamique quadridimensionnelle (lieu/public/esthétique/répertoire). Toute proportion gardée avec la qualité toute méridionale de la ville d'Avignon et la structure même de la grande scène qu'incarne la cour d'honneur du Palais des Papes, ou encore le « théâtre-Minotaure » que représente le Théâtre national populaire, Pierre Debauche et son équipe forgent leur propre lieu, à Nanterre, dans ce même sillon, en reprenant point par point les lignes fortes du théâtre populaire vilarien.

C'est précisément cette utopie vilarienne, cette vision partagée du théâtre populaire que la compagnie Pierre Debauche entend, à son tour, concrétiser, après une tentative avortée à Vincennes¹⁹⁴. Elle revendique cet héritage.

Autorisons-nous à examiner de quelles façons cette influence se concrétise. Cette approche, bien que partielle, nous permettra de mieux cerner l'identité que le lieu, Théâtre des Amandiers, s'est forgé durant les quinze années avant que Patrice Chéreau s'en empare et la modifie substantiellement.

Intéressons-nous d'abord à la question du lieu. Outre par le choix de la banlieue ouvrière, territoire « nouveau » à explorer, comme ce fut le cas, pour Vilar, à Suresnes, puis celui de la province, avec Avignon, l'adage vilarien qui consiste à « inventer un autre espace théâtral » se réalise parfaitement dans la réalité du Théâtre des Amandiers de 1965 - sa naissance - à 1976 – son installation dans un bâtiment définitif.

Le lieu a été pensé, sur le plan architectural, suivant le principe du refus du diktat du théâtre bourgeois, du théâtre de classes. Il se compose d'une grande salle, à l'italienne certes, mais qui garantit dans sa conception une visibilité optimale à chaque spectateur, d'une salle transformable, élargissant les utilisations possibles, et d'un planétarium.

L'influence vilarienne est notable non seulement dans le lieu, dans la façon dont l'équipe fondatrice des Amandiers envisage son rapport au public, et elle est aussi active

répertoire accordé à sa grandeur architecturale, Shakespeare plutôt que Labiche. Un autre public : c'est celui des vacances d'été, du soleil, du midi. Une foule juvénile, enthousiaste, disponible, indifférente aux rituels et aux a priori du parisianisme. Une autre esthétique : la pratique de Vilar, prenant en compte les contraintes imposées par le lieu se recentre sur l'acteur. Il devient le cœur vivant de la représentation. L'espace lui est offert à peu près vide. A lui de le faire vivre en s'aidant des taches lumineuses des costumes, du jeu de l'éclairage, de la discrète structuration du plateau. » In *Les grandes théories du théâtre*, op. cit., p. 114 Il nous faudra voir comment Chéreau et Peduzzi l'affrontent avec *Hamlet* en 1988.

194 Cf, Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines*, op.cit., p.15-16

sur le plan du répertoire à jouer. Sur ce dernier point, Vilar suit l'idéal de Copeau qui « refuse de renoncer aux œuvres du « grand » répertoire »¹⁹⁵ :

Il [Copeau] admet que le rassemblement d'un public neuf devrait permettre la fondation d'un nouveau type de dramaturgie et d'une nouvelle esthétique de la scène (...), [mais] il refuse d'exclure d'un théâtre populaire les chefs-d'œuvre du passé. Même s'ils n'ont pas été conçus à son usage, le « peuple » a le droit de les découvrir, d'en tirer plaisir et profit. Copeau, d'autre part, récuse l'opposition trop établie entre un théâtre dit de recherches qui serait réservé à une élite de « connaisseurs », et des spectacles de masses enfermés dans une esthétique de la fête et du tableau vivant¹⁹⁶.

L'analyse faite par Roubine du répertoire de Jean Vilar témoigne de cette ligne de conduite qu'il suit afin de constituer son répertoire. Celui-ci s'appuie à la fois sur des œuvres classiques et sur des textes contemporains. L'expérience qu'il mène au Théâtre Récamier¹⁹⁷ en témoigne tout particulièrement :

Il [Jean Vilar] instaure une sorte de communion esthétique de la redécouverte de textes auxquels l'esthétique de Vilar confère une vibrante jeunesse : Le Cid, Dom Juan, Macbeth, Antigone, Lorenzaccio, etc. Mais cette communion n'exclut pas la réflexion sur des problèmes de société : l'arme atomique (Nuclea), la spéculation (Le Faiseur), la raison d'État (Antigone), la montée du fascisme (La Résistible ascension d'Arturo Ui), les rapports de la Justice et de l'État (L'Alcade de Zalamea), la guerre et la paix (La Paix), etc.¹⁹⁸

Cette attention aux textes est telle que Vilar confiera préférer, au mot de « metteur

195 En soi, nous dit Jean-Jacques Roubine, là aussi, Vilar est le passeur, celui qui poursuit une utopie, dont les racines sont plus lointaines encore. Ce théâtre, en effet, se veut dans le sillage de Romain Rolland, théâtre de masse et liturgie civique. En revanche, une différence est à noter ici avec Maurice Pottecher qui crée Bussange, dans les Vosges, le premier Théâtre du Peuple (1895). Expérience novatrice qui, avec les années, deviendra tradition régionale. Outre son caractère inaugural, il faut en retenir les fondements théoriques. Ils vont structurer un débat jamais vraiment achevé sur le thème des rapports entre le théâtre et le peuple. D'abord Maurice Pottecher se détourne du grand répertoire des siècles passés ou du temps présent. Un tel théâtre, dit-il, a été conçu à l'intention d'un public qui n'est pas le sien. Il choisit donc de forger des œuvres adaptées à un objectif nouveau.

196 Jean-Jacques Roubine, *Les grandes théories du théâtre*, op. cit., p.116

197 D'octobre 1959 à mai 1961, le Théâtre Récamier est la seconde salle du TNP dirigé par Jean Vilar et installé au palais de Chaillot.

198 A cet égard, il ne faut pas se dissimuler que Vilar a buté sur une double difficulté : il lui fallait à la fois découvrir des textes neufs adaptés aux dimensions excessives de Chaillot et à son esthétique propre, et, en même temps, vaincre la méfiance d'un public novice à l'encontre d'auteurs, d'œuvres, dépourvus de reconnaissance institutionnelle.

en scène », celui de « régisseur », indiquant par-là qu'il n'est finalement que le traducteur modeste de textes écrits par d'autres.

Dès le premier festival dramatique à Nanterre, on remarque combien son influence est présente. La programmation s'ouvre sur une création inédite en France du texte de Maxim Gorki, *Les Ennemis*, que met en scène Pierre Debauche, lequel propose également *Judith* de Friedrich Hebel et *La Surprise de l'amour* de Marivaux.

Le directeur du Théâtre des Amandiers se reconnaît dans cette ambition de proposer un théâtre classique et exigeant, dont la vocation est de s'adresser à tous. Il n'hésite pas à s'inscrire dans le sillon tracé par Jean Vilar, en épousant les trois objectifs que le directeur du TNP s'était assignés, résumés dans la formule suivante : « un répertoire de haute culture, une régie qui ne falsifie pas les œuvres, et la conquête d'un public de masse ». ¹⁹⁹

Tout au long de ses années nanterriennes, Pierre Debauche est fidèle à ce principe issu du théâtre populaire, lequel se reflète dans ses choix de metteur en scène. Il monte tantôt des œuvres classiques (Marivaux, Musset), tantôt des textes d'auteurs étrangers (Evgeni Schwarz, Josef Topol, Tchekhov...) qu'il souhaite faire connaître. En 1969, sous l'impulsion de Pierre Laville, codirecteur des Amandiers, un effort tout particulier va être fait pour porter les textes d'auteurs contemporains, tels que Valère Novarina ou encore Jean-Pierre Bisson²⁰⁰. Le fait que le Théâtre des Amandiers soit aussi une Maison de la Culture contribue à élargir la programmation des spectacles qui sont produits en interne comme ceux qui sont invités : si le théâtre en reste le nerf, sont aussi proposés des spectacles de danse, du cinéma, des expositions de peintures, ainsi que des rencontres et des débats avec le public. On retrouve ici cette aspiration à une forme d'éclectisme, qui était déjà présente dans les programmations du festival que Jean Vilar avait créé à Suresnes, puis dans celles du festival d'Avignon et du TNP. Il s'agit ainsi de renouer avec la tradition festive des foules joyeuses, réunies dans le hall et/ou dans un théâtre bâti ou dans un espace improvisé.

A ces règles pour la composition d'un répertoire dans la ligne du théâtre populaire s'ajoute la création d'une esthétique nouvelle. Chez Vilar, son essence se trouve exprimée dans la concision de la formule connue : « Un tréteau, un acteur, une passion ». Dans l'analyse qu'elle propose du TNP au temps de Jean Vilar²⁰¹, Emmanuelle Loyer relève les

199 Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines*, p.25

200 Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines*, p.197-205

201 Emmanuelle Loyer, *Le théâtre national populaire au temps de Jean Vilar (1951-1963)*. In: *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°57, janvier-mars 1998. pp. 89-103.

traits caractéristiques de cette esthétique vilarienne, qui repose, écrit-elle, sur « le jansénisme de la mise en scène », qui vient rehausser « le lyrisme des grands textes ». Elle précise que cette esthétique est « mise au service d'un projet social » et qu'elle se concrétise sur la scène :

*Les rideaux noirs du TNP, sa scène vide de tout artifice, ses lumières sculptant un décor inexistant, ses costumes emblématiques dont la couleur tranchait dans le vif de la psychologie*²⁰² (...). Au style élégant et intelligemment démonstratif des mises en scène de Vilar s'ajoute la passion investie dans le corps d'une troupe²⁰³, fidèle pendant plusieurs années à un théâtre et à un public.

Dans le cas de Pierre Debauche, il s'agit de renouer, sur le plan esthétique, avec un théâtre saltimbanque, poétique et accessible à tous. Le fondateur du Théâtre des Amandiers a, en effet, le souci de présenter des formes scénographiques simples - c'est le cas, par exemple, pour sa création *Ah Dieu ! Que la guerre est jolie*, où le lieu du festival, l'ancien hangar militaire sert en soi de décor, la scène étant laissée presque vide, avec seul un orchestre suspendu et la présence des acteurs et actrices déguisés en Pierrot et Colombine.

L'expérience du « théâtre de quartier »²⁰⁴, qu'il engage avec Antoine Vitez à Nanterre (1968-1969) le pousse à tendre à une esthétique toujours plus rigoureuse, reposant sur la force du texte choisi, le jeu des acteurs et sur leur participation active dans la mise en scène. En cela, Debauche confère au théâtre populaire une dimension d'œuvre collective. Il mène ainsi plusieurs expériences²⁰⁵ en ce sens, où les fonctions d'acteur et de metteur en scène sont amenées à se fondre, à disparaître. Nous verrons bientôt combien Patrice Chéreau refuse totalement ce genre théâtral, qu'il taxe d' « amateurisme », ne pouvant aboutir qu'à l'instauration, selon lui, d'une « fausse démocratie ».

Durant ses années fondatrices, l'identité du Théâtre des Amandiers repose

202 Les couleurs signalent l'état psychologique des personnages : « noir et or pour le « grand seigneur méchant homme » Don Juan, rose vif pour le bouillant Don Carlos prêt à pourfendre le séducteur de sa sœur, noir et violet pour Don Luis en deuil d'un fils viveur qui devait être toute sa joie et fait tout son chagrin », in *Le théâtre populaire de Jean Vilar*, op. cit.

203 La troupe du TNP se compose notamment de Gérard Philipe, Christiane Minazzoli, Monique Chaumette, Georges Wilson, Daniel Sorano et Jean-Pierre Darras.

204 C'est à Nanterre, par les expériences menées conjointement par Pierre Debauche et Antoine Vitez, qu'a pu naître et être formalisé "le théâtre de quartier".

205 *Les Misérables* sont mis en scène par Pierre Debauche dans cet état d'esprit cherchant à créer une œuvre collectivement, en obligeant chacun acteur/actrice et metteur en scène à s'investir aussi dans la mission communément attribuée spécifiquement à tel ou tel métier. Cf. *Tous les arbres ont des racines*

définitivement sur la volonté de faire un théâtre du rassemblement. Quels que soient les conditions sociales, les catégories socio-économiques et professionnelles, les âges des individus, l'équipe fondatrice est convaincue qu'en créant des temps de rencontre une modification des liens et une lutte invisible mais efficace contre la division des classes sociales qui sépare et distingue, sont possibles.

Notre idée était de faire du théâtre un lieu de culture vivante, confie Pierre Debauche. Nous voulions rassembler ce qui, par quelque stupide convention faussement établie, mais bien installée, ne doit pas se rassembler. Nous voulions faire rire, pleurer, penser ensemble les générations et les classes que les temps modernes veulent séparer.

Le théâtre pourrait ainsi changer le monde ? C'est l'utopie que porte le Théâtre des Amandiers durant ses seize premières années de vie.

2.2. Ne pas refaire Sartrouville

Les stigmates d'une révolution manquée

Que le théâtre puisse changer le monde, Chéreau l'a peut-être cru, un temps même, violemment espéré. Mais il a très vite renoncé à cet adage du théâtre populaire, relevant davantage, selon lui, d'une croyance que de la juste raison.

Cet héritage, il n'en veut pas. Il le rejette en toute conscience. Comme le note Bernard Dort, Chéreau ne vient pas à Nanterre pour « refaire Sartrouville »²⁰⁶.

2.2.1. La mort d'une vieille utopie

Chéreau a pratiqué le théâtre populaire. De 1966 à 1969, en même temps que le Théâtre des Amandiers cherche encore à se situer²⁰⁷, il est à l'œuvre, à Sartrouville, dans

206 Bernard Dort, « Un personnage combattant » ou le paradoxe de Nanterre, in *Les Années Chéreau, 1982-1990*, Nanterre-Amandiers, Nanterre Amandiers Editions, 1990, Sylvie de Nussac, p.10-14

207 Il faut ici rappeler que les trois premières années du Théâtre des Amandiers sont singulières puisque la ville ne disposant pas de lieu adéquat pour accueillir la compagnie Pierre Debauche, il vit sous la forme d'un festival. C'est d'ailleurs l'une des particularités de Nanterre par rapport aux autres théâtres de la "ceinture rouge".

un espace « à lui », pour lui. Il s'agit certes d'une salle des fêtes, et non d'un théâtre, mais qui est mise à sa disposition. Chéreau participe lui aussi à l'aventure de la décentralisation dramatique en banlieue. Révélé par ses premières mises en scène, remarqué notamment au festival de Nancy, il est invité notamment adoubé par Bernard Sobel, lequel l'a invité à venir présenter à Gennevilliers, sa création, *L'Affaire de la rue Lourcine*. Il met ainsi un premier pied en banlieue, entre dans la grande famille de la décentralisation dramatique, engagée à la périphérie de Paris.

Selon Odette Aslan, durant la période à Sartrouville, le jeune metteur en scène – il n'a que vingt trois ans - s'investit pleinement dans cette mission du théâtre populaire :

Il croit au « théâtre populaire », tel que l'a pratiqué Jean Vilar. Il est soucieux d'élaborer un service public à vocation culturelle et propose à ses abonnés des manifestations variées : théâtre, cinéma, concert, conférences, débats. Il a vingt- trois ans²⁰⁸.

Dans la description qu'elle fait de Patrice Chéreau à cette époque, Odette Aslan le présente comme étant parfaitement convaincu par la cause du théâtre populaire. Elle soutient l'idée qu'il habite pleinement le rôle d'animateur qui lui est confié. On le voit investi dans ses mises en scène, accueillant des spectacles extérieurs, tissant un réseau important de relais, indispensable au bon fonctionnement du théâtre populaire, dont nous avons déjà pris soin de rappeler les grands principes :

Mises en scène personnelles et spectacles accueillis, s'ils sont importants pour Patrice Chéreau, ne sauraient suffire. Il entend être un animateur au sens plein du terme. En prenant contact avec des enseignants, il se préoccupe d'influencer la pédagogie théâtrale dans les écoles, d'initier les élèves au théâtre non plus à partir du seul texte mais en les incitant à imaginer un décor, à concevoir l'interprétation des personnages. Implicitement, il incite à s'interroger sur les auteurs programmés dans le cursus scolaire.

Dans des comités d'entreprise, il coopère à des stages syndicaux, collabore aux activités culturelles, prépare des relais favorables à la promotion d'un théâtre populaire. Dans son théâtre, il programme des débats publics, des expositions.

Des abonnements facilitent l'accès aux spectacles, mais ils sont obligatoirement collectifs – dans l'esprit de Travail et Culture – afin de créer des groupements, de faire

208 Odette Aslan, *Les Voies de la Création Théâtrale, Patrice Chéreau*, Editions du CNRS, janvier 1986, p.21

*évoluer les habitudes, les mentalités, les comportements. Comédiens, animateurs se déplacent, proposent aux comités de quartier des séances de télé-club organisés dans leurs locaux, suivies de discussion avec le réalisateur*²⁰⁹.

Vu sous cet angle, et dans les formes concrètes du théâtre populaire que met en œuvre la compagnie Chéreau à Sartrouville, il semble qu'il n'y ait guère de différence, dans la forme, entre son investissement dans l'animation et celui que propose Pierre Debauche et son équipe à Nanterre, décrit plus haut. Si Chéreau engage des coproductions avec le Théâtre de la Commune, par exemple, ou encore avec la compagnie Antoine Vitez, il n'y a aucune trace de liens éventuels tissés avec le Théâtre des Amandiers. Le premier lien date de 1971 seulement - date à laquelle Chéreau n'est plus à Sartrouville, mais en Italie - lorsque Monique Blin, alors directrice de la programmation des spectacles invités du Théâtre des Amandiers, accueille *La Finta Serva*.

Chéreau semble donc être un artisan actif de la décentralisation dramatique en banlieue. Jean-Pierre Vincent, qui fait partie de la compagnie, confirme cet engagement :

*Nous étions pleinement engagés dans notre mission qui était celle de faire du théâtre. Patrice n'arrêtait pas de travailler, il se donnait totalement à ce qu'il faisait. Il débordait d'énergie, nous le suivions dans cet enthousiasme communicatif et porteur*²¹⁰.

En même temps, Jean-Pierre Vincent avoue être très vite en rébellion face au théâtre populaire, dont la vocation est avant tout « de rassembler toutes les catégories sociales dans les travées de la communion dramatique »²¹¹. Le terme de « communion », employé à dessein par Jean-Jacques Roubine, renvoie à un lexique religieux et dogmatique que Chéreau et Vincent rejettent et critiquent :

Nous en avons assez de cet humanisme des pionniers, teinté de bien-pensance et enfermé dans un dogmatisme démocrate-chrétien qui ne nous convenait pas. Nous étions les héritiers de tous ces gens qui avaient fait un travail exceptionnel, qui avaient permis de fixer des lieux, de créer des instruments de travail, et nous leur en étions reconnaissants sur ces aspects-là, mais sur le plan de l'esthétique, sur le plan de l'art,

209 *Ibidem*

210 Entretien inédit avec Jean-Pierre Vincent, *op. cit.*

211 L'expression est de Jean-Jacques Roubine, in *Les grandes théories du théâtre, op. cit.*, p.220

*nous les trouvions absolument dépassés, passéistes. Nous étions dans une forme de transgression vis-à-vis de ces normes, nous voulions créer autre chose*²¹².

Cette ambivalence des sentiments, poussée par l'envie de faire naître quelque chose de neuf, quelque chose de nouveau, est de la même force chez Chéreau. Elle nous paraît particulièrement significative du cheminement intellectuel des deux metteurs en scène et révélatrice de la construction de leur propre définition du théâtre, de ce qu'il doit être, même si aucun n'a théorisé sa conception.

L'esprit se cherche, se forme aux contacts des influences, des mises en pratique des principes. Chéreau et Vincent affirment très vite leur singularité.

Ils n'ont pas de maîtres, sinon temporaires : Vilar, Brecht, Planchon, Strehler. Attachés à leur liberté de créer, ils savent mettre fin à des expériences vécues jusqu'au bout, avec foi même, mais auxquelles ils ne croient plus ou dont ils savent ne plus être les porteurs honnêtes - cette notion d'honnêteté est centrale, car lorsque Chéreau affirmera publiquement ne plus croire dans les capacités du théâtre populaire à parvenir à ses fins, on lui reprochera d'avoir trahi cette utopie, d'avoir tourné le dos au théâtre politique et d'être, *in fine*, individualiste.

En 1969, Patrice Chéreau écrit dans la revue théâtrale *Partisans*, un article, intitulé « Une mort exemplaire »²¹³. Il explique les raisons pour lesquelles le modèle du théâtre populaire a manqué sa révolution et s'enferme, selon lui, dans une hypocrisie qui doit être dénoncée.

Chéreau n'est pas un opportuniste. Il prend le risque de se positionner, de trancher. Mais il nous paraît important de souligner que ce refus qu'il exprime à l'égard du théâtre populaire, aussi frontale et subite soit l'attaque qu'il signe à son encontre en 1969, en publiant cet article alors fort controversé, ne survient pas soudainement, après qu'ait été prononcée la faillite du Théâtre de Sartrouville.

Si son refus catégorique de cette forme théâtrale se nourrit, en partie, de l'échec de cette expérience de trois ans qu'il a pu vivre en banlieue parisienne, l'hypothèse que nous formulons ici est qu'il est néanmoins le résultat d'un long processus de maturation – et de maturité d'ailleurs -, d'un cheminement de pensée qui l'amène à cette rupture, laquelle est le résultat d'une interrogation profonde sur le sens même du théâtre et de ses fonctions. L'expérience à Nanterre sera nourrie de ce parcours.

212 Entretien inédit avec Jean-Pierre Vincent, *op. cit.*

213 Patrice Chéreau, « Une mort exemplaire », in *Partisans : Théâtres et politique* (bis), n° 47, Avril-Mai 1969, p. 64-68.

Lorsque l'on tente de retracer la genèse de cette scission avec le théâtre populaire, il semble pertinent de situer son origine à l'année 1960, date de la rencontre de Chéreau avec la brutalité de la guerre d'Algérie, mais celle aussi de sa découverte directe du théâtre du Berliner Ensemble. Nous avons déjà évoqué plus haut ce double choc qui marque considérablement Patrice Chéreau et qui a, incontestablement, des répercussions sur sa façon de faire du théâtre, de le penser dans une forme politique, mais aussi de réfléchir à la façon dont il va pouvoir bâtir sa propre esthétique.

Spectateur assidu et curieux, lecteur vif et soucieux de précision, Chéreau est très attentif aux réflexions formulées dans la revue *Théâtre Populaire* qui, par les voix de Bernard Dort et de Roland Barthes, se fait, à partir de 1955, et à la lumière de la révolution brechtienne, plus critique vis-à-vis du théâtre vilarien. En tant qu'adhérent au TNP, il en connaît la programmation et l'éthique, qu'il admire – comme il le dit lui-même –, mais il découvre aussi les remarques ardentes et incisives à l'encontre des mises en scène que Jean Vilar propose des textes de Brecht (*Mère Courage*, 1951, au Théâtre de la Cité-Jardin à Suresnes et au Théâtre de Chaillot (*la Résistible ascension d'Arturo Ui*), et, plus largement, celles qui mettent en doute les effets prétendus vertueux du théâtre populaire.

Il est important de s'arrêter sur cette critique formulée à l'égard du théâtre vilarien, car elle nourrit Patrice Chéreau sur le plan esthétique, mais aussi elle va l'amener, lorsqu'il arrivera à Nanterre, à poser un acte fort, celui de la mise à mort concrète de cette utopie, qui ne régnera plus dans ce lieu qu'il va désormais diriger.

Dans la définition qu'il donne du théâtre populaire, dans la pratique qu'il en fait, Jean Vilar lui confère une dimension politique essentielle : il est affaire d'État – en tant qu'il est national et relève du service public – et il a vocation à rassembler les spectateurs dans leur diversité, en vue de les unifier. Vilar reprend ici à son compte – ce qui pousse Roubine à dire que Vilar en soi n'invente rien - cette longue tradition héritée, comme nous l'avons vu, des fêtes antiques et médiévales, et qui est ensuite portée par l'esprit de la Révolution, l'intention humaniste des Lumières.

Si nous nous arrêtons sur le caractère universel et unificateur de ce théâtre, comment Chéreau peut-il intimement observer cette aspiration au rassemblement ? Nous l'avons vu dans l'esquisse de portrait que nous avons dessinée dans la première partie de notre travail, il l'a lui-même confié, il peine, dans la vie, à se plaire dans un collectif élargi ; sur la scène, il s'entoure de sensibilités qui finissent par composer une famille, ce qui sera particulièrement visible à Nanterre, d'ailleurs. Ce penchant, cette inclinaison naturelle ne le poussent-ils pas, spontanément, à avoir une certaine distance, ou du moins une méfiance

instinctive vis-à-vis du caractère ostensiblement collectif du théâtre populaire ? Son tempérament, nourri de ses expériences personnelles, de ses difficultés à être – heureux si aisément –, sa résistance spontanée à penser le groupe comme une unité rassembleuse, mais sa propension à y voir plutôt le lieu du conflit, de la rencontre avec autrui par l'affirmation des différences, ne sont-ils pas des indices implicites pouvant témoigner en faveur de notre hypothèse, qui consiste à penser que cette rupture avec le théâtre populaire, généralement datée à 1969, du fait de la signature de son article dans la revue *Partisans*, est bien plutôt le résultat d'un ensemble de fissures qui s'avèrent antérieures.

Le théâtre de Chéreau n'entend pas *rassembler* les spectateurs, suivant la prescription vilarienne. Il s'inscrit de ce point de vue davantage dans la filiation brechtienne qui consiste à les *diviser*, à installer une « distanciation épique », cherchant à « amener le spectateur à considérer les événements d'un œil investigateur et critique »²¹⁴, à lui faire observer des situations non résolues et le laisser, à la fin du spectacle, face à des « contradictions fondamentales qui subsistent »²¹⁵.

De ce point de vue, l'effet produit par la présentation de *L'Héritier de village* au festival universitaire de Nancy ne manque pas, nous semble-t-il, de signaler la préférence du jeune metteur en scène qu'est alors Chéreau pour le modèle brechtien. Il monte certes un classique, Marivaux, et, en cela, on pourrait penser qu'il s'inscrit dans l'esprit de Jean Vilar, qui consiste à monter des chefs d'œuvre du patrimoine culturel national pour les partager avec le plus large public. Il n'en est pourtant rien ici, dans la démarche de Chéreau. D'abord, il s'autorise des coupes et des montages sur le texte, ensuite, comme le rappelle Jean-Pierre Vincent, il dynamite l'esthétique classique convenue et attendue. Sa création *divise*, les avis sont vivement partagés. Son questionnement sur le drame résonne dans cet esprit de non-résolution propre à la théorie brechtienne, qui prend le contre-pied de « l'apaisement définitif »²¹⁶ hégélien avec lequel le dramaturge allemand se dispute.

En 1960, alors que Patrice Chéreau s'engage dans la voie de la création théâtrale et qu'il ressent l'urgence d'un engagement politique afin de s'exprimer contre la guerre d'Algérie, on voit combien il s'interroge conjointement sur l'acte intime, personnel de résistance et de militantisme – la capacité de dire « non », de refuser ce qui nie les valeurs que l'on porte, de défendre des principes – et la responsabilité de l'artiste vis-à-vis de la

214 Bertolt Brecht, « Nouvelle Technique d'interprétation », in *Ecrits sur le théâtre*, l'Arche éditeur, Paris, 1963, p.148

215 Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Editions du Seuil, Paris, 1960, p. 196

216 Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Seuil, Paris, p.185

façon dont il décide ou non de porter à la scène cette indignation²¹⁷.

Les réflexions de Bernard Dort sur la distinction que Brecht établit entre la création et l'action politique sont, vraisemblablement, un point d'appui pour Chéreau à cette époque, non pas pour résoudre cette question intérieure qu'il conservera en lui, comme lancinante, mais pour lui inspirer les lignes possible d'un modèle de conduite. Chéreau puise dans le berceau d'idées claires brechtien, pour s'inspirer concrètement sur le plan esthétique d'abord, et politique. Ce parcours l'éloigne inévitablement, nous semble-t-il, du théâtre populaire, tel que le pratique Jean Vilar.

Bernard Dort le rappelle. Brecht se positionne *en artiste*, ce qui signifie, pour lui, en tant qu'*observateur scientifique*, puisque l'art et la science ont la vocation de participer à la formation de citoyens curieux et critiques du monde dans lequel ils évoluent :

Brecht se posait comme un observateur scientifique et un artiste qui regardait les choses et qui les critiquait du point de vue de l'artiste, d'un point de vue un petit peu individualiste. (...) Ce qui compte pour Brecht, ce n'est pas l'engagement de l'artiste, mais la signification de son œuvre, la façon dont la réalité s'exprime à travers son œuvre. Et le mot d'engagement a quelque chose de subjectif, d'existential, etc., cela nous appelle à une interprétation sartrienne de la vie et de l'œuvre de Brecht qui me paraît irrecevable, en quelque sorte. Ce qui est essentiel pour Brecht, c'est que le théâtre ou l'œuvre même artistique est à la fois marginale, elles restent toujours marginales.

Brecht n'a jamais confondu l'œuvre et l'action. Il y a certaines personnes qui font de l'action politique, puis il y en a d'autres qui écrivent des œuvres, et ce n'est pas la même chose pour Brecht, mais, en même temps, il pense que l'œuvre justement parce qu'elle reflète la réalité, parce qu'elle en rend compte dans toute sa complexité, mais aussi selon un certain point de vue, - et le point de vue de Brecht était délibérément marxiste, au moins à partir de 1926/1927.

Alors, c'est dans ces perspectives que l'œuvre est vraiment politique, et non pas par une espèce d'engagement, parce qu'elle prendrait partie dans telle ou telle bagarre immédiatement, parce qu'elle délivrerait tel ou tel message²¹⁸.

Chéreau paraît bien plus proche, et tout son trajet en témoigne, de la conception brechtienne qui défend *une marginalité de l'œuvre d'art*, tout à la fois évidente et

217 A cette époque et jusqu'au début des années 70, Chéreau s'intéresse aussi parallèlement, à l'expérience allemande, menée par Piscator, dans les années 20, en Allemagne et au théâtre dit d'agit-prop.

218 Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Seuil, Paris, p.185

nécessaire, par rapport à l'action politique. Si l'on observe avec attention le répertoire qu'il crée à Nanterre-Amandiers, il est frappant de constater qu'il choisit de monter des auteurs (Bernard-Marie Koltès, Jean Genet ou encore Heiner Müller), dont nous pouvons d'ores et déjà ressentir combien leurs écritures traitent de thèmes profondément politiques (la question du colonialisme, par exemple), de situations historiques précises ou projetées (la guerre d'Algérie, la Révolution Française, la Troisième Guerre mondiale), mais qui méritent davantage d'être lues, nous semble-t-il, comme des *écritures en marge*, ou *hétérotopiques*, qui disent, chacune, des situations *limites*, et surprennent des personnages, saisis, dans le cours de leur vie, au bord de quelque chose à venir ou à finir, proches d'un précipice, que comme des pamphlets politiques, œuvres engagées pour dénoncer un fait, défendre une cause.

Bernard Dort l'indique clairement, ce qui compte pour Brecht, ce n'est pas *l'engagement* mais *la signification de l'œuvre*, autrement dit une œuvre délibérément engagée politiquement, qui prend clairement partie pour une cause, risque même de perdre en signification, de manquer son but car elle conserve une dimension dramatique, puisqu'elle sera toujours tentée, *in fine*, de résoudre le conflit, afin d'accorder la primauté de son idéologie sur celle adverse, d'en affirmer la suprématie, et persuader – non convaincre cependant – du bien-fondé et de la – présumée – vérité de son inspiration.

Signifier ne veut pas dire porter un message, mais « avoir pour sens », plus encore ici, « faire connaître par des signes, des termes parfaitement clairs ». Or, cette signification ne peut, selon Brecht, n'avoir lieu qu'à travers une œuvre qui ne se revendique pas, mais qui *est* essentiellement *marginale*, ce qui signifie aussi, pour lui, qu'elle développe un caractère *épique*.

Cette marginalité du théâtre brechtien peut, en effet, s'entendre comme l'obligation d'une forme de *distanciation* par rapport au point central, au demeurant, au point final aussi, puisqu'il correspond au terme de la représentation, c'est-à-dire les lieux et temps de la résolution des conflits et de l'apaisement des consciences, lesquelles finissent par se sentir bonnes, à l'unisson, ou purgées par le biais d'un effet cathartique. L'œuvre brechtienne est bien *une écriture en marge*, proposant une nouvelle forme, le théâtre épique, qui s'éloigne peu à peu, puis définitivement des normes établies par le théâtre dramatique - celui-ci étant un centre, duquel s'arrache le dramaturge allemand, pour investir une périphérie jusqu'alors inconnue. En cela, Brecht opère bien une révolution puisqu'il renverse un ordre dramatique qui prévaut depuis des siècles, auquel il propose une alternative.

Cette distance prise par rapport à la prédominance de la forme théâtrale dramatique, qui puise ses sources dans *la Poétique* aristotélicienne et se confirme dans la pensée hégélienne, avec laquelle Brecht s'entretient à coup de théories serrées, conduit le dramaturge allemand à développer une conscience toute singulière du sens que peut avoir le théâtre et des limites aussi de ses capacités :

*Brecht ne croit pas que le théâtre peut changer l'homme ou que le théâtre peut changer le monde, mais que le théâtre peut aider l'homme à prendre conscience qu'il peut changer le monde*²¹⁹.

Le théâtre ne peut changer ni l'homme, ni le monde. La réflexion brechtienne essuie d'un coup de désespérance toutes les tentations/tentatives du théâtre populaire français de parvenir à ses fins. On entend, encore une fois, combien le théâtre, qui se donne pour vocation de rassembler des publics disparates, s'évertue en vain à accomplir sa mission. Quant à la finalité, consistant à unir les spectateurs par les liens sacrés d'une absolution trouvée, ou d'un sentiment d'appartenance à une nation, elle paraît ici vouée à l'échec. Dès 1955, la revue *Théâtre Populaire* se fait l'écho, porte-voix de ce désenchantement, comme nous l'avons déjà souligné, fascinée qu'elle est par cette « illumination incendiaire » provoquée par le théâtre brechtien.

Dans les faits, Brecht, l'aîné de quatorze ans de Vilar, porte en lui une forme de lucidité tout à la fois sombre et claire – comme l'est d'ailleurs l'atmosphère de ses pièces – sur le monde. Né en 1898, il a seize ans lorsque débute la Première Guerre mondiale, quarante et un ans quand commence la Deuxième. Sa vie est profondément marquée par ces bouleversements politiques et leurs conséquences dramatiques sur les relations entre les êtres humains. Obligé de s'exiler aux États-Unis, pour fuir le nazisme qui se répand en Allemagne, amené à quitter l'Amérique qui s'engage dans « la chasse aux sorcières », et se voyant refuser par les Américains le visa qui lui aurait permis de s'installer en RFA, il rejoint la zone d'occupation soviétique en 1948, et il s'installe définitivement à Berlin-Est, un an plus tard.

Enfant des deux guerres, Jean Vilar a, quant à lui, vingt-sept ans en 1939. Il traverse la décennie qui suit, marqué par l'enseignement de Charles Dullin et le soutien d'André Clavé, alors directeur de la compagnie des Comédiens de la Roulotte. Résistant, ce dernier sera déporté à Buchenwald, puis transféré au camp de Dora-Harzungen, dont il

219 Roland Barthes, in "Théâtre populaire et Brecht", Archives INA, *op. cit.*

parviendra à s'évader. A leurs côtés, dans une France divisée, et sous les heures sombres de l'Occupation, Vilar est convaincu de la nécessité de porter l'utopie d'un théâtre populaire, s'inscrivant dans une dimension d'éducation des publics.

L'histoire qui se fait imprègne leur corps de l'inquiétude inoubliable provoquée par la guerre, elle façonne leur esprit. Quinze années d'exil pour Brecht, le fait d'être considéré et de se sentir apatride a incontestablement contribué à créer le dramaturge qu'il est, centré sur la question des relations qu'entretiennent les hommes entre eux dans les situations d'une vie quotidienne, marquée par les conflits intérieurs et externes. De la même façon, l'expérience de vivre dans une France divisée, sous l'Occupation, ont vraisemblablement semé le sentiment d'urgence, chez Vilar, d'une reconstruction d'une nation unie et rassemblée autour de principes universels et humanistes. Les deux hommes marquent chacun à leur façon le paysage théâtral européen de l'entre-deux-guerres (déjà pour Brecht) et de l'après-guerre. Ils présentent, en tout cas, deux modèles possibles pour tenter de bâtir quelque chose sur les ruines morales, sociales, culturelles et économiques laissées par les deux guerres.

Dans les années 60, Chéreau côtoie ardemment ces deux modèles. Hommes, ils sont aussi tous les deux directeurs de théâtre. De Jean Vilar, nous avons déjà parlé, de sa présence au TNP de 1951 à 1963, tandis que Bertolt Brecht, au même moment, est à Berlin-Est et œuvre à la création du Berliner Ensemble.

Malgré l'admiration que Patrice Chéreau porte à Jean Vilar, la rencontre avec les esthétique et politique brechtiennes entame indubitablement la confiance qu'il peut accorder au théâtre populaire dans sa capacité à mener à bien sa mission unificatrice et rassembleuse.

Dans une note de travail qu'il rédige en 1966, on sent combien les figures vilarienne – qui incarne ici « l'idéologie régnante » qui a manqué sa révolution - et brechtienne – le souci de raconter une fable, de façon réaliste - se font front. Depuis *L'Intervention* (1964) et *Fuente Ovejuna* (1965) jusqu'à *l'Affaire de la rue Lourcine* (1966), temporalité cadrée par la note, Chéreau doute, il s'interroge et on le voit chercher, avec un certain empressement, une certaine nervosité, la forme esthétique et politique qui corresponde authentiquement au théâtre qu'il veut faire :

On a commencé par un petit mélodrame de Victor Hugo et on s'est rendu compte qu'on s'était trompé. On avait raconté l'histoire de deux ouvriers, un rapport de classe gauchi, durci, non réaliste qui voulait dire la nécessité de la révolution comme une

évidence criante. C'était très mauvais.

On a joué Fuente Ovejuna et l'effort ç'a été justement de raconter une histoire, de mettre sur pied une fable... Mais à la différence de certains travaux analogues, brechtiens, la fable on a su la raconter au fur et à mesure des répétitions.(...)

Avec le Marivaux, ce qui nous a enfermés, c'est moins la fable qu'une certaine suite de comportements traités de façon didactique : comme des rapports de personnes ayant un rapport de regard de sociétés modernes.

Avec Lourcine, on a pu faire un pas de plus.

Déjà ce qui a compté finalement pour nous dans Fuente, c'est ce qui avait trait à notre propre situation : une révolution manquée, aliénée de ses buts, une classe de travailleurs mystifiée par une idéologie régnante²²⁰.

Cette note est précieuse, car elle nous permet de saisir à vif ce réflexe d'autocritique qui tenaille Chéreau avant même qu'il ne prenne la direction du Théâtre de Sartrouville. « On s'était trompé », « C'était très mauvais », « ce qui nous a enfermés » : l'œuvre apparaît comme un work-in-progress²²¹, qui avance - « avec Lourcine, on a pu faire un pas de plus » -, se bâtit à force d'erreurs, de tâtonnements, mais qui se présente courageuse, habitée par une quête.

On sent combien entre le « petit mélodrame de Victor Hugo » (1964) à *L'Héritier de village* (1965) de Marivaux, Chéreau n'a de cesse de réfléchir sur les missions à confier au théâtre, jusqu'à cet aveu, absolument criant, avec *Fuente Ovejuna* (1965), d'avoir reconnu la similitude de ce qui se jouait dans la pièce avec « notre propre situation ». Chéreau précise : « une révolution manquée, aliénée de ses buts, une classe de travailleurs mystifiée par une idéologie régnante ».

Cette similitude semble pouvoir être transposée à la situation du théâtre en France suivant les paramètres suivants: là où dans *Fuente Ovejuna*, « la révolution manquée » est celle d'un peuple de paysans et de villageois face à l'ordre établi du seigneur tyrannique et oppressant, qui finalement n'aspirent pas au renversement du système en vigueur – ils réclament seulement la justice -, elle est celle, en France, des partisans du théâtre populaire qui, au milieu des années 60, prétendent faire un théâtre populaire alors qu'ils restent du côté des bourgeois. Leur révolution est manquée car elle est « aliénée de

220 Julien Centrès, Patrice Chéreau, Journal de travail, Années de jeunesse, tome 1, 1963-1968, Actes Sud-Papiers, mars 2014, p.155

221 Nous reprenons le qualificatif que Bernard Dort attribue à l'œuvre de Brecht, in « Conversations avec Lucien Attoun », France Culture.

Lien : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/brecht-et-lallemagne>

ses buts », c'est-à-dire enfermée dans son intention de réunir les publics, dans sa fin de rassemblement du peuple.

Dans la pièce, la révolution échoue car l'ordre restera le même : elle se clôt sur le pardon que le roi accorde aux villageois quant au crime qu'ils ont commis sur la personne du seigneur qui les terrorisait, et sur la nomination d'un nouveau commandeur. L'ordre ancien perdure.

Dans le théâtre populaire, cette révolution, précise Patrice Chéreau, ne peut qu'être manquée puisqu'elle part d'un postulat qui est faux : les metteurs en scène animateurs, partisans de ce théâtre citoyen, qui représentent ici les idéologues dominants, ceux qui ont forgé « l'idéologie régnante » - ont pour finalité le rassemblement des publics, par-delà les différences et les classes sociales. Or, ce rassemblement est un leurre : les maîtres n'accepteront jamais de céder leur place - si ce n'est le temps d'un jeu -, ils garderont toujours le contrôle et se battront pour préserver leur situation et leur puissance. Quant aux ouvriers (qui, selon les temps et les modes, peuvent tout aussi bien être les serviteurs ou les paysans), ne rêvent-ils pas de prendre la place des maîtres, non pas pour changer le cours des choses, mais pour en prolonger le modèle existant, en ayant seulement changé leurs corps et leurs têtes avec ceux de la classe des maîtres ? L'enseignement vient du compagnonnage avec Marivaux, et il est certain qu'il exerce sur Patrice Chéreau une influence de tout premier plan.

Dans son article, « Une mort exemplaire », Chéreau dénonce l'hypocrisie des théâtres populaires. Les termes sont forts, violents : en les taxant de sombrer dans l'imposture, Chéreau pointe deux des contradictions majeures. La première consiste à prendre la parole en lieu et place des ouvriers ; la seconde, à être persuadé de pouvoir changer le cours du monde. S'agissant du premier point - la confiscation de la parole des ouvriers en pensant pourtant bien dire et bien faire -, Chéreau conteste la capacité des théâtres populaires à parler *au nom de* la classe ouvrière. Il s'agit là d'un bien triste malentendu, car les artistes, metteurs en scène animateurs, qui revendiquent la pratique de cet art restent, dit-il, « du côté des maîtres ».

Chéreau accuse cette prétention à *se faire passer pour* celui que l'on n'est pas et que l'on ne sera jamais, tout en procédant à une autocritique :

Nous sommes, nous intellectuels, un peu comme le Dom Juan Molière : nous avons développé une morale progressiste, mais nous, nous sommes toujours du côté des

maîtres²²².

Soulignant le caractère « extrêmement désabusé »²²³ de Chéreau, Odette Aslan explore ce point de non-retour qu'il atteint alors vis-à-vis du théâtre populaire dans sa forme française et dans sa réalité à la fin des années 60 :

Selon son analyse, le théâtre populaire demeure l'héritier d'une culture de classe et seuls des non-professionnels, à des moments historiques donnés, sont en mesure de créer momentanément un théâtre pour la classe ouvrière (...).

Il a pris conscience de l'inaptitude de l'artiste à changer le monde ou même à prendre la parole au nom des ouvriers²²⁴.

Il ne faut pas pour autant se méprendre. Cette condamnation n'empêche pas Patrice Chéreau de penser qu'un « théâtre pour la classe ouvrière » puisse exister. Celui-ci est même nécessaire, mais il ne peut émerger que dans des conditions précises – un contexte historique donné – et sous des formes bien différentes de celles du théâtre populaire tel qu'il se déploie en France depuis notamment la Libération. Comme le rappelle Odette Aslan, pour étayer sa critique, Chéreau se réfère aux expériences allemandes et soviétiques, menées dans les années 20 et 30²²⁵, autrement dit au théâtre d'agit-prop, lequel récuse « l'opposition, imputée à l'« humanisme bourgeois », de la *pédagogie* et de la *propagande* » et qui proclame qu'« il n'y a de théâtre que révolutionnaire »²²⁶.

Julien Centrès souligne cette opposition que fait Chéreau entre un « théâtre authentiquement militant et prolétarien » et le théâtre populaire, produit par des créateurs professionnels et qui doit se remettre en question :

Le théâtre authentiquement militant et prolétarien devrait être laissé aux soins des amateurs issus des classes révolutionnaires et s'exprimer à travers le théâtre de rue ou

222 Citation de l'article de Patrice Chéreau dans la revue *Partisans*, in Odette Aslan, *Les Voies de la Création Théâtrale*, Patrice Chéreau, Editions du CNRS, janvier 1986, p.21

223 *Ibidem*

224 *Ibidem*

225 De 1969 à 1971, Chéreau va d'ailleurs entreprendre une série de lectures marxistes, s'intéresser et porter une attention particulière à la forme, montrer un intérêt pour les expérimentations d'agit-prop du Théâtre Campesino ou de la Gauche prolétarienne. Cf : Julien Centrès, Patrice Chéreau, *Journal de travail, Apprentissages en Italie*, tome 2, 1969-1971, pp. 12 et 13

226 La fonction de ce théâtre était d'inciter « le peuple à adhérer à une cause, à soutenir les idées, le parti qui travaillent en faveur de cette cause », rappelle Jean -Jacques Roubine, in *Les grandes théories du théâtre*, *op.cit.*, p.122

d'agit-propagande. Les créateurs professionnels, eux, devraient se poser la question de la forme et se remettre idéologiquement en question.

Face à cette forme théâtrale authentique et efficace, le théâtre populaire mené par des metteurs en scène animateurs qui considèrent accomplir la mission de parler *au nom de et pour* la classe ouvrière ne peut, selon lui, qu'être un leurre.

Chéreau porte un jugement acide sur cette prétention à faire venir au théâtre des populations ouvrières ou issues des couches sociales défavorisées, tout comme sur l'illusion de parvenir à créer un rassemblement des publics, là où ne s'effectue, en réalité, au mieux qu'une simple juxtaposition de différentes classes sociales de la société.

L'illusion, à moins qu'il s'agisse d'hypocrisie des théâtres populaires, est, selon Patrice Chéreau, totale. D'abord parce que les résultats concernant la venue au théâtre d'un public *populaire*²²⁷ – si on entend par là un public composé d'individus issus des catégories sociales défavorisées – sont négligeables, toujours insuffisants. Ensuite, et surtout, parce que « les artistes restent du côté des maîtres », ils appartiennent à la société bourgeoise. Ils sont, dès lors, inaptes « à prendre la parole au nom des ouvriers ».

L'examen des thèmes qui intéressent Patrice Chéreau entre 1964 et 1969 montre combien « le « « hiatus » qui sépare ce que disent les personnages et ce qu'ils font »²²⁸ est récurrent et le préoccupe. Cette observation sensible de l'écart entre les actes et les mots/les pensées l'amène à s'interroger sur les capacités du théâtre à faire autre chose que d'exposer les sempiternelles – mais non moins passionnantes - inconséquences, conscientes ou inconscientes des êtres humains, sans jamais cependant pouvoir changer, en substance, le cours des choses. Chéreau ne se laisse-t-il pas convaincre de ce qu'il pressent déjà : la vanité du théâtre, auquel il ne peut s'empêcher néanmoins de consacrer sa vie ?

La note de travail du mois de 1966 à laquelle nous faisons référence nous aide à

227 Jean-Jacques Roubine remarque : « D'aucuns vont s'interroger sur l'idéologie de cette politique. Sartre, puis les jeunes Turcs de 1968, proclameront que ce public prétendument populaire reste finalement foncièrement bourgeois, tant est réduite la proportion d'ouvriers ou de ruraux qui se laissent conquérir. Vilar a beau jeu de rétorquer que c'est l'éternel débat du verre à moitié plein ou à moitié vide ! Si l'on se réfère à un idéal utopique, l'échec est patent : le pourcentage des spectateurs appartenant au prolétariat des villes ou des campagnes est en effet très faible. Le verre est à moitié vide. Mais l'on prend comme base de calcul la réalité sociologique du théâtre français au lendemain de la guerre, la réussite n'est pas négligeable : si faible que soit le pourcentage, il représente un progrès par rapport à la situation qui prévalait auparavant. Le verre est à moitié plein. Un quart de siècle d'une politique jamais vraiment remise en cause a montré d'ailleurs qu'on se tromperait d'objectif à s'en prendre aux individus ou à l'institution. Les conditions de travail, les traditions socio-culturelles, la diffusion, somme toute limitée, du savoir, de la culture, la concurrence d'autres activités de loisirs, tout cela fait qu'aucune pratique de théâtre populaire dans la France d'aujourd'hui ne réussit à dépasser un seuil de 6 % de représentants des catégories les plus défavorisées. Le verre reste toujours à moitié rempli. » In *Les grandes théories du théâtre*, p.122

228 Cf Julien Centrès, *Patrice Chéreau, Journal de travail*, Tome 1, *op.cit.*, p.158 à 161

saisir quasiment *en action* la présence de l'influence brechtienne dans la réflexion critique que Chéreau échafaude à l'encontre du théâtre populaire. On sent aussi combien elle l'oblige à se mettre en quête d'une « sortie de secours », à chercher une solution personnelle, puisqu'il faudra apprendre aussi à se désaccoutumer de Brecht pour faire naître son propre style. Avant de développer un geste sûr, singulier, la formation passe un temps par la copie.

De 1964 à 1967, Chéreau expérimente la méthode de Brecht. Elle est minutieusement explorée, faisant l'objet d'exercices pratiques réguliers. La note de travail confirme bien ce que nous confiait déjà Jean-Pierre Vincent²²⁹. Chéreau évoque, tout particulièrement, *Fuente Ovejuna* comme une création qui s'inscrit dans cette forme d'apprentissage brechtien assidu qu'il mène à l'époque. La pièce est l'aboutissement, somme toute, assez heureux - puisque « la fable, écrit-il, on a su la raconter au fur et à mesure des répétitions » - d'une suite de « travaux brechtiens analogues ». L'enjeu tout à la fois esthétique et politique est, selon le sentiment du metteur en scène, bien mieux maîtrisé ici que dans *L'Intervention*, pièce antérieure, où l'erreur avait été de se concentrer sur le politique (ici dire la nécessité de la révolution) avant tout : « On avait raconté l'histoire de deux ouvriers, un rapport de classe gauchi, durci, non réaliste qui voulait dire la nécessité de la révolution comme une évidence criante ». Et « C'était très mauvais », conclut Patrice Chéreau qui ne semble donc pas être parvenu à établir un équilibre entre politique et esthétique.

La pratique brechtienne participe à ce détachement progressif vis-à-vis du théâtre populaire. Le doute fait son chemin, gagnant du territoire dans la pensée, pour s'affirmer tout particulièrement dans les deux dernières créations que Chéreau propose à Sartrouville, *Le Prix de la révolte au marché noir* de Dimitri Dimitriadis (1968) et *Dom Juan* de Molière (1969). Ce n'est pas un hasard d'ailleurs si Chéreau, dans « Une mort exemplaire » fait référence à la figure de Dom Juan pour critiquer cette posture prise par les intellectuels – auxquels il s'associe d'ailleurs – engagés dans le théâtre populaire sans se rendre compte qu'ils ont certes développé « une morale progressiste », mais sont « toujours du côté des maîtres ».

Ces deux dernières créations marquent, en effet, du sceau de la désillusion sa participation au théâtre populaire et annoncent, d'une certaine façon, la rupture finale. Elles signent la fin d'un temps, prenant l'apparence d'une procession finale lors d'un enterrement. Cérémonie qui dit la mort d'une désormais vieille utopie - ou serait-ce, en

229 Entretien avec Jean-Pierre Vincent, *op.cit.*

réalité, une *idéologie* ? - qui porte le nom de théâtre populaire.

Là où *Dom Juan* signale et dénonce l'ambiguïté et l'ambivalence des moralisateurs, *le Prix de la révolte au marché noir* sonne le glas des illusions humanistes, montrant l'échec du collectif.

Huit ans après le double choc esthétique et politique, généré en Patrice Chéreau par la guerre d'Algérie et le théâtre du Berliner Ensemble, il paraît clair que le bouleversement qui secoue alors le paysage théâtral français accélère aussi le processus de rupture entre Chéreau et le théâtre populaire.

Les événements de Mai 68, mais aussi la rencontre qui se tient à Villeurbanne, le 21 mai 1968, qui réunit, sur l'appel de Roger Planchon, des directeurs des centres dramatiques nationaux, des maisons de la culture et des théâtres populaires sont des moments qui confirment à Patrice Chéreau la différence fondamentale qui se creuse, dans sa pratique et son désir réel, avec les modèles du théâtre populaire alors en vigueur.

Rappelons que cette réunion, à laquelle Chéreau participe, avait abouti à la création d'un comité permanent qui, outre une déclaration immédiate de solidarité à l'égard des étudiants et des travailleurs en grève, avait engagé un débat sur les problèmes rencontrés par la profession théâtrale. Le comité accueillait, aux côtés de Roger Planchon, Hubert Gignoux, Francis Jeanson, Philippe Tiry et Georges Goubert, notamment. Pierre Debauche, en tant que directeur de la maison de la Culture de Nanterre, y était aussi. Le 25 mai, ce comité avait rendu public le texte, connu sous le nom de « déclaration de Villeurbanne » :

Dans ses grandes lignes, celle-ci interroge les rapports qui lient le théâtre public au pouvoir politique, questionne la pertinence de transmettre « les œuvres de l'héritage culturel », ainsi que le statut et le fonctionnement des maisons de la culture. Une notion symbolique émerge, celle de « non-public » : « Il y a d'un côté le public, notre public, et peu importe qu'il soit, selon les cas, actuel ou potentiel (c'est-à-dire susceptible d'être actualisé au prix de quelques efforts supplémentaires sur le prix des places ou sur le volume du budget publicitaire) ; et il y a, de l'autre, un « non-public » : une immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont encore aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel sous les formes qu'il persiste à revêtir dans la presque totalité des cas. »

Évoquant le travail à engager en direction des individus constituant ce non-public, Francis Jeanson, chargé de la rédaction de la déclaration, précise bien qu'il s'agit d'une

« entreprise de politisation, au sens où il s'agissait de les aider à se politiser, de devenir membres effectifs de la cité »²³⁰.

Dans le cadre de cette réflexion engagée par le comité de Villeurbanne, étaient pointées les divergences de plus en plus nettes entre « les intérêts de l'État et ceux des animateurs avec qui Malraux avait jusque-là travaillé en confiance »²³¹. Robert Abirached, qui allait bientôt prendre la direction du Théâtre et des Spectacles (1981-1988), sous le ministère de Jack Lang, était alors professeur agrégé des lettres anciennes et journaliste critique. Selon lui, « l'aggravation de la situation politique, liée à la guerre froide, aux violents soubresauts de la décolonisation et à la guerre d'Algérie, a eu une influence bon gré mal gré sur le travail de nombreux théâtres publics et les a conduit à rechercher un répertoire plus engagé et plus critique. Par ricochet, cela avait renforcé la méfiance des milieux conservateurs. Une question inédite s'était alors posée: quelle était la marge de liberté réelle de ces établissements ? Si en 1966, André Malraux avait défendu avec vaillance et efficacité la création à l'Odéon des *Paravents*, de Jean Genet, menacés de censure et désignés du doigt jusque dans les débats du Parlement, en 1968, en revanche, le ministre, qui avait naguère écrit *l'Espoir*, n'avait pas pu empêcher l'interdiction de *la Passion du général Franco*, d'Armand Gatti, programmée au TNP ! C'est qu'il s'agissait d'un théâtre national censé représenter la France et qui ne doit en aucun cas faire offense à un chef d'État étranger. »²³²

Si la censure concernant la pièce de Gatti se produit en octobre 1968, dès le mois de juin cependant, les mouvances de contestation, issues du monde théâtral, ont déjà pointé vivement ce paradoxe. Parmi elles, celle que l'on peut regrouper « sous la bannière de la contre-culture américaine, qu'il s'agisse des diverses formes de happening, des pratiques et des œuvres de la « beat generation », du travail de diverses compagnies et en particulier du Living Theatre de Julian Beck et Judith Malina »²³³, précise Robert Abirached. « Un certain nombre de positions et de conduites radicales étaient apparues en France et elles leur faisaient écho, comme celles des situationnistes de Jean-Jacques Lebel, ou à Avignon, dès 1966, d'André Benedetto. Ce qui était en jeu ici, c'était un refus brutal et provocateur de tout ce qui s'apparentait à la tradition, la rationalité, à la civilisation technocratique, à la culture comme lieu de consensus : c'était la structure sociale et

230 Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines*, op.cit., p.89, "La mort annoncée du théâtre populaire: les résistances nanterriennes".

231 *Ibidem*

232 Entretien inédit avec Robert Abirached, Paris, février 2017

233 *Ibidem*

politique tout entière qui était rejetée avec jubilation et sans compromis, et la notion d'art était elle-même remise en cause, exactement comme l'entendait Antonin Artaud. Ce qu'il fallait redécouvrir par tous les moyens, c'était la fonction magique du théâtre, de la musique, de la peinture, mais aussi leur pouvoir d'ébranlement politique. »²³⁴

Les contestations qui s'expriment alors contre Jean Vilar, lors du festival d'Avignon, notamment celles du 28 juillet au soir, où des protestataires défilent dans les rues de la cité papale, en scandant « Vilar, Béjart, Salazar », vont dans ce sens d'un refus total de toute relation de la création au politique, entendue comme une soumission. L'œuvre de Jean Vilar, ses liens avec les pouvoirs publics pour bâtir un théâtre à vocation de service public, sont violemment mis à mal. Distinctes du mouvement de mai 68, mais s'inscrivant dans sa continuité temporelle, ces contestations qui se font entendre sur le plan théâtral, en juin et juillet 1968, bouleversent le paysage théâtral français, allant jusqu'à marquer « la fin funeste du théâtre populaire » et « sonner le glas de l'idéologie de ce théâtre tel que l'avaient rêvé les pères fondateurs, Copeau, Chanceler, Dullin »²³⁵, selon Robert Abirached. Vilar est violemment contesté, durement touché. Face à cet « assassinat des pères », qui se joue alors à Avignon, l'équipe du théâtre des Amandiers se trouve en peine.

Le débat se poursuit, s'orientant aussi sur la question de la scission entre l'animation et la création. Est également interrogée la place de la création contemporaine, notamment dans le théâtre subventionné, jugée, par certaines mouvances théâtrales, comme étant trop restreinte ; son rôle ne pouvant que se limiter à former « un public friand du dépoussiérage des classiques ».

En lançant la célèbre formule « le pouvoir aux créateurs », Roger Planchon provoque la réflexion, affirmant l'urgence de faire naître un metteur en scène-créateur, se substituant au metteur en scène-animateur.

Chéreau s'inscrit dans son sillon. Que peut, en réalité, le théâtre populaire ?, s'interrogent-ils. Permettre à ceux qui le font de se donner bonne conscience, en pensant éduquer et rassembler des publics disparates ? Changer l'ordre du monde, détruire le cours des inégalités ? Chéreau, on l'a vu, n'y croit pas. Il reprend, semble-t-il, les réflexions brechtiennes, qui mettent en doute la capacité qu'aurait le théâtre – en tout cas, le théâtre populaire y a échoué - à changer l'ordre des choses. Si Brecht pensait néanmoins que le théâtre pouvait permettre à l'homme de prendre conscience qu'il pouvait

234 *Ibidem*

235 Entretien inédit avec Robert Abirached

changer le monde, Chéreau semble avoir même abandonné cet espoir. Il dresse un bilan bien plus sombre.

L'artiste ne pratique pas autre chose qu'un discours ambigu, le discours indirect. Il ne sait faire que cela, tenir un discours, et parler, parler des affaires du monde à travers Lenz, Molière, Brecht ou Kuan-Han-Ching. Dans le meilleur des cas, il parlera du militarisme – du sien à l'occasion – dans ce discours indirect qui lui appartient en propre²³⁶.

On voit combien cette scission avec le théâtre populaire, même si elle intervient brutalement, est le fruit d'un long processus de maturation. Sa propre sensibilité, mais aussi la fréquentation avec les auteurs – tel Marivaux avec lequel il va engager un compagnonnage exemplaire - qui fouillent le cœur, montrent la réalité trompeuse des âmes humaines, donnent à Chéreau une lucidité sur la vie, les rapports entre les êtres, qui tranche avec la naïveté des intentions éducatives et rassembleuses du théâtre populaire.

La question relève du champ philosophico-politique : le théâtre ne permet ni de gommer ni de supprimer *effectivement* les rapports de classe et de domination entre les hommes. Ce « discours ambigu » et ce « discours indirect » auxquels Chéreau fait référence, les êtres de théâtre, les artistes en général, y sont condamnés.

La parole n'a le pouvoir que de dire, elle peut dénoncer une cause ou prendre partie pour une cause, mais elle ne fait finalement qu'en parler - « dans le meilleur des cas, il parlera du militarisme » - d'un point de vue personnel, d'une façon intime - « du sien à l'occasion » - qui ne peut prétendre à aucune universalité. L'idée même de l'existence d'un théâtre *engagé*, fait par un artiste défendant une cause (par exemple, être contre le militarisme) et commentant ainsi un fait, saisi dans l'histoire ou l'actualité, n'est pour Chéreau que vanité d'un ego qui se veut persuader les autres de sa vérité.

Le théâtre parle du monde, il ne peut faire que cela – et cette tâche exige que l'on se concentre sur elle. Il le met en actes et en fragments sur l'espace d'une scène, faisant croire à sa réalité possible, dans un effet miroir. D'où cette idée d'ambiguïté, ce caractère systématiquement indirect – puisqu'il y a toujours une transition/une illusion qui s'opère depuis le temps du texte écrit à sa projection sur l'espace de la scène, puis sa réception par les spectateurs. Le théâtre n'est pas la vie, bien des choses les séparent, même s'ils ont beaucoup de choses en commun.

236 Odette Aslan, « Chéreau, » *Les voies de la création théâtre, op. cit., p. 45*

S'appuyant sur l'exemple de l'un des spectacles, *Splendeur et mort de Joaquin Murieta*, que monte Patrice Chéreau, alors qu'il est animé par cet état d'esprit de rupture, Odette Aslan écrit :

*Oratorio insurrectionnel, les ouvriers/spectateurs décident de prendre en main leur destin, la troupe de music-hall qui s'était proposé de faire un spectacle politique leur ayant paru minable et caduque. Réflexion amère sur le rapport entre l'artiste et le militant, sur le pouvoir du théâtre : « Le théâtre n'est que le reflet des crises qui peuvent nous secouer »*²³⁷.

Le théâtre populaire a échoué. Il a manqué sa révolution, mais cet échec ne peut être imputé aux publics qui n'auraient pas été au rendez-vous. Julien Centrès le remarque :

*Selon lui [Chéreau], le théâtre populaire est un échec, la faute n'en revient pas aux publics mais bien à ces intellectuels inexpérimentés, restés malgré eux du côté du pouvoir. Derrière l'argument de la culture pour tous, ils auraient été les principaux promoteurs de l'idéologie des maîtres : « Nos thèses n'étaient pas marxistes mais idéalistes. (...) Le mois de mai aura vu le ridicule des gens de théâtre s'essayant à la théorie politique », écrit-il. Il ne faut donc pas, selon lui, mélanger l'action culturelle et la création artistique*²³⁸.

Sans renier ou désavouer, bien au contraire même, « le merveilleux moment de libre parole qu'est mai 68 »²³⁹, Pierre Debauche et son équipe gardent, au contraire, un attachement fort à Jean Vilar. Il l'est d'autant plus que la naissance du Théâtre des Amandiers est incontestablement liée au travail engagé par cette figure emblématique du théâtre populaire, mise à mal en juillet 68. Elle est même l'héritière de ce travail de décentralisation théâtrale porté par Jean Vilar, et dont l'équipe se revendique.

En 1968, la position prise par l'équipe fondatrice du Théâtre des Amandiers est claire, sans équivoque : l'animation est complémentaire de la création. Debauche a fait partie du comité de Villeurbanne, reconnaissant l'idée de « non-public » comme une évidence, en revanche, il est persuadé que l'animation reste du ressort des créateurs.

237 Odette Aslan, « Chéreau », *Les Voies de la Création Théâtrale*, *op. cit.*, p. 24

238 Julien Centrès, *Patrice Chéreau, Journal de travail*, tome 1, *op. cit.*

239 Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines*, *op. cit.*

C'est le sens du théâtre citoyen, ou selon le mot de Vilar, du « théâtre tout court ». Robert Abirached relève que le geste vilarien, malgré les attaques, a encore de l'avenir :

Après 68, tout le monde n'avait pas renoncé à rénover les idéaux et les pratiques du théâtre public, tout en leur apportant les corrections rendues nécessaires par les changements artistiques sociaux et politiques. Mais le contexte financier allait être difficile car « les institutions allaient progressivement se refermer sur elles-mêmes, au cours d'une crise qui allait se prolonger toute une décennie durant.²⁴⁰

L'actualité culturelle de la fin du mois de décembre 1968 allait donner raison à Robert Abirached, concernant le durcissement des tensions politico-financières et leurs répercussions sur les champs culturels locaux. La décision par les municipalités de Caen et de Thonon de fermer leurs maisons de la Culture en est un exemple éloquent. Marquant le désengagement institutionnel, elle marquait délibérément la fin d'un temps, emportant avec lui les intentions d'une démocratisation culturelle, pensée comme essentielle après guerre. Selon Robert Abirached, il était évident que « les événements de mai 68 avaient irrité certaines municipalités de droite, voyant très rapidement dans les maisons de la culture des foyers d'insurrection. Leur fermeture était envisagée comme moyen d'éviter toute propagation ».

Soutenu par la municipalité communiste de l'époque, engagée dans un bras de fer avec l'État, le Théâtre des Amandiers parvient à obtenir sa maison de la Culture en 1969, mais elle est le résultat de bien des luttes, réunissant élus, artistes et habitants et d'un engagement constant, malgré des conditions de travail souvent précaires de la part de toute une équipe, réunie autour de Pierre Debauche. Tous convaincus de la nécessité de la mission de décentralisation dramatique, portée à la fois par la création et par l'animation, comprise comme un vecteur tout aussi essentiel.

Le lieu « Théâtre des Amandiers » est donc marqué par l'histoire culturelle du pays, il est traversé par les secousses de ce moment charnière, tout en restant droit dans ses principes et ses intentions. On peut alors plus aisément comprendre en quoi l'arrivée de Patrice Chéreau provoque une rupture avec l'identité qui a jusqu'alors défini le lieu. Le projet de Chéreau, tourné entier vers la création, se distingue. Il vient s'inscrire à contre-courant.

En cela, le Théâtre des Amandiers devient l'emblème de cette scission qui marque

²⁴⁰ Entretien inédit avec Robert Abirached, *op. cit.*

le paysage théâtral français de la fin des années 60 au début des années 80, reposant sur la distinction entre création et animation. L'œil avisé de Robert Abirached remarquait déjà combien elle « érigeait les bases d'une rivalité qui allait générer des crises futures, puisqu'elle signifiait que le non-public, défini à Villeurbanne, n'était pas du ressort des créateurs. En dernière analyse, on en arrivait donc à cette idée selon laquelle à chacun d'exercer son métier, et que le métier d'artistes consiste à produire des œuvres d'art. La déclaration de Villeurbanne n'a pas su éviter l'écueil de n'être qu'une « unité provisoire ». »

L'arrivée de Patrice Chéreau à Nanterre marque une fin. Il l'affirme, il ne revient pas à Nanterre pour « refaire Sartrouville », selon l'expression de Bernard Dort.

2.2.2. Une expérience singulière du théâtre populaire

Par-delà le conflit vilarien et brechtien, trouver sa voie

Mais comment comprendre ce renoncement à l'utopie du théâtre populaire par Chéreau ? S'agit-il d'ailleurs véritablement d'un renoncement ? Il nous faudra nous demander s'il rejette tout l'héritage en bloc.

Tandis que naît le Théâtre des Amandiers, à partir de 1965, on l'a vu, Patrice Chéreau œuvre à Sartrouville, pendant trois ans, de 1966 à 1969. Si l'on s'en tient à la description faite par Odette Aslan du travail que mène Chéreau à Sartrouville, peu de choses finalement apparaissaient différentes de ce qui est alors mené dans les autres théâtres populaires, à la périphérie de la capitale. Pourtant, ce tableau d'un jeune Chéreau, artisan convaincu du théâtre populaire, comporte, selon nous, certaines failles. Il nous semble, et c'est l'hypothèse que nous formulons ici et que nous allons examiner, qu'il pratique l'utopie du théâtre populaire d'une façon singulière, qui le distingue radicalement des autres propositions que l'on peut voir émerger dans la ceinture rouge de Paris. Nous prendrons ici pour exemple et point de comparaison le Théâtre des Amandiers, sous la direction de Pierre Debauche, bien sûr, mais aussi le Théâtre de Gennevilliers, sous la houlette de Bernard Sobel.

Il n'est pas question ici de remettre en question l'engagement de Patrice Chéreau dans les missions nouvelles de directeur de théâtre, ni dans sa conviction qu'il est nécessaire d'œuvrer à la décentralisation dramatique en banlieue parisienne, mais il nous

paraît plus juste d'envisager cette période comme étant tout à la fois le temps et le lieu de l'apprentissage d'une maturité, qui ne s'acquiert pas sans doutes et questionnements, où pointe déjà très vite la confirmation intérieure de la nécessité d'une rupture avec les principes du théâtre populaire. Ce cheminement d'ailleurs amène Chéreau à assumer pleinement la fin de l'aventure, ainsi que la responsabilité de ce qui, selon les points de vue, peut se lire comme un échec ou comme une fin nécessaire pour aller vers un nouvel horizon. Douze ans plus tard, Nanterre en sera l'un des aboutissements ; les deux lieux étant mentalement reliés pour Chéreau, bien qu'il les considérera de façon totalement distincte.

En quoi le théâtre populaire qu'il propose se distingue-t-il de ce qui se fait alors en banlieue ? Il nous semble que l'une des différences principales tient à la place absolument majeure qu'il confère déjà à la création. Le temps qu'il lui accorde, le budget qu'il décide de lui consacrer – lequel dépasse largement les financements accordés par la municipalité et conduit d'ailleurs à la faillite, si bien que Jean-Pierre Vincent confiera que, chez Chéreau, les dettes font partie de son combat artistique -, son refus quasi obsessionnel de « l'amateurisme » - sous-entendu que l'on ne peut tout faire, il faudra bien finir par choisir, un jour, entre l'animation et la création - signalent déjà cette façon toute particulière qu'il a de faire du théâtre populaire en banlieue.

Le public n'est pas sa question prioritaire. Il est un chercheur, certes subventionné par une municipalité, avec une mission précise – celle d'œuvrer à la décentralisation dramatique en banlieue -, mais il est avant tout en quête de formes nouvelles, d'un nouveau sens – politique, aussi - à conférer au théâtre.

Ses notes de travail, durant toute la période vécue à Sartrouville, le montrent : sa préoccupation est celle du sens de l'œuvre, et non pas de savoir comment faire venir les publics, éloignés de la culture ou non, au théâtre. Il s'étonne, note Odette Aslan, de pouvoir faire venir les spectateurs parisiens, en même temps qu'il prend, nous semble-t-il, à ce même moment, conscience de sa force : on se déplace de la capitale en banlieue pour voir le théâtre qu'il crée. Ce lien avec le public parisien est essentiel ; Chéreau aura toujours besoin de lui, ce que ne manque pas de relever Bernard Dort au moment où il s'installera à Nanterre.

Si l'on prend l'exemple de ce qui motive, à la même période, l'équipe du Théâtre des Amandiers, on voit combien l'écart est grand. Dans le journal du Théâtre des Amandiers, publié dès 1966, dans les différentes interviews qu'il peut donner, Pierre Debauche, est, quant à lui, toujours en interrogation sur ce « non-public », qu'il entend

toucher, sensibiliser, faire venir sous chapiteau, dans un hangar, dans une maison de la Culture, dans un centre dramatique national... Nous l'avons vu, après 1968, l'équipe fondatrice des Amandiers continue ce travail en direction des publics, qui constitue sa raison d'être là, à Nanterre, dans une ville de banlieue. L'animation est au cœur du projet, au même titre que la création. Et si celle-ci est confiée à des animateurs, Debauche lui-même s'investit pleinement dans cette mission.

Au même moment, à Sartrouville, Chéreau prend part aux activités d'animation, mais c'est davantage Jean-Pierre Vincent qui s'en occupe et qui noue les relations avec les établissements et les publics scolaires, ou encore avec les comités d'entreprise. Lorsque ce dernier reprend, après Chéreau, la direction des Amandiers, la ville se félicitera d'ailleurs de ce retour à l'idée d'un théâtre en lien avec la ville, en prise plus directe avec la cité qu'il propose dans son projet. Les deux hommes ont grandi ensemble, mais ils ont gardé chacun, dans leur amitié, une vision singulière du sens et du théâtre au sein de la collectivité.

Les différences sont aussi notables au niveau des répertoires joués. Pierre Debauche s'inscrit dans la pure ligne vilarienne, avec ce souci de présenter des créations qui allient des œuvres classiques et contemporaines. Patrice Chéreau reprend cette même ligne, mais en déjouant les conventions. Il monte des classiques certes, mais avec lesquels il ose une confrontation. Il s'agit de « massacrer »²⁴¹ certains textes classiques, comme ceux de Marivaux ou de Labiche - technique qu'il abandonnera finalement, et à laquelle, nous verrons, il renoncera définitivement à Nanterre -, de leur donner un relief tout particulier et puissant dans notre modernité. Il n'est pas question pour lui, non plus, de s'enfermer dans la promotion d'une littérature soviétique ou marquée à l'Est, en choisissant, comme c'est le cas pour Pierre Debauche à Nanterre, par exemple, des auteurs comme Maxim Gorki, Egweni Schwarz ou encore l'auteur tchèque contemporain, Joseph Topol. Chéreau propose, quant à lui, *les Soldats* de Lenz, pièce qui nourrit sa propre réflexion critique et qui puise dans le vivier de la littérature allemande qui lui est chère.

Chéreau compose son répertoire selon ses affinités essentielles et vitales. Il choisit aussi de monter des auteurs contemporains, comme Dimitri Dimitriadis – dont il crée *le Prix de la révolte au marché noir* – ou encore Paul Nizan – même si le projet d'adaptation scénique de son œuvre *Antoine Bloyé* restera inabouti²⁴². Sa façon de les intégrer au

241 Chéreau emploie lui-même cette expression dans *Les Visages et les Corps*

242 Voir à ce propos Julien Centres, *Patrice Chéreau, Journal de travail*, Tome 1, *op. cit.* p.258

répertoire est singulière. Si l'on s'arrête sur le cas du texte de Dimitriadis, qu'il monte en 1968, on s'aperçoit que celui-ci ouvre un diptyque avec *Dom Juan* de Molière, un texte issu donc du patrimoine classique, avec lequel il tisse des correspondances étroites, des liaisons somme toute intempestives, comme nous le remarquons plus haut. Celles-ci nous plongent dans un face à face déstabilisant avec une certaine idée de la nature humaine, qui semble persister à ne pas vouloir changer, et une lucidité glaçante sur les relations entre les êtres, marquées par des rapports incessants entre dominants/dominés.

On pourrait même, sans trop de risque, élargir ce diptyque à un triptyque, se justifiant par le choix de Patrice Chéreau de monter les *Pièces chinoises* de l'auteur contemporain, Kuan Han Ching. Que ce soit *la Neige au milieu de l'été* ou *le Voleur de femmes*, elles s'intéressent à différentes formes d'apprentissage, qui conduisent néanmoins tous au même constat, celui de l'absurdité de la vie, et montrent combien l'âme doit se soumettre à différents pactes pour tenter de dérober, au sein de ces labyrinthes des cœurs humains, un sens à l'existence sur Terre.

Le répertoire que Patrice Chéreau crée à Sartrouville semble indiquer cette réflexion singulière qu'il mène, et avec laquelle on le voit se débattre au fur et à mesure des créations qu'il monte, sur le sens de la vie, qui n'est jamais pour lui une évidence, et l'éclatement du collectif, toujours soumis à des tractations souterraines, avouées, inavouées ou inavouables, qui caractérisent l'incapacité de l'homme à s'affirmer comme un être entièrement sociable. Que l'on appelle cela du désenchantement, du désespoir ou de la désespérance, cette difficulté à être, cette « insociable sociabilité » de l'homme, pour reprendre l'expression kantienne, sont caractéristiques de l'œuvre en gestation de Patrice Chéreau. L'intime y apparaît souvent comme un iceberg perdu dans un flot de vagues océaniques contre lequel il doit lutter pour parvenir à exister.

Enfin, l'un des critères de démarcation qui nous paraît notable entre Patrice Chéreau et certaines formes de théâtres populaires qui sont alors initiées en banlieue parisienne est celui du refus de l'amateurisme, que le jeune directeur et metteur en scène qu'il est alors ne cesse de marteler. Nous l'avons vu, Chéreau, en 1968, prend position pour la création. Il appartient à cette mouvance initiée par Planchon, qui consiste à promouvoir et asseoir la dimension créative du metteur en scène. Selon cette perspective, un créateur, qui peut aussi être directeur d'un théâtre, n'a pas à se préoccuper des questions liées à l'animation. Cette idée tend à affirmer que tout metteur en scène professionnel doit se consacrer exclusivement à la création. Plus exactement encore, le créateur n'a pas à se soucier de rassembler les publics ; sa mission est toute autre.

Dans cette perspective, la figure du metteur en scène-animateur tend alors à relever du champ de l'amateurisme. L'animateur n'est pas un créateur, et inversement. Le créateur n'a pas de temps à consacrer à l'animation. Il doit tout entier se vouer à la création. Chéreau partage absolument l'avis de Roger Planchon.

Il y a là un enjeu vital, un appel inconditionnel au sérieux, au professionnalisme. On en retrouve des traces remarquables dans la critique que Chéreau adresse, au milieu des années 60, à Bernard Sobel, vis-à-vis du travail qu'il entreprend au sein de l'Ensemble théâtral de Gennevilliers²⁴³ et qui paraît particulièrement représentative de l'état d'esprit dans lequel il se trouve, plus généralement, par rapport aux efforts de décentralisation dramatique engagés à la périphérie de Paris.

A propos d'un projet de collaboration entre les deux hommes, qui finalement ne verra jamais le jour, Chéreau pointe le manque d'engagement et de professionnalisme de la troupe de Sobel, à l'époque. Il écrit dans l'une de ses notes de travail :

La différence fondamentale entre les deux troupes est l'effort professionnel de l'une en regard de l'engouement amateur de l'autre.

Tous autant que nous sommes dans la troupe qui a monté Lourcine, sommes décidés à devenir professionnels.

- C'est-à-dire à faire l'effort nécessaire pour en posséder les moyens.*
- A faire tôt ou tard le saut, sauter le pas : lâcher délibérément nos activités diverses pour figoler nos capacités de travail.*
- En un mot : créer un outil, notre bien : ne bientôt faire que cela et en vivre. Je conteste qu'il y ait semblable effort dans la troupe qui joue l'Ostrovski²⁴⁴. Je conteste qu'il y ait une unité de vue et accord sur les buts. Le seul fait qu'on ait été tenu de monter presque tous les décors nous seuls entend la cause.*
- Je pose la question : combien veulent faire de cette occupation leur métier et combien se sentent les moyens de le faire ?²⁴⁵*

Michèle Raoul-Davis, dramaturge de Bernard Sobel, confirme cette perception de Chéreau vis-à-vis de leur travail à l'époque :

243 Bernard Sobel avait invité Patrice Chéreau à présenter sa création l'Affaire de la rue Lourcine, au Festival de Gennevilliers, en 1966. Ce sera d'ailleurs un tremplin pour Chéreau, puisque Claude Sévenier, ayant vu la pièce, lui proposera alors de prendre la direction du Théâtre de Sartrouville.

244 Comme le rappelle Julien Centrès, la troupe de Bernard Sobel met en scène Coeur ardent au Festival de Gennevilliers. Patrice Chéreau est le décorateur du spectacle.

245 Julien Centrès, *Patrice Chéreau, Journal de travail*. Tome 1, *op.cit.*, p. 157

Patrice Chéreau avait beaucoup d'estime pour Bernard Sobel. Ils avaient des lieux communs, l'Allemagne bien sûr, avec le fait que tous les deux aient suivi des études d'allemand, et à travers l'importance aussi du Berliner Ensemble dans leur vie. Mais le caractère amateur de l'Ensemble théâtral de Gennevilliers, à ses débuts, l'agaçait profondément. Il nous reprochait ce manque de professionnalisme, et il n'avait pas tort d'ailleurs. Nous étions encore à bien des égards moins minutieux et perfectionniste qu'il ne l'était déjà. Il était animé d'une volonté puissante, acharnée. On sentait combien il était habité par tous les aspects de la pratique théâtrale, à la fois techniques et artistiques. La troupe qu'il avait autour de lui, avec Jean-Pierre Vincent, Hélène Vincent et bien d'autres, partageait ce même désir de faire, cette absolue nécessité de vivre par et pour le théâtre. Cela leur donnait une force incroyable, une avance sur le temps²⁴⁶.

Bernard Sobel ne pratique pas un théâtre populaire au sens vilarien strict du terme, d'abord parce qu'il est fondamentalement brechtien, ensuite parce que son répertoire ne comprend, durant cette période aucun classique français, par exemple. Il incarne néanmoins une forme théâtrale issue de la décentralisation dramatique en banlieue parisienne, dont Patrice Chéreau récuse l'idiosyncrasie, laquelle repose sur le choix fait d'être un collectif d'amateurs, et, par conséquence, sur un défaut de professionnalisme.

Son combat idéologique va plus loin encore. L'amateurisme conduit, selon lui, à l'instauration de ce qu'il nomme « une fausse démocratie » particulièrement nocive. Il en appelle à une autorité nécessaire, garante de sérieux et de professionnalisme, ainsi que du bon fonctionnement d'une compagnie théâtrale. Dans plusieurs fiches de travail²⁴⁷, datant de 1966, Chéreau s'interroge tout spécifiquement sur les thèmes suivants : l'« autoritarisme », « la fausse démocratie », « la collaboration » et le « professionnalisme » et cela en lien avec sa réputation de metteur en scène autoritaire – voire autoritariste – qui lui est déjà faite. Il écrit :

AUTORITARISME

On m'a reproché une méthode de travail. A certains comédiens entrant cette année chez nous on a dit : tu verras que c'est un tyran.

– *A ceci il faut répondre qu'un travail se juge sur ses résultats.*

246 Entretien inédit avec Michèle Raoul-Davis, Paris/Berlin, avril 2019

247 Julien Centrès, *Patrice Chéreau, Journal de travail*, Tome 1, *op. cit.*, p.155

- *Que je ne suis pas aussi autoritaire que l'an passé mais beaucoup plus que l'an prochain.*
- *Que (dans les circonstances de travail qui nous sont supposées) la seule façon de faire une troupe et par conséquent un travail théâtral suivi, c'est de donner autoritairement des directions de jeu et de pensée au départ afin que par la suite, vu la qualité de travail (Fuente Ovejuna), se fasse sentir de la part des membres de la troupe le besoin de prendre en main la gestion de l'entreprise (L'Héritier de village) et que le travail soit un travail de création collective (Lourcine) en attendant d'être un jour un travail de réflexion collective (Antoine Bloyé)²⁴⁸.*

-

La fin justifie-t-elle les moyens ? Chéreau assume parfaitement l'idée selon laquelle « un travail se juge sur ses résultats ». Autrement dit, la « méthode de travail » employée par le metteur en scène, qu'elle soit dure, intransigeante, voire tyrannique, ne peut être légitimement observée et jugée qu'à partir de la qualité de la mise en scène, de celle du jeu des acteurs et des décors, de celle aussi de la réussite des moyens techniques déployés, lumière et son, costumes. On lui reproche d'être « un tyran », d'être autoritaire, peu lui importe, à partir du moment où il sait, et ce savoir est partagé par l'ensemble de l'équipe, que la création fait sens. Ce qui compte est la qualité artistique et technique de l'œuvre produite.

On sait que Chéreau avouera plus tard ne s'être que peu soucieux des acteurs jusqu'à ce que Roland Bertin l'oblige à quitter les ciels orageux qu'il adorait peindre pour les retrouver et s'en occuper vraiment. Peut-être a-t-il là blessé des élans, heurté des sensibilités ? Cela est fort probable et cela sera aussi le cas à Nanterre-Amandiers. Chéreau constitue un univers à la fois fermé et ouvert, dont lui seul choisit les entrées et sorties. De l'avis de Jean-Pierre Vincent, Chéreau a néanmoins déjà la capacité de diriger avec une intuition remarquable. Il est aussi parfaitement conscient que le professionnalisme exige une rigueur et un engagement en temps et en sueur implacable. Tous les membres de la troupe sont sur le même bateau : ce sentiment d'appartenance à un équipage est essentiel pour que « l'entreprise » fonctionne, malgré le peu de moyens financiers mis à disposition. Ce budget restreint et limité impose de ne pas perdre de vue la fin : se professionnaliser. Il oblige à ne pas renoncer.

Reste encore à s'entendre sur ce que l'on entend par autorité, terme qui ne peut être confondu avec celui d'autoritarisme. Les deux mots viennent du latin « auctoritas »,

²⁴⁸ Julien Centrès, *Patrice Chéreau, Journal de travail, op.cit.*, p.155

qui signifie la capacité de faire grandir, l'autorité, mais ils ont des sens totalement distincts. L'autoritarisme, synonyme de tyrannie, désigne la tendance d'une personne à abuser de son autorité, à l'exercer avec rigueur, à chercher à l'imposer. L'autorité, quant à elle, est le pouvoir de commander, d'obliger à quelque chose, d'être obéi. Elle implique une notion de légitimité. Ainsi, dans un domaine d'activité, une autorité est une personne considérée comme une référence, comme un expert qui a le pouvoir d'influencer les autres, qui dispose d'un crédit, d'une considération importante, dont les opinions sont admises par le plus grand nombre. On emploie d'ailleurs l'expression « faire autorité » pour signifier « faire loi », « servir de règle, de référence », ou encore « avoir de la valeur ».

Reprocher à un metteur en scène d'être autoritaire constitue en soi, pour Chéreau, un non-sens, car il est de son devoir « de donner autoritairement des directions de jeu et de pensée au départ ». Il s'agit de la mission même du metteur en scène. Quant à son autoritarisme, à la tyrannie qu'il imposerait, Chéreau ne semble pas voir la nécessité de s'en défendre. La critique tient de la confusion liée à la définition même des termes d'autorité et d'autoritarisme, dans laquelle s'enferment ses détracteurs. Une chose est certaine, et le metteur en scène l'affirme avec une grande netteté : il abhorre toute « fausse démocratie » sur un plateau – comme dans la vie. Il consacre d'ailleurs une note à ce thème :

LA FAUSSE DEMOCRATIE

- *La méthode inverse est celle, semble-t-il que nous suivons : on pose au départ une démocratie et on discute des problèmes. On oublie aussi (me semble-t-il) que :*
- *pour que la discussion soit valable elle doit se faire avant le travail entre des gens également concernés, et que :*
- *il est toujours préférable de voir concrètement ce que ça donne sur le plateau plutôt que de discuter en bas du plateau pour savoir si ça vaut le coup²⁴⁹.*

Chéreau exprime ici son rapport organique, concret, à *l'organisation* de la vie, sur la scène, que nous avons évoqué, et que l'on retrouvera à Nanterre-Amandiers, toujours aussi intact et mûri, comme tanné, par les expériences antérieures vécues.

L'épreuve du plateau est la seule concluante, ou pas. « Il est toujours préférable de voir concrètement ce que ça donne sur le plateau », insiste-t-il. Les discussions « en bas

²⁴⁹ *Ibidem*

du plateau » peuvent théoriser l'échec ou la réussite de la proposition, mais elles se limitent à n'être que des hypothèses somme toutes fortuites. Seule l'expérimentation sur le plateau apporte la preuve visuelle, sensible, et vient confirmer ou infirmer l'intuition du metteur en scène, tout comme celle des acteurs, car il s'agit toujours d' « un travail de création collective ».

Ce caractère collectif de la création ne déplace nullement, ni ne gomme les frontières à la fois naturelles (chacun est là avec sa personnalité) et artificielles (chacun a une mission à accomplir) entre chacun : la démocratie est posée d'emblée, dit Chéreau, mais elle fonctionne selon le principe fondamental du respect des droits et des devoirs de chaque membre du groupe. Elle s'accomplit dès lors que chacun cherche, avec un sérieux inquiet et profond, ce vers quoi il doit tendre (un rôle à jouer, un décor à monter, une lumière à diffuser, un son à émettre, une organisation à réussir...). Que « les gens soient également informés » ne signifie pas qu'ils aient un droit à un égal traitement de la part du metteur en scène, cela n'implique pas, non plus, que puisse s'opérer un mélange ou un effacement des rôles et des missions singulières propres à chacun. Cette égalité doit être entendue comme la possibilité offerte à chacun, par le biais notamment du travail à la table, que Chéreau pratique très tôt, de rencontrer l'œuvre, d'en comprendre les enjeux, d'en saisir les profondeurs. Cette égalité est aussi une exigence : celle de s'investir dans une aventure nécessaire, qui a une raison d'être. Sinon, à quoi bon le faire ?

On peut tout à fait imaginer le regard désapprobateur que Patrice Chéreau a pu porter sur des créations collectives à l'époque, telles que Pierre Debauche a tenté d'en instaurer à Nanterre, avec *les Misérables*, par exemple, où les rôles sont effacés, où chacun est en droit de dire ce qu'il veut et de donner les orientations qu'il veut sur la pièce et la création.

A l'opposé, Chéreau circonscrit le territoire de jeu, le lieu du combat – il en est toujours question, malgré la recherche d'un apaisement que l'on a pu éprouver dans ses dernières créations. Comme un chef d'orchestre, Chéreau donne le ton, il lance les règles. Dans ce périmètre délimité, tout devient absolument possible. Un but commun est à atteindre, dont lui seul cependant décidera du terme.

2.2.3. Esthétique et/ou politique : une fausse question ?

Le théâtre populaire, tel qu'il est mis en œuvre en banlieue, depuis le milieu des années 60, a donc, selon Chéreau, manqué son but. Mais ce geste critique, qui paraît impulsif de par la violence de sa forme, mais qui est, en réalité, comme nous l'avons vu, mûrement réfléchi, engage aussi une remise en question personnelle de la part du jeune metteur en scène qu'il est alors.

Nous le disions plus haut, cette rupture avec le théâtre populaire, Chéreau l'entreprend parce qu'il arrive à un moment de son trajet, où il éprouve la nécessité d'être parfaitement honnête avec lui-même. Cette urgence éthique s'impose à lui, de par ses propres expériences et les réflexions qu'il mène depuis le début sur le sens et la fonction du théâtre.

Dans le paysage théâtral de la fin des années 60, où le théâtre doit tenter de continuer à être « populaire » et « citoyen », avec une vocation éducative et pédagogique forte, la présence de Chéreau revêt une forme d'insolence impulsive. Il affirme une liberté remarquable. Il faut bien du courage, à vingt-quatre ans, pour renoncer à une forme théâtrale à laquelle on ne croit plus, et prendre le risque d'aller à contre-courant, de creuser un nouveau sillon, même si celui-ci est déjà engagé par Roger Planchon.

Dès sa première mise en scène, Chéreau se situe dans les perspectives du « grand théâtre », selon l'expression d'Antoine Vitez. Commentant son travail à Sartrouville, Odette Aslan, remarque combien le phénomène Chéreau est singulier puisqu'il se distingue déjà par son « audace », sa « fermeté », ainsi que par sa « qualification professionnelle indéniable » et sa capacité à faire se déplacer le public parisien :

Encore frêle d'apparence, il semble parfois douter de ses propres possibilités et s'étonne que des parisiens se déplacent et suivent ses représentations dans une banlieue lointaine. Dans ses réalisations, il témoigne d'audace et de fermeté. Un ton nouveau, ainsi qu'une qualification professionnelle indéniable, lui font remporter avec Les Soldats de Lenz le prix du Concours des jeunes compagnies. Il monte des spectacles en faisant appel à des coproductions (théâtre de la Commune d'Aubervilliers, Théâtre du Huitième à Lyon), accueille d'autres troupes : le Théâtre populaire romand, le Théâtre du Soleil, les Compagnies d'Antoine Vitez ou de Marcel Maréchal²⁵⁰.

250 Odette Aslan, « Chéreau », *Les Voies de la Création Théâtrale*, op. cit., p.45

Sartrouville aura été une étape. Sa concentration - et cela dès l'expérience au Groupe Théâtral - sur l'acte même de produire une œuvre, de créer un décor, sa capacité à faire naître des créations tout à la fois novatrices et très personnelles, semblent difficilement pouvoir être longtemps compatibles avec les missions d'animation, tout aussi respectueuses fussent-elles, mais trop chronophages pour celui qui entend se consacrer tout entier à son art, à la création.

On voit alors apparaître, dans l'édifice, toutes les fissures qui ont peu à peu, mais irrémédiablement conduit à une scission avec le théâtre populaire. La suite des événements le montre : c'est, marqué par ce souci perpétuel de faire du « grand théâtre » que Chéreau compose son destin. Il l'explore en Italie, l'affirme à Bayreuth, le parfait à Villeurbanne, avant d'en réinterroger progressivement les fondements à Nanterre, jusqu'à le faire plier progressivement vers une nudité grandiose et sublime, dont l'une de ses dernières créations théâtrales, *I'm the Wind* de Jon Fosse, est particulièrement représentative. *Comme il vous plaira* aurait pu en être le sommet. Les années à Nanterre semblent bien prolonger ce mouvement esthétique que Chéreau a engagé avec une ferveur toute spectaculaire à Villeurbanne, en signant des créations comme *Massacre à Paris* ou *Peer Gynt*, par exemple. On y voit des architectures monumentales à l'intérieur ou au pied desquelles les hommes apparaissent comme minuscules, se débattant vraisemblablement plus contre eux-mêmes que contre les éléments des villes ou de la nature. L'homme de Chéreau y apparaît de plus en plus seul, saisi dans de plus ou moins furtives inquiétudes, de sombres paradoxes et contradictions avec lesquels il doit compter, sans toujours parvenir à les dompter. Cette solitude est-elle un seulement lieu habitable ? Combien de temps ?

Faire du « grand théâtre », un théâtre avec des décors, fondé sur une esthétique coûteuse, ne prive pas pour autant Patrice Chéreau de faire un théâtre qui possède une dimension politique forte. En renonçant au théâtre populaire, il ne renoue pas avec le théâtre bourgeois, même si le public qui se déplace pour voir ses pièces est essentiellement parisien, et relève, pour l'essentiel, de cette catégorie sociale. Il est d'ailleurs à cet égard la cible de critiques sévères issues du milieu théâtral de l'époque, qui lui reproche d'avoir tourné le dos aux publics populaires et d'avoir abandonné la dimension citoyenne du théâtre.

Le fait de créer une esthétique propre oblige-t-elle à un manquement politique ? Quel diktat impose de considérer l'esthétique et la politique de manière disjointe ? Postuler la mort d'une utopie, considérée en ces temps nouveaux comme vieillie et désormais

détournée de son sens initial, revient-il à s'affranchir de toute réflexion politique dans les créations qu'il envisage désormais ? Certains ont été tentés de lire la rupture que Patrice Chéreau engage avec le théâtre populaire comme un refus de faire du théâtre politique, de « s'engager », sur la scène, pour des causes ou dans des actions politiques directes. On lui reproche une forme de narcissisme.

La compagnie des auteurs qu'il fréquente alors assidûment, tels que Marivaux ou Shakespeare, lesquels flirtent sans cesse entre les troubles de l'intimité des sujets, en lien avec les oscillations mesquines et dangereuses de la société dans laquelle ils sont plongés, de même la fidélité dont il témoigne déjà vis-à-vis de thèmes récurrents, comme celui de l'enfance, de l'animalité, ou encore celui de « la mise à mort par l'Histoire des figures de l'innocence, fût-elle souillée, égotiste ou perverse »²⁵¹ montrent bien combien Chéreau est à la fois un créateur dans son temps, tout à la fois miné et tenté par les débauches d'une humanité qui piétine, au travers des siècles, des lois sociales et de bienséances instaurées mais souvent détournées, les fondements de l'innocence.

Ne voit-on pas ici se dessiner un penchant tout rousseauiste dans la conception que se fait Chéreau de la société, à la fois mal nécessaire à l'éveil de l'homme, à sa possible « perfectibilité », et lieu cependant de sa perte s'il n'y prend pas garde. Le questionnement politique est essentiel, au sens propre du terme, car il impose non seulement la question du fondement d'un « contrat social », mais aussi celle de son respect, seul capable de garantir, malgré la constellation de mille et un amours propres étriqués, une forme de vie commune. N'est-ce pas là disposer d'un sens politique fort que de saisir les vies individuelles dans leur pénible ancrage dans la cité ou les babillages superficiels et provocants des maîtres en face à face avec les rôles râpeux ou les habilités toutes fines et malignes de quelques serviteurs, cherchant à déjouer, selon la formule cartésienne ici détournée, l'ordre du monde par la force de leurs désirs ? Chéreau, et nous le verrons plus encore bientôt, dans la troisième partie de notre étude, est saisi par des textes politiques forts, il se saisit de personnages du quotidien qui nous ressemblent, dans leurs passions, leurs fautes et leurs désirs.

Les personnages du monde de Patrice Chéreau sont des êtres de cité, saisis dans cet enclos mouvant et changeant, bien que toujours similaire, qu'incarne les sociétés à travers le temps : les sociétés fonctionnent sur des modèles aliénants, oppressants, sur des règles de bienséance mais qui souvent cachent un détournement des règles sociales. Les vices sont visibles, les fautes commises, les regrets, trop tardifs. Les lieux imposent

251 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2015, p. 83

une forme d'enclos, une désespérance. Les décors de Richard Peduzzi, dans leur similitudes feintes, traduisent avec un sérieux implacable et une dureté splendide la superposition de ces mondes qui, au final, restent toujours un peu les mêmes : l'homme, étant condamné à n'être que trop humain, enfermé dans la répétition incessante des mêmes erreurs. *Ecce homo !*

Des enfants de La Dispute à Lulu, en passant par Peer Gynt, et peut-être par le Client de Koltès, point n'est besoin en effet d'être roi, prince ou grand seigneur pour se trouver ici défini comme un excès de Moi ; dans le monde de Chéreau, tout être de pur désir, tout être tourné vers le plaisir, se fait impitoyablement désigner pour le sacrifice puis broyer²⁵².

Se pencher sur la dimension tragique de la condition humaine, l'explorer jusque dans ses détails les plus sordides, les plus sournois ou coquins, et éprouver le besoin vital de l'organiser sur scène, sans en faire un commentaire, mais plutôt un récit, a bien des allures finement politiques, au sens brechtien du terme. Il s'agit bien là, pour Chéreau, de bâtir ce « théâtre bien plus finement politique » qu'il a découvert à travers le Berliner Ensemble, mais qu'il envisage, désormais, à partir du début des années 70, lui appartenant en propre.

Ce point où il est désormais arrivé, celui de l'appropriation de son propre style et de son affirmation, est le résultat d'un long cheminement, durant lequel Chéreau n'a cessé d'interroger le rôle de l'artiste, celui du créateur. S'il a refusé catégoriquement le théâtre populaire, il a tout autant récusé l'idée d'être « un artiste livré à son narcissisme et à son hédonisme ».

Le théâtre de Chéreau n'aurait pas eu la portée et l'impact qui ont été les siens s'il ne s'y agissait que d'un laboratoire pour la conscience du metteur en scène. Au-delà de l'autoflagellation, qui n'est peut-être pas étrangère à un univers dont le masochisme est un thème, bien d'autres expériences humaines, bien d'autres enjeux, et pour tout dire bien d'autres souffrances sont en travail dans cette immolation répétée de la figure de l'artiste²⁵³.

252 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, p.82

253 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, op. cit., p.82

Dans l'analyse que propose Bernard Dort du Richard II que Patrice Chéreau monte et interprète lui-même en 1971, il pointe le processus d'autocritique dans lequel le metteur en scène/acteur est alors engagé :

Richard II joué par Chéreau (...) voudrait bien transformer le monde, le nettoyer des féodaux carnassiers qui le ravagent et qui le souillent. Mais en dépit de son pouvoir absolu, il est impuissant. Alors, il ne lui reste plus qu'à jouer : il a le visage blanc d'un clown triste, les yeux maquillés et les paupières ornées de paillettes. Son règne ne sera qu'une comédie. Ses mignons, la reine et lui, à défaut d'avoir prise sur le monde, se donneront en spectacle (...). A travers Richard II, c'est sa propre activité théâtrale que Chéreau exécute sans pitié²⁵⁴.

Deux ans à peine après avoir paraphé et signé son contrat de rupture avec le théâtre populaire, Chéreau trouve dans la transposition physique de Richard II et en la figure du clown triste Maïss l'expression d'une inquiétude qui le ronge continuellement.

Ce qui se trouve alors « exécuté » pour reprendre le mot de Dort, ce n'est pas seulement une figure de l'artiste tenté par l'esthétisme (figure qu'en effet Chéreau n'hésite pas à présenter de la manière la plus négative), mais aussi des personnages porteurs d'enfance (de Marion, la jeune bourgeoise amoureuse des Soldats, à Richard II, Peer Gynt et Hamlet) ou d'animalité (Lulu, les enfants sauvages de La Dispute, Leïla dans Les Paravents, ou les personnages de Lucio Silla que François Regnault nomme « des oiseaux noirs », « encombré (s) d'ailer [...] voués à se cogner au grand mur²⁵⁵.

Ce « je ne sais quoi » qui le ronge, selon l'expression de Jankélévitch, ne serait-ce pas le fait de vivre ? Seul, avec les autres, envers et contre tous, ou ensemble, la question étant de trouver la juste articulation. Le personnage de Richard II que Chéreau incarne est, en effet, tout particulièrement représentatif de ce saisissement perpétuel, inquiétude désormais chronique qu'il porte à la fois sur l'homme, l'artiste qu'il est et sur le sens de son art. Le désenchantement relevé par Odette Aslan en 1968 chez Chéreau n'a pas tari sa source ; il est toujours aussi vif, seulement il l'a désormais mieux apprivoisé. Une forme d'accoutumance, peut-être.

254 Bernard Dort, « Patrice Chéreau ou le piège du théâtre », in *Théâtre réel*, Paris, Seuil, coll. « Pierres Vives », 1971, p.109 et 111, in *Figurer le réel, op.cit.*, p.81

255 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel, op. cit.*, p. 82 et 83

Il nous semble donc ici que durant toute la décennie qui précède son installation à Nanterre, Chéreau s'approche progressivement de ce qu'il va parvenir à concrétiser à Nanterre-Amandiers : faire naître « un théâtre qui change tout », « plus indirectement, mais tellement plus intelligemment politique »²⁵⁶. Nous reprenons ici à dessein les expressions qu'il utilisait lui-même pour définir le Berliner Ensemble de Brecht. Cette transposition nous semble opportune, car toute sa vie, toute son œuvre, semble portée, tirée vers cet adage qui réunit tout à la fois une injonction d'innovation et une obligation politique. Ne jamais faire la même chose, et s'obliger à toujours faire mieux. Chéreau caractérisait le Berliner Ensemble comme un théâtre reposant sur un « savoir-faire supérieur ». Il faut ici entendre un théâtre qui s'appuie sur des procédés nouveaux et des inventions techniques extrêmement exigeantes. Des créations comme *Peer Gynt* et *Massacre à Paris*, ou encore l'expérience du *Ring* à Bayreuth, ne reflètent-elles pas fidèlement cette attention quasi obsessionnelle de Patrice Chéreau et de son complice Richard Peduzzi ?

Douze ans après sa rupture annoncée avec le théâtre populaire, s'installant à Nanterre, Chéreau crée bien en ce lieu « un théâtre qui change tout ». Un théâtre qui, selon lui, n'a rien perdu de son militantisme. « *J'ai continué à faire des spectacles assez militants après 1968* »²⁵⁷, dit-il d'ailleurs lui-même. Le répertoire qu'il proposera à Nanterre ne déroge d'ailleurs pas à la règle. A travers l'envie/la nécessité de faire entendre des auteurs, tels que Jean Genet, Bernard-Marie Koltès ou encore Heiner Müller, il continue, avec un regard lucide et vif de metteur en scène méticuleux, à la fois peintre et chirurgien, de questionner le monde, ses fonctionnements et dysfonctionnements, ses rouages.

Interrogé sur cette notion de militantisme, Patrice Chéreau l'acceptera d'ailleurs bien volontiers pour définir son rapport au théâtre, et il ne la rejettera en rien :

*Oui, bien sûr, que je suis militant, mais peut-être pas dans le sens où on l'entend d'habitude, sous une forme d'aveuglement borné et sans conscience des risques pris. Ma cause, c'est le théâtre, et si on creuse encore, on voit bien qu'il y a le cinéma aussi et l'opéra, qui demandent un engagement entier, total. Alors oui, je suis militant du fait que ces arts doivent se rencontrer, que l'on doive sans cesse se demander à quoi ils peuvent bien servir, comment les renouveler, sans jamais se laisser enfermer dans des certitudes qui sont, pour moi, en tout cas, je crois, des cercueils.*²⁵⁸

256 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, op. cit., p. 161

257 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, op. cit., p.169

258 Entretien inédit avec Patrice Chéreau, Nanterre, février 2008

Le militantisme ne consiste pas, pour Patrice Chéreau, à faire de la scène théâtrale le lieu d'une cause à défendre ou à récuser. La scène doit rester toute entière théâtrale, c'est-à-dire être le lieu d'une représentation, de l'organisation d'un jeu du monde, où des corps, des visages, des voix viennent jusqu'à se frotter les esprits, se rompre parfois les membres, s'obliger à la violence, s'habituer à la perte de l'innocence, et, toujours, dans un coin, chercher un espace frêle de bonheur.

En 1981, la certitude du théâtre populaire, son institutionnalisation à travers les maisons de la Culture semblent désormais anciennes. Elles ont vieilli. Chéreau les juge dépassées et hypocrites. Catherine Tasca, qui prend la codirection du Théâtre Nanterre-Amandiers avec Patrice Chéreau, les considère essouffées. Elle en donne une explication très claire :

Le contexte des débuts des années 80, pour autant qu'on puisse se le rémemorer, était un certain essoufflement du modèle des Maisons de la Culture, peut-être plus perceptible à Nanterre qu'en d'autres lieux (...) Cet essoufflement, il faut aussi le relier au traumatisme de 68, au questionnement sur le rapport création/action culturelle et ses prolongements. La première composante -du projet pour Nanterre, était d'abord le désir de Patrice d'avoir une maison à lui²⁵⁹.

Il faut donc proposer autre chose sur les ruines d'une ancienne utopie. Décrivant le théâtre populaire de Jean Vilar, Emmanuelle Loyer rappelle qu'il repose à la fois sur un mythe, un discours et une histoire, qu'elle prend soin de préciser :

Un mythe : le peuple réconcilié du théâtre antique, soudé par une culture unifiante et universelle établissant un rapport d'immédiateté avec la « nation », la « cité » toute entière.

Un discours : celui d'intellectuels refondant le mythe dans les conditions modernes qui sont les leurs, et qui interviennent activement pour éduquer un peuple qui a perdu cette immédiateté à la culture et au théâtre, en particulier.

Une histoire : celle de tentatives de rénovations théâtrales qui, de la scène ou de la salle, hésitent par laquelle commencer²⁶⁰.

259 Catherine Tasca, « Un lieu phare », in Maryse-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, Patrice Chéreau à l'oeuvre, *op. cit.*

260 Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar*, Puf, janvier 1997, *op. cit.*

Chéreau décale le mythe. Il ne le déconstruit pas, mais il ne le continue pas, car il n'y croit pas. Il change le discours : l'artiste ne s'engage pas, il crée. Il décide de son histoire : s'installer à Nanterre est un choix qui lui autorise d'envisager de nouveaux possibles.

TRANSITION

Avant d'entrer dans le lieu, de nous installer sur le plateau, il nous faut encore poursuivre notre cheminement dans la compréhension de ce désir de Patrice Chéreau pour le Théâtre des Amandiers de Nanterre. Nous l'avons vu : la question de la complexité structurelle n'est plus un obstacle puisque la solution de la création d'une Sarl est retenue et que ce statut lui offre l'indépendance attendue. L'accord financier passé entre l'État et la municipalité de Nanterre vient sceller la création d'une nouvelle entité, qui porte désormais le nom de « Théâtre Nanterre-Amandiers ».

Nous nous sommes alors interrogés sur ce qui pourrait apparaître comme un paradoxe : vouloir reprendre un lieu dont on refuse finalement l'identité même. En effet, la rupture somme toute assez brutale avec les fondements du théâtre populaire, ciment idéologique fondateur du Théâtre des Amandiers, nous a amené à poser l'idée selon laquelle ce retour en banlieue parisienne, après l'expérience vécue à Sartrouville, à la fin des années 60, devait être compris comme un désir de faire désormais, à l'aube des années 80, « un théâtre qui change tout », de s'engager dans une nouvelle pratique de son art.

Ce changement nous amène à interroger la façon dont Patrice Chéreau observe à la fois l'équipement et le territoire, celui de la ville de Nanterre, sur lequel il vient s'installer. Pourquoi Chéreau tranche-t-il aussi catégoriquement, sans aucune forme d'hésitation, en faveur de la périphérie ? Comme le souligne Bernard Dort, l'entreprise de Nanterre est pour le moins étonnante, de toute évidence, périlleuse. Le critique relève le caractère rude et compliqué de ce lieu, dont la direction ne peut que se présenter comme une aventure surprenante et complexe : « *La situation géographique des Amandiers illustre la singularité de l'entreprise : celle-ci est à la lisière de Nanterre, de Paris et d'une grande université, dans ce qui était, à l'origine, un trou du tissu urbain, un petit désert au milieu des cités-dortoirs* »²⁶¹.

Le Théâtre des Amandiers, l'histoire nous l'a montré, n'est certes pas un théâtre *de* banlieue, mais il est bien un théâtre *en* banlieue. Tout observateur saisit assez vite la

261 Bernard Dort, « A double tranchant : Patrice Chéreau », in *Théâtre en Europe*, n°17, juillet 1988, p. 12, éditions BEBA, Paris.

forme de double enclavement qui le caractérise : éloigné de la capitale, il l'est aussi du centre-ville de Nanterre et des autres quartiers. Cela pose naturellement de façon aiguë la question de son accessibilité par les publics à la fois locaux, départementaux et parisiens.

Comment comprendre cette aspiration, coûte que coûte, pour un théâtre installé dans une ville périphérique, dont le territoire d'accueil n'apparaît guère très attractif, et qui n'est pas sans entretenir avec la capitale un rapport tendu ?

Nous nous servons du concept d'hétérotopie, forgé par le philosophe Michel Foucault, pour saisir ce qui se joue au moment de l'installation de Patrice Chéreau à Nanterre. Il va nous aider à comprendre ce phénomène de superposition entre deux « utopies situées », qui se met en place dans un même lieu, et qui va provoquer une redéfinition assez brutale du contre-espace initial qui s'y était formé. Non seulement Patrice Chéreau va transformer, dès son arrivée, le rapport à l'espace environnant, à savoir la ville, mais aussi il va requalifier le lieu théâtral qu'il investit : là où le Théâtre des Amandiers, né comme un espace en marge, engagé dans une résistance vitale vis-à-vis de Paris, la capitale, et identifié en tant que contre-espace, lieu théâtre pour tous, cherchant à rassembler les publics et non tourné vers le public dit bourgeois, le nouveau Théâtre Nanterre-Amandiers s'impose davantage comme « espace contre » Paris que comme un contre-espace en lutte, et se définit comme un espace en marge, séparé, et par-là même propice à la concentration, à la création d'un chez-soi.

L'hétérotopie Chéreau, Théâtre Nanterre-Amandiers, vient se superposer à celle du Théâtre des Amandiers, à la fois idéologiquement (une nouvelle utopie est en train de naître) et physiquement (les espaces vont être transformés).

Incontestablement, Patrice Chéreau en venant s'installer à Nanterre a l'intention de créer un « chez soi ». Cela implique une totale redéfinition du lieu, et un nouveau rapport au territoire, tout autour. Choisir ce théâtre signifie, tout de même, renoncer à la position centrale qu'offre la capitale, ce qui équivaut à prendre un risque considérable, celui d'un repli en banlieue.

SECTION 3

Du lieu commun au chez soi : redéfinir le lieu

1. Un théâtre dans la ville : deux *contre-espace* solidaires

1.1. Le contre-espace comme territoire de résistance

Sans en établir une cartographie complète, nous nous proposons ici de faire une radioscopie rapide de Nanterre, laquelle nous permettra de mieux comprendre l'espace urbain dans lequel Patrice Chéreau choisit de s'installer et qu'il va fréquenter neuf années durant.

Nanterre est d'abord une ville de banlieue. Elle compte au début des années 80habitants. Espace périphérique, à la marge d'un centre, la capitale, elle est métaphoriquement *tout contre* Paris : leurs territoires se rejoignent, mais, en réalité, ils se frôlent plus que ne se touchent. Située à treize kilomètres du Châtelet, Nanterre est logée dans sa première couronne de la capitale.

Au moment de l'arrivée de Patrice Chéreau, Nanterre est désormais une ville postindustrielle. Mais ce nouveau paysage, cette métamorphose spatiale et sociologique de la ville, ne doit pas faire oublier son passé de ville majoritairement ouvrière. En effet, au milieu des années 60, Nanterre compte bien quelques zones pavillonnaires, dans son vieux-centre, autour de la place de La Boule, ainsi qu'au sud-ouest, dans le quartier du Mont-Valérien, qui sont habitées par une population de cadres ou d'employés, mais elle se définit avant tout par une forte présence ouvrière qui s'explique par l'installation, sur son territoire, de nombreuses entreprises du secteur secondaire, dont l'automobile, au sud-ouest de la ville, et la chimie, dans le nord, en bords de Seine²⁶². A cette image de ville

262 « En 1962, les activités secondaires occupaient 62 % des actifs », remarque le géographe Marcel Roncayolo.

In Marcel Roncayolo, Territoires en partage. Nanterre, Seine-Arche : en recherche d'identité(s) Marseille, Éditions Parenthèses, 2007.

ouvrière se greffe aussi celle d'une ville paupérisée, marquée par la présence de nombreux bidonvilles sur son territoire. Ils représentent alors une partie conséquente de la superficie de la ville :

La présence d'importants terrains vagues à Nanterre favorise aussi l'implantation de bidonvilles qui abritent des travailleurs immigrés. Apparus dès 1945, ils occupent plus d'un quart de son territoire et regroupent près de 14 000 habitants, venus pour la plupart du Maghreb, notamment d'Algérie, mais aussi du Portugal et d'Espagne. En 1965, on en recense neuf. Ils sont concentrés dans le centre-est géographique de la ville, en lieu et place des anciennes carrières²⁶³.

Dans l'analyse qu'il fait de Nanterre dans les années 60, Marcel Roncayolo, insiste, par ailleurs, sur son caractère prédominant de « ville dortoir » :

De plus en plus, le peuplement « passe par Nanterre, avant de s'y fixer éventuellement; les apports migratoires sont massifs. Nanterre souffre alors d'une réputation de « ville dortoir » qui s'accroît à l'égard de Paris et des communes limitrophes ». À bien des égards, elle apparaît comme une ville où transitent des populations, souvent très mobiles.

Cette image de ville traversée plutôt que de ville vécue est renforcée par les travaux conséquents qui sont alors engagés sur le territoire nanterrien. La ville ressemble à un grand chantier ouvert. Le réseau ferroviaire et routier commence à se développer. Les travaux de construction du RER A qui doit relier Paris à Saint-Germain-en-Laye, incluant des arrêts à Nanterre, débutent en 1961.

Parallèlement à ces grands chantiers ferroviaires, se greffe la construction du réseau autoroutier d'envergure. Nanterre est traversée, sur son territoire, par deux autoroutes, l'A14 et l'A86. Ainsi marquée dans sa chair par des infrastructures routières et ferroviaires brutes qui coupent son unité territoriale et la fragmente, Nanterre se définit alors comme un espace urbain complexe.

La question des transports est fondamentale pour la municipalité qui réfléchit aux possibilités de déplacements sur le territoire des différents usagers de la ville, qu'ils soient réguliers ou occasionnels, habitants, salariés, promeneurs, et qui s'interroge aussi sur la

²⁶³ Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines*, op.cit.

façon dont il leur est possible de se rendre à Nanterre, depuis la capitale comme d'une autre ville du département ou de la région. On l'a vu, cette question continue au début des années 80 de se poser aussi concernant l'accessibilité des équipements culturels de la ville.

Mais il faut sans doute insister sur un point, constitutif de l'identité de Nanterre : sa constitution, durant les deux décennies qui précèdent l'arrivée de Patrice Chéreau, en qualité de contre-espace. C'est, à nos yeux, un caractère qui prévaut absolument dans la définition de ce territoire singulier, si bien que l'urbaniste et géographe, Marcel Roncayolo aime à qualifier Nanterre de « ville de banlieue peu ordinaire »²⁶⁴.

Ce caractère « peu ordinaire » mis en relief par le géographe tient principalement au fait, nous semble-t-il, que la ville de banlieue s'est construite, depuis des décennies, en tant que *contre-espace* vis-à-vis de Paris. Précisons que nous considérons ici cette notion de *contre-espace* dans sa tension interne, c'est-à-dire au sens de « près de », « à proximité de », mais aussi dans le sens d'« être en opposition à », « en résistance à ». Non loin des portes de Paris, Nanterre est bien, en effet, dans une proximité géographique avec la capitale. Elle est *tout contre* elle, mais elle s'affirme aussi *contre* elle, en lutte, en tout cas, vis-à-vis de son intention d'« assimilation » à ses propres espaces. Or, c'est bien *l'entêtement* de la capitale qui conduit à adopter cette posture de la ville. Foucault le rappelle, dans *Les Hétérotopies*²⁶⁵, le *contre-espace ou contre-emplacement* est un espace qui, bien qu'appartenant à l'espace social réel, vient en contredire l'usage habituel ou attendu.

En effet, dès la fin des années 50, Nanterre entretient avec la capitale des relations extrêmement tendues. Installée dans ce que l'on appelait autrefois « la ceinture rouge » de Paris, Nanterre représente, dans ce vaste paysage périphérique tenu par des municipalités communistes, un espace fort singulier qui la distingue des autres villes de la banlieue, et cela du fait de sa situation géographique. Ancrée à l'ouest de la capitale, elle s'inscrit dans le prolongement de l'axe historique le Nôtre²⁶⁶. Partant du Louvre, cette voie anciennement royale se développe, suivant une ligne rectiligne qui traverse l'ouest de

264 Marcel Roncayolo, *Territoires en partage. Nanterre, Seine-Arche : en recherche d'identité(s)*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2007.

265 Michel Foucault, *Les Hétérotopies*, Éditions Lignes, Paris, 2019

266 Cette perspective urbanistique majeure de l'ouest parisien, relie plus précisément de nos jours, toujours d'est en ouest, la statue équestre de Louis XIV, dans la cour Napoléon du Louvre, et la Grande Arche de la Défense. Elle passe par le jardin des Tuileries, la place de la Concorde, l'avenue des Champs-Élysées, la place Charles-de-Gaulle (nommée jusqu'en 1970 : place de l'Étoile) avec l'Arc de Triomphe, l'avenue de la Grande Armée et — au-delà de la porte Maillot — traverse Neuilly-sur-Seine en tant que route nationale 13, nommée dans cette commune avenue Charles-de-Gaulle (dont une section passe sous une dalle urbaine : la couverture Madrid), avant de franchir la Seine par le pont de Neuilly et atteindre La Défense.

Paris et une partie du département des Hauts-de-Seine, et se poursuit jusqu'à Saint-Germain-en-Laye²⁶⁷. Nanterre figure dans le tracé de cette perspective et ses espaces fonciers ne manquent pas d'intéresser l'État, qui s'est engagé, dès 1959, dans une opération de conquête de l'ouest parisien et dans une vaste campagne de décentralisation de certaines de ses institutions. L'un des symboles de cette politique offensive d'extension vers l'ouest s'exprime à travers la construction, dès 1959, du quartier d'affaires de la Défense, avec ses immenses tours de bureaux, et dont une partie du périmètre global réside sur le territoire nanterrien.

Nanterre est, en effet, prise au cœur de projets d'extension de Paris vers l'ouest. L'établissement public d'aménagement de la Défense (EPAD) a lancé le coup d'envoi de la création du quartier d'affaires de la Défense, avec la construction du Centre des nouvelles industries et technologies (CNIT), inauguré en 1958. Le signe est fort. Nanterre fait partie du périmètre à conquérir²⁶⁸.

Simultanément à ce grand chantier, est mis à l'étude, par le ministre de la Culture, André Malraux, et finalement lancé, le projet de la réalisation d'un parc départemental de 25 hectares, aux pieds de la Défense et des tours Aillaud, qui s'étend sur le territoire de Nanterre. Portant le nom du ministre, le parc a été conçu par le paysagiste Jacques Sgard, lequel avait eu l'idée d'utiliser les déblais du chantier du quartier d'affaires pour constituer les vallons et les reliefs qu'il avait dessinés pour le parc. C'est en contre-bas de ce parc, que sera construit, en 1976 le bâtiment définitif du Théâtre des Amandiers, dont Patrice Chéreau prend la direction. Une partie du théâtre sera même ouverte sur cet espace de verdure.

D'autres projets, devant éclore sur le territoire nanterrien, sont envisagés. On songe, un temps, à transférer l'école de l'Opéra national – malgré un certain retard, elle investira finalement, en 1987, le bâtiment créé par l'architecte Christian de Portzamparc, dans le quartier du Parc-Nord – ou encore à créer un musée du XXe siècle. Celui-ci avortera, mais il n'en reste pas moins qu'il aura fait, à l'époque, l'objet d'une étude sérieuse, se souvient Alain Bocquet, animateur de la Société d'histoire de Nanterre :

L'idée de création d'un musée du XXe siècle qui serait installé à Nanterre germe

267 Sont aussi concernées les villes de Puteaux, Courbevoie et La Garenne-Colombes

268 Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines, op.cit.*, p.17

même dans les esprits. Le ministre des Affaires culturelles, André Malraux, avait confié à Le Corbusier la tâche d'élaborer ce projet. Les archives de la fondation Le Corbusier confirment la thèse. Les principales motivations de la création d'un tel établissement culturel résidaient dans le fait que Paris doit renoncer à toutes les expositions qu'elle pourrait accueillir par manque d'espaces d'exposition. On peut y lire notamment le fait que « quantité d'expositions qui devraient être présentées à Paris ne peuvent avoir lieu faute de locaux. Le Grand Palais ne convient pas aux expositions d'art. D'autres musées, par exemple, le musée d'Art moderne, sont entièrement occupés par les collections permanentes.

L'idée de la construction de cet édifice à Nanterre est suggérée, même si elle est annoncée prudemment, et non sans certaines réserves : « On pourrait cependant se demander si Nanterre est bien l'endroit pour le musée du XXe siècle », lit-on dans les documents officiels. « Certes, Nanterre fait partie de l'université de Paris et pourrait devenir, grâce à ce musée, un centre important».

De toute évidence, « Le Corbusier lui-même n'était pas passionné par cette idée », considérant que « l'emplacement devait être examiné à nouveau » et que « la situation aux abords du Grand Palais lui plaisait mieux ». L'architecte avait dans l'idée un musée posé sur pilotis à dix mètres ou davantage encore au-dessus du niveau des rues et des places. Il pensait même recouvrir la Seine jusqu'au quai d'Orsay (donc y compris le pont Alexandre III) ». Nanterre a bien été pressentie comme le lieu possible d'implantation de cet immense projet malrucien, qui ne sera cependant jamais réalisé²⁶⁹.

S'attachant à analyser ce processus de délocalisation, Nicole Colin relève le tournant à la fois sur les plans sociaux et géographiques, mais aussi culturel et universitaire qu'il implique :

Dans les années 1960, se produisait un double élargissement : celui du champ théâtral français, grâce au développement rapide de la décentralisation culturelle ; celui du champ universitaire, lié à l'augmentation considérable du nombre d'étudiants. Ces deux changements fondamentaux de la société ont eu des conséquences à la fois sociales et géographiques. Ils ont notamment conduit à déplacer les universités et les théâtres vers les banlieues et les régions. En ce sens, la fondation de nouvelles facultés (à Nanterre, à Vincennes, à Asnières/Gennevilliers ou à Saint-Denis) a correspondu à la création de

269 *Ibidem*

*nouveaux théâtres dans ces mêmes lieux*²⁷⁰.

On notera que devenues villes universitaires, ces villes de banlieue citées par Nicole Colin, à savoir Vincennes, Asnières/Gennevilliers, Saint-Denis, se sont quasi simultanément dotées d'un théâtre ou ont financé l'installation de compagnies théâtrales sur leur territoire. Ce qui est bien aussi le cas de Nanterre. La naissance, en 1965, du Théâtre des Amandiers succède au lancement du chantier de construction, deux ans plus tôt, en 1963, de la faculté de Lettres et de droit, annexe de l'université de la Sorbonne. Les bâtiments étaient érigés sur les terrains d'un ancien camp d'aviation militaire, appartenant à l'État. Ces derniers présentaient, par ailleurs, l'avantage d'être desservis par les lignes du chemin de fer Paris-Rouen et par une halte du nom de la Folie.

Toutes ces initiatives témoignent, en tout cas, des nouvelles orientations liées à la réorganisation de la région parisienne, décidée par l'État, et qui ont fait de Nanterre, en 1971, la ville préfecture du « nouveau » département des Hauts-de-Seine. Celui-ci ayant été créé en 1968, après la disparition du département de la Seine.

Marcel Roncayolo porte un avis tranché sur ces projets étatiques réalisés à Nanterre. Ils expriment, à ses yeux, une forme d'exploitation des territoires nanterriens et attestent d'une volonté obstinée de domination de la capitale sur la ville de banlieue. Il écrit à ce propos :

*Par son entêtement à déplacer ses fonctions et ses lieux valorisés vers l'ouest, la grande cité mord sur le territoire de Nanterre et l'investit*²⁷¹.

La morsure est bien réelle. Territorialement, une bataille est livrée. Nanterre apprend alors à se définir *contre* Paris, dans le sens où elle vient s'opposer et résister à ses velléités d'expansion sur son territoire. Lieu à conquérir, elle refuse de céder ses espaces fonciers et de se mettre au ban. Elle n'est donc pas une ville de *banlieue* ordinaire, tel que le mot apparaît dans la langue française au XIIIe siècle, c'est-à-dire un territoire situé à une lieue d'une ville et soumis à la juridiction de l'autorité citadine en raison de cette proximité. Dans cette perspective étymologique, Paris semble bien se comporter, en revanche, tel un suzerain, désireux d'exercer ses droits sur les territoires de sa petite et grande couronne.

270 Nicole Colin, « Patrice Chéreau, passeur au cœur d'une histoire intellectuelle franco-allemande », Revue Etudes germaniques, Klincksieck, 2018/3 n° 291, p. 414

271 Marcel Roncayolo, *Territoires en partage. Nanterre, Seine-Arche : en recherche d'identité(s)*, op.cit., p.45

Le rapport est complexe. Paris est attiré par l'espace périphérique libre et le potentiel d'extension que représente Nanterre, tout en éprouvant, simultanément une certaine forme d'indifférence quant à ses autres territoires, espaces vécus de la ville, qui ne l'intéressent pas. L'exemple, dans les années 70, des circuits de bus, remplis de sans-domicile fixe, envoyés sur décision de la municipalité de Paris vers Nanterre, où ils étaient alors accueillis au Centre d'accueil et de soins hospitaliers (Cash), illustre assez bien cette forme de suffisance du centre à l'égard des territoires, transformés en lieux d'accumulation des souffrances humaines. En exportant vers Nanterre cette misère qu'elle ne saurait voir, la capitale protège ainsi sa centralité qui doit être rayonnante²⁷².

Que ce soit à travers les désirs d'inclusion de la capitale des territoires environnants appétissants, ou encore la forme de mépris qu'elle peut exprimer à l'égard de ces *espaces autres*²⁷³, pour reprendre l'expression de Michel Foucault, différents des siens, de part leur situation périphérique et leur identité sociale jugée de « seconde zone », on voit combien la relation entre Paris et Nanterre est déséquilibrée²⁷⁴.

On retrouve ici, pleinement actif, le couple conceptuel centre/périphérie, souvent utilisé en géographie urbaine et sociale, non point simplement pour distinguer ce qui est au milieu de ce qui est à l'extérieur, mais bien plus encore pour décrire l'opposition entre les deux types fondamentaux de lieux d'un système : celui qui le commande et en bénéficie, le centre, et ceux qui le subissent, en position périphérique²⁷⁵.

Il existe entre le centre et la périphérie des rapports de force qui témoignent, comme le remarque le géographe Christian Grataloup²⁷⁶, d'une opposition entre lieux dominants et lieux dominés :

272 Cette image vient raviver cette autre étymologie du mot banlieue, qui provient du mot allemand, « Reichsacht », lequel désignait, au Moyen-Age, « la poursuite » ou encore le mesure de proscription prise à l'encontre d'un individu ou d'une communauté, ville ou contrée. Celles-ci émanaient alors d'une décision de l'empereur, auquel se substitue, à partir du XVIIIe siècle, la Reichskammer, c'est-à-dire la cour suprême du Saint-Empire romain germanique. Cette étymologie rejoint celle du mot « ban », du verbe francique « bannan » qui signifie « condamner, ou frapper quelqu'un d'interdiction ». Ce terme, a fortiori, invoque le bannissement d'un individu hors de la cité, hors du centre

273 Nous reprenons ici le concept de Michel Foucault, in *Les Hétérotopies*, *op.cit.*

274 On remarquera que la forte tension entre les deux cités, Paris et Nanterre, les rapports disharmonieux et conflictuels qu'elles entretiennent, ne s'apaiseront guère à travers le temps. Ils perdurent aujourd'hui, malgré des tentatives de liaisons et de conciliation spatiale.

275 Ce couple conceptuel est utilisé par Werner Sombart (*Der moderne Kapitalismus*, 1902), mais aussi par Karl Marx ainsi que par Rosa Luxemburg. Ce sont cependant des économistes des inégalités de développement qui vont lui donner sa forme contemporaine, note Samir Alin, dans son ouvrage *Le développement inégal* (Editions de Minuit, 1973). Alain Reynaud développera la notion en géographie dans " *Société, espace et justice*"(Editions PUF, Paris 1981).

276 Christian Grataloup, *Centre/Périphérie, Hypergéo*, 23 décembre 2004

Lien 1 : <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article10>

Lien 2 : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/peripherie>

Pour que le couple ait sens, il faut qu'il y ait relations entre les deux types de lieux, donc des flux (de personnes, de marchandises, de capitaux, d'informations, de décision...) et que ces relations soient dissymétriques (solde déséquilibré des flux, hiérarchie des relations de pouvoir...). Le centre est central justement parce qu'il bénéficie de cette inégalité et, réciproquement, la ou les périphérie(s) sont caractérisée(s) par un déficit qui entretient leur position dominée. Le système ainsi décrit est autorégulé : le centre reproduit les conditions de sa centralité et réciproquement pour la périphérie. Parler de périphérie dominée est alors un pléonasme. Cependant, justement parce qu'il est fondé sur une logique d'échange (inégal), le système est dynamique. Si certaines périphéries peuvent devenir des angles morts (elles sont alors dites délaissées), d'autres peuvent bénéficier de leur situation (avantage à terme à la taille plus grande, à la position de contact avec l'extérieur du système spatial...); cela peut entraîner des inversions de polarité dans une logique qui reste globalement identique ou des changements de systèmes.

Dans le cas de Nanterre, l'échange entre le centre qu'est Paris, et la périphérie qu'elle représente, paraît, on l'a vu, inégal à plusieurs égards.

Qu'il s'agisse de la décentralisation des institutions parisiennes ou des velléités d'extension de l'État sur les territoires nanterriens, les projets portés sont envisagés à des fins univoques, pourrait-on dire, sans que ne soit pris en compte l'identité réelle de la ville, des espaces urbains et vécus.

L'idée, dans le premier cas, est de « désengorger » Paris, de lutter contre la saturation du centre. Dans le deuxième cas, il s'agit d'« exporter » des projets déjà montés de toute pièce, sans concertation avec la ville, pour les implanter sur des territoires fonciers sans que ceux-ci ne soient envisagés suivant un autre critère que leur disponibilité et leur proximité avec Paris. Là encore, la particularité propre de ces espaces, de leur environnement n'est guère un des enjeux principal des opérations. C'est le cas, par exemple, des deux projets évoqués plus haut, celui de la construction d'un grand musée du XXe siècle ou encore la délocalisation de l'école de danse de l'Opéra de Paris, qui fonctionnera comme un îlot, séparé et volontairement coupé de la ville populaire. L'université de Nanterre ne parviendra jamais à se tourner vers le cœur de ville, et continue à en rester à la périphérie, éloignée, davantage orientée vers Paris. Les relations avec le théâtre des Amandiers seront toujours à tisser et retisser, sans cesse.

Se joue ici une tension entre deux forces antagonistes. Là où Paris entend affirmer

sa position de centre, c'est-à-dire de « lieu de concentration, qui a une capacité d'impulsion et de commandement »²⁷⁷, selon la définition de Jean Labasse, Nanterre refuse d'être une ville périphérique « intégrée », ou plus exactement encore « assimilée », dont les espaces seraient transformés selon le bon vouloir central, dont elle dépendrait. Elle cherche ainsi à rompre avec la définition de ville de la périphérie ; notion qui, selon la définition de Christian Grataloup, désigne « l'ensemble des espaces dépendant d'un centre »²⁷⁸. Elle choisit l'alternative d'une résistance à la fois géographique - plus d'un demi siècle durant, elle refusera de valider les projets visant à relier ses territoires à l'Arche de la Défense suivant les modèles imposés par l'Etat – et idéologique - elle affirme son identité de ville communiste.

Politiquement, l'opposition est clairement repérable : deux modèles s'affrontent, sur fond urbain. Jusqu'en 1981, la France est dirigée par des gouvernements de droite. Le territoire de Nanterre est quant à lui administré par une ville communiste, et ses espaces en marge de son propre centre-ville, polarisent une tension alors actuelle de guerre froide entre les deux modèles politiques et économiques prégnants et rivaux: le capitalisme, d'une part, incarné par la capitale, dirigée par une municipalité de droite, et son projet d'expansion, dont La Défense est incontestablement un symbole ; de l'autre, une ville communiste, qui n'accepte pas de capituler, de vendre ses terres au plus offrant, rejetant le marchandisation de ses espaces.

Dans cette perspective, on pourrait suggérer que Nanterre, considérée comme un *no man's land* pendant les années 60, se refuse, au début des années 70, à appartenir à la catégorie des *non-lieux*, tels que les définit l'urbaniste Marc Augé²⁷⁹, c'est-à-dire des espaces que l'homme ne s'approprie pas vraiment et avec lesquels il a le plus souvent un rapport passif de consommation. L'anthropologue cite, par exemple, les moyens de transport, les grandes chaînes hôtelières, les supermarchés, etc. La Défense, avec ses grandes tours financières et administratives, installées sur une esplanade bétonnée, et son centre commercial labyrinthique, ressemble à bien des égards à ces non-lieux qu'il décrit. Ce sont des espaces conventionnels, purement structurels et fonctionnels qui forment l'identité du quartier d'affaires de la Défense. Symboliquement, la cité

277 Selon le géographe Jean Labasse, cette capacité de commandement dépend de plusieurs facteurs. Parmi lesquels : sa population (densité, part de la population totale...), son niveau de vie, l'ancienneté de son développement ; mais aussi de ses capacités de production (capitiaux, qualifications...) et d'auto-développement sur ses propres ressources humaines et financières. Il met également en avant les capacités de recherche et d'innovation (investissements en recherche et développement, lieux de recherche...). In Jean Labasse, *L'organisation de l'espace. Éléments de géographie volontaire*, Paris, Hermann, 1966

278 Christian Grataloup, *Centre/Périphérie*, *op.cit.*

279 Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992.

périphérique cherche à résister à la déshumanisation des espaces qui l'environnent, à leur neutralité et à leur capacité à neutraliser le rapport à soi-même et aux autres.

1.2. Le Théâtre des Amandiers : un enjeu d'émancipation

La cartographie quoi que sommaire de Nanterre que nous avons dressée nous est précieuse pour comprendre le contexte dans lequel émerge le Théâtre des Amandiers. Elle l'est tout autant pour nous aider à saisir avec une acuité plus sensible ce qui se joue au moment de l'arrivée de Chéreau à Nanterre. Dans notre cas, l'espace urbain est révélateur de l'espace théâtral qui se crée et se développe, du modèle d'utopie théâtrale à porter.

En 1965, c'est bien dans un périmètre en lutte contre la suprématie de la capitale et de l'État que le Théâtre des Amandiers prend racine et l'on comprend mieux son aspiration, dès l'origine, à se définir lui-même en tant que *contre-espace*, au sein d'une ville qui épouse également cette même définition.

Décidée à garder le contrôle sur sa géographie, convaincue que ses espaces urbains doivent être des espaces à vivre, et non des lieux de seul transit et passage, Nanterre veut non seulement *faire* ville, mais bien plus encore *être* une ville.

Or, pour quitter l'arrière-cour parisienne, s'affirmer en tant que ville à vivre, le maire de Nanterre de l'époque, Raymond Barbet, et son adjoint à la culture, Jacques Pineau, parient sur la culture comme voie d'émancipation possible.

Le pari est osé. Il part du postulat – qu'il faudra renverser - selon lequel les rapports de domination que le centre exerce vis-à-vis de la périphérie ne concernent pas seulement des questions foncières, de conquête de territoires, mais ils s'exercent aussi au plan social et culturel.

Le géographe Jean Labasse propose une analyse éclairante sur ce point. Il insiste sur le fait que le poids d'un centre ne comporte pas seulement des éléments quantitatifs, mais aussi qualitatifs et subjectifs, ce qu'il appelle « l'atmosphère de place ». Il entend par là le « mode de vie », les « principales valeurs », qu'il véhicule. Selon lui, « l'attractivité de ses activités culturelles » est également un facteur déterminant, qui doit impérativement être pris en compte pour comprendre le couple conflictuel centre/périphérie. Il est

convaincu que « la métropole contrôle, présente, distribue, rassemble »²⁸⁰ également dans le champ culturel. Cette approche ne manque pas d'aider à une lecture du couple Paris/Nanterre. Nul n'est question pour la ville de banlieue de rivaliser avec l'offre culturelle parisienne, le pari serait insensé. En revanche, faire valoir ses droits à disposer de ses propres équipements culturels, pouvant être subventionnés par l'État, mais sur lesquels elle garde le contrôle - ce qui est le cas du théâtre des Amandiers -, devient, pour elle, une nécessité :

La municipalité en est persuadée : un engagement fort et continu dans le domaine de la culture, sa capacité à proposer au public d'abord local, mais aussi départemental, voire régional, une offre de spectacles exigeants et de haute tenue, pourraient lui permettre de disposer d'un rayonnement certain au-delà de son propre territoire et de briser l'image sclérosante d'une pauvre ville de banlieue, marquée par la présence des bidonvilles. L'art pourrait donc changer considérablement la ville. Et il s'agit bien pour Nanterre de quitter « l'arrière-cour » parisienne. Si l'on voit donc se développer dans la périphérie parisienne, la ceinture rouge de Paris, des lieux dédiés au théâtre et à l'animation culturelle, cela n'est pas un hasard. La culture devient alors un enjeu de lutte²⁸¹.

Si cette résistance se définit d'abord négativement, par le fait que Nanterre refuse d'adhérer à l'ordre instauré par le centre - elle *ne le veut pas* -, elle est tout aussi force d'affirmation, par la contestation qu'elle pose et la réparation des inégalités qu'elle exige et entend prendre en charge : elle veut réduire les écarts avec Paris, ici les différences d'accès à la culture des populations, suivant qu'elles soient parisiennes ou périphériques. On dirait, dans le langage commun, entaché d'une connotation négative, *banlieusardes*. Alain Reynaud le fait remarquer :

Toute classe socio-spatiale, c'est-à-dire tout groupe humain défini par un critère d'appartenance spatiale, peut s'envisager à n'importe quel degré de l'échelle spatiale — à travers l'opposition centre-périphérie. Mais les écarts, les contrastes ou les inégalités entre centre et périphérie ont une ampleur extrêmement variable, faible dans certains cas — et à la limite presque négligeable dans la pratique —, forts dans d'autres cas — et

280 Jean Labasse, *L'organisation de l'espace*, op.cit.

281 Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines*, op. cit.

*suscitant alors mécontentements, rancœurs et protestations de la part des habitants de la périphérie.*²⁸²

C'est précisément ce qui se produit à Nanterre, où l'on va voir se nouer une tension forte, parfois même un bras de fer entre la ville et l'État pour obtenir le soutien financier nécessaire à la création d'un équipement culturel, en l'occurrence, une maison de la Culture, dont la municipalité ne peut, à elle-seule, supporter le coût. La mobilisation exemplaire des élus, des artistes et des habitants finira par porter ses fruits, et permettre la création de ce « théâtre dans la ville » tant attendu et désiré. Faire advenir ce théâtre, lui donner le jour relève d'un militantisme évident. Bien qu'aucun des membres de l'équipe fondatrice, à l'exception de Monique Blin, n'ait adhéré au Parti communiste français, l'acte est résolument politique, puisqu'il est porté par le souci de travailler en banlieue, dans une ville majoritairement ouvrière, ne l'oublions pas, et en direction de publics qui sont éloignés de la culture.

Que le Théâtre des Amandiers naisse sous une forme précaire contribue à forger son caractère presque légendaire, qui deviendra ensuite mythique, durant les années de direction de Patrice Chéreau, phénomène lié cette fois à son aura. On imagine la force symbolique de ce chapiteau de cirque, planté à deux kilomètres à peine du quartier d'affaires de la Défense alors en construction, où l'on joue, pour la première fois en France, *Les Ennemis* de Maxim Gorki, ou encore, un an plus tard, en 1966, l'image singulière laissée par ces comédiens déguisés en Pierrots, venus conter les atrocités de la Der des ders, dans la création de Pierre Debauche, *Ah Dieu ! que la guerre est jolie*, sur une scène improvisée, dans un hangar d'aviation désaffecté, sur l'ancien campus militaire de la Folie, à deux pas des premiers bâtiments sortis de terre de la nouvelle faculté de Lettres et de droit. Le petit orchestre, alors dirigé par Diego Masson, battant les sons et figeant, dans les mémoires des spectateurs, les horreurs de la guerre, à jamais.

On voit combien un bras de fer s'est engagé entre les deux cités. Dans cette opposition, la culture devient un enjeu d'émancipation essentiel pour Nanterre vis-à-vis de la capitale. Le Théâtre des Amandiers naît pour rompre ce déséquilibre entre le centre et la périphérie. Le but de la ville est de montrer qu'elle est en capacité de proposer une offre culturelle « élitare pour tous », pour reprendre la formule d'Antoine Vitez. Né spontanément (l'impulsion est celle d'un artiste venu proposer ses services à une ville), à

²⁸² *Alain Reynaud*, « Les rapports entre le centre et la périphérie : le coefficient de variation, technique simple de mesure de l'allométrie », Travaux de l'Institut de Géographie de Reims, année 1980, p41–42, p. 71–81.

la marge (la ville en question est située en banlieue), le Théâtre des Amandiers revendique aussi la mission d'être « en marge » (il est implanté dans la « ceinture rouge » de Paris) et d'être un contre-espace (dans sa lutte contre la forme sclérosante du théâtre bourgeois et en proposant des programmations pour tous).

Désiré, voulu par les artistes, les élus locaux et les habitants, il prend la forme d'un théâtre politique, au sens où il est ancré dans les problématiques de la cité, dans laquelle il a pris racine.

Cette dimension de contre-espace est essentielle car elle définit le lieu dans toute sa singularité. L'image du chapiteau de cirque, planté Côté des Amandiers, à deux pas du projet de construction de la Défense et du Cnit, tenant tant bien que mal, face à ce projet hégémonique d'extension du monde de la finance, est éloquente. Les Amandiers, on l'appelle ainsi, ne sont pas un théâtre comme les autres : espace en marge, devenu contre-espace, ils sont porteurs d'une utopie, celle du rassemblement et de l'accès à tous à la culture, qui s'inscrit dans une lutte plus globale contre l'indifférence et la stérilité des non-lieux des projets d'expansion étatiques à proximité et, parfois même, sur le territoire nanterrien.

Et de la même manière que nous avons vu la ville de Nanterre se définir en tant que contre-espace, un espace à la fois *en marge* et *en résistance à une centralité*, on remarque certaines similitudes entre la qualification du territoire nanterrien et celle que l'on peut attribuer au Théâtre des Amandiers. Tandis que le territoire de Nanterre revêt dans les années 60 les formes de « no man's land », le Théâtre, quant à lui, peine simultanément à se situer. Il est sans lieu fixe. Si bien que la ville comme le théâtre se trouvent d'abord définis négativement, par leur manque ou leur défaut. On voit aussi combien c'est par le mouvement de résistance qu'ils parviennent, simultanément, à affirmer leur existence.

S'agissant du Théâtre des Amandiers, il parvient bien à irriguer la ville de Nanterre d'espaces qui, ponctuellement détournés de leur réalité sociale et spatiale, se voient soudain dédiés aux arts et à l'imagination. Après les chapiteau, hangar et palais des sports, ce sont les préaux d'école ou encore les foyers des jeunes travailleurs, par exemple, qui deviennent une scène, un espace théâtral aménagé, le temps des représentations.

Cette superposition ponctuelle d'un lieu théâtral inédit, parfois même inouï, en tout cas nourri de l'imaginaire, à des lieux concrets, réels et fonctionnels, confère à ce Théâtre des Amandiers encore hybride un caractère incontestablement hétérotopique.

Étymologiquement, le mot hétérotopie vient du grec « hetero » qui signifie « autre » et de « topos », le lieu. L'hétérotopie est donc le « lieu autre », qualité de distinction, voire d'étrangeté, à laquelle le philosophe rajoute celle d'opposition en qualifiant précisément l'hétérotopie de « contre-espace » également. A la différence des « utopies », lieux qui n'existent pas, les hétérotopies sont comme enracinées dans le réel, dans l'espace social :

[Les hétérotopies sont] des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-espaces, des sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les autres emplacements, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés.²⁸³

Cette définition que fait Foucault de l'hétérotopie en tant que contre-espace me paraît particulièrement intéressante pour analyser à la fois la situation du Théâtre des Amandiers durant ces années fondatrices et la transition qui s'opère au moment de l'arrivée de Patrice Chéreau à Nanterre. On l'a vu, le Théâtre des Amandiers est implanté à Nanterre, en banlieue, sur un territoire donc en marge d'un centre, Paris. Il est « à la périphérie », de la capitale, et il inscrit dans ce que l'on a appelé sa « ceinture rouge », c'est-à-dire l'ensemble du territoire encerclant Paris, et rassemblant les villes qui étaient dirigées par des municipalités communistes. Cela contribue à affirmer le territoire nanterrien sur lequel le Théâtre des Amandiers est implanté en tant que contre-espace, la résistance communiste face à un gouvernement de droite.

Il est à la fois proche, mais éloigné de Paris, et en résistance avec la logique d'expansion de la capitale vers l'Ouest, engagée dès le début des années 60.

Le Théâtre des Amandiers apparaît aussi comme un contre-emplacement, en tant que lieu culturel, avec des programmations issues d'un théâtre politique et engagé, qui semble comme résister à la puissance capitaliste, symbolisée par le grand centre d'affaires de La Défense, situé tout à proximité de lui. A cela s'ajoute la situation éloignée du Théâtre du centre-ville même de Nanterre. Pensons aux *Ennemis* de Gorki, joué sous

283 Michel Foucault, « Des espaces autres », *Architectures. Mouvements. Continuité* n°5, octobre 1984, pp.46-49 (repris dans *Dits et écrits*, t. IV, n°360). En mars 1967, Foucault est invité par l'architecte Ionel Schein, tenir une conférence devant le Cercle d'études architecturales de Paris. Elle s'intitule « Des espaces autres », et elle présente une version légèrement remaniée de la première conférence radiophonique tenue en 1966. Foucault n'en autorisera la publication qu'en 1984, sous le titre cette fois de « Les Hétérotopies », à l'occasion de l'exposition berlinoise *Idée, processus et résultat* au Martin-Gropius-Bau, le musée des Arts décoratifs de Berlin-ouest. Ce texte paraît donc 18 ans après sa première diffusion radiophonique, dans la revue *Architectures. Mouvements. Continuité*.

chapiteau, à deux pas du chantier de la Défense en construction...

Selon Michel Foucault, l'espace hétérotopique est régi par différents principes, parmi lesquels figure celui de « juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces », pouvant être distincts, voire parfois même « incompatibles » :

*L'hétérotopie ou l'espace hétérotopique désignent des « contre-espaces », des emplacements situés dans l'espace général de notre expérience, affectés donc d'une certaine réalité matérielle, mais creusant aussi l'évidence de l'espace vécu jusqu'à en contester l'usage ordinaire.*²⁸⁴

Durant les premières années de sa vie, le Théâtre des Amandiers excelle dans le genre : la cour d'école devient le hall d'un théâtre, le préau, la salle qui abrite la scène. L'espace social, le foyer des jeunes travailleurs, un espace dédié aux images poétiques, aux textes parfois comiques, d'autres fois tragiques et politiques. Ce jeu de superpositions et de transformations est le propre de l'hétérotopie, dont Foucault donne un très joli exemple, le grand lit des parents :

*C'est sur ce grand lit qu'on découvre l'océan, puisqu'on peut y nager entre les couvertures ; et puis ce grand lit, c'est aussi le ciel, puisqu'on peut bondir sur les ressorts ; c'est la forêt, puisqu'on s'y cache ; c'est la nuit, puisqu'on y devient fantôme entre les draps ; c'est le plaisir, enfin, puisque, à la rentrée des parents, on va être puni*²⁸⁵.

Comme sur le grand lit des parents, c'est, ici, sur les espaces fragmentés du territoire d'une ville, que s'opèrent, par le biais des festivals ou du théâtre de quartier, des superpositions spatiales, qui obligent metteurs en scène et acteurs à inventer un nouveau rapport au public, et au public à s'approprier ces lieux comme occasionnant de nouveaux apprentissages et favorisant des moments d'émancipation du quotidien quadrillé et normé, dans lequel s'enferment souvent les individus. Le témoignage d'Antoine Vitez est particulièrement touchant, signalant la difficulté de la chose, et rappelant combien cette nouvelle poétique de l'espace que metteur en scène et acteurs ont à inventer est fragile, soumise souvent à l'incompréhension.

Un peu comme sur le grand lit des parents, où viennent se superposer mille lieux,

284 Michel Foucault, *Les Hétérotopies*, op.cit.

285 *Ibidem*

les espaces usuels et vécus de la ville se transforment, soudain saisis par une nouvelle *poétique de l'espace*. Dans cette perspective, le territoire de la ville de Nanterre, avec ses recoins et coins, lieux connus ou encore non explorés, pourrait être entrevu comme une étendue somme toute familière, pour ses habitants, mais qui, soudain, par endroits, à un moment donné, sur l'une de ses parcelles, devient, le temps d'une représentation théâtrale, le lieu d'un improbable, d'un jusqu'ici inconcevable, à savoir la création ponctuelle d'espaces, nés de l'imagination, qui jusqu'alors n'existaient pas dans sa surface normée. Ces espaces hétérotopiques sont des espaces propices à la rêverie, pouvant être contestataires - puisqu'un risque est pris dès lors qu'on les invente, on pourrait bien « être puni », et qui favorisent une forme d'apprentissage, voire d'éducation, de part les nouvelles situations qu'ils invitent à rencontrer.

En somme, à travers les festivals dramatiques et le théâtre de quartier se déploie, à Nanterre, entre 1965 et 1969, pour reprendre la définition foucauldienne, une série d'hétérotopies qui voient le jour, avant de disparaître. Mais cette succession n'est en rien stérile, elle est même au contraire fertile puisqu'elle porte en elle les intentions d'une réalisation, celle d'un théâtre dans la ville, d'une hétérotopie qui va se fixer. Elle permet d'enclencher cette métamorphose essentielle, qui permet à ce théâtre qui n'en a que le nom de quitter la chrysalide idéale et idéelle de l'utopia, pour se hisser vers la forme concrète d'une heterotopia, en aspirant à être le lieu d'une utopie, qui doit parvenir à se situer pour se concrétiser.

Les utopies renvoient à des lieux sans lieu qui viennent doubler dans l'imaginaire l'espace réel de la société pour le convertir en espace idéal, mythique. L'espace social utopique est ainsi lié à l'espace social réel selon « un rapport d'analogie directe ou inversée » qui fait de l'irréel non pas l'autre du réel mais son prolongement, et le rêve, sa propre perfection.

Les hétérotopies (...) sont d'une autre nature. Elles sont enracinées dans le réel, dans l'espace social : ce sont donc plutôt « des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les autres emplacements, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés».

On voit la relation trouble que ces hétérotopies entretiennent avec l'utopie. En un sens, les hétérotopies s'opposent bien aux utopies dans la mesure où elles désignent un

type d'emplacement situé, « localisable » dans l'espace (on peut s'y rendre à pied, à vélo, en voiture ou en train et pas seulement en imagination). Les utopies forment ou désignent des emplacements sans lieu réel, les hétérotopies forment ou désignent des lieux réels fonctionnant comme des contre-emplacements. Mais, en un autre sens, Foucault laisse entendre que les hétérotopies « utopisent » la réalité dans laquelle elles sont situées, dans la mesure justement où elles figurent un rapport décalé et perturbateur à tous les autres lieux de l'espace vécu et traversé.²⁸⁶

A Nanterre, le passage de *l'utopia* à *l'heterotopia* a ressemblé à un combat : pour parvenir à concrétiser et à situer durablement cet espace hétérotopique que représente le Théâtre des Amandiers, les artistes, les élus locaux et les habitants ou usagers du territoire, nous l'avons vu, se sont fortement mobilisés. Le choix de l'implantation finale du théâtre, non pas dans le centre-ville, mais dans le quartier Nord de la ville, loin d'être idéale, a, par ailleurs, renforcé son caractère hétérotopique. Précisons néanmoins qu'il n'avait pas été pensé excentré, au départ, et qu'il est devenu contre-espace par la force des choses : l'idée initiale de l'État était, précisons-le, de créer à Nanterre, au moment de sa transformation en ville-préfecture, en 1971, dans le quartier Nord, près du RER préfecture, un pôle administratif et culturel qui aurait accueilli plusieurs ministères décentralisés et un musée d'art moderne. Le Théâtre serait aussi venu s'y greffer. Le projet ayant finalement avorté, et pour des raisons essentiellement de disponibilités foncières, l'idée de construire le Théâtre des Amandiers sur un emplacement libre, à distance du centre-ville, a finalement dû être retenue. Ainsi, non seulement, le Théâtre des Amandiers a fini par se situer sur le lieu d'un projet institutionnel avorté, mais, en plus, il s'est trouvé isolé, en marge de deux centres : centre-ville de Nanterre et Paris. De cette situation est née la prégnante, et toujours existante question, d'ailleurs, de son accès aux publics. Difficulté à laquelle tout directeur du lieu se voit confronter. Paradoxalement, cette position *en retrait*, cette distanciation de l'espace théâtre vis-à-vis des centres, n'est pas sans présenter, pour Chéreau, comme nous allons bientôt le voir, certains avantages. C'est en tout cas dans ce contexte spatial et politico-social qu'est né et que s'est développé le Théâtre des Amandiers depuis le milieu des années 60 jusqu'au début des années 70. La connaissance de cette situation est essentielle pour comprendre le choc hétérotopique que provoque l'installation de Patrice Chéreau à Nanterre.

286 Michel Foucault, *Dits et écrits*, t. IV, *op.cit.*, p. 755.

2. Nanterre : le nouveau pari de Chéreau

2.1. Une autre définition du « contre-espace »

Si l'on prend soin de retracer l'histoire du Théâtre des Amandiers dans ses années fondatrices, on remarque que finalement c'est le territoire qui, en un sens, détermine l'utopie théâtrale initiale. La Compagnie Pierre Debauche vient dans le but de s'installer « en banlieue », de travailler « à la périphérie » de la capitale. Sa mission se justifie par le caractère singulier du territoire et par la sociologie des occupants du lieu. On l'a vu, la ville est majoritairement ouvrière dans les années de fondation du Théâtre. L'intention consiste bien à s'adresser à des publics éloignés de la culture, ceux-là même qui vivent dans cet espace défini et clos de la ville. Nous avons vu combien les caractéristiques de l'espace urbain n'étaient pas sans incidence, à la fois sur le processus de sa création et celui de son développement. La première équipe, réunie autour de Pierre Debauche avait choisi de s'installer à Nanterre, motivée par l'intention de travailler en banlieue, dans cet espace urbain spécifique. On ne peut, pour autant, qualifier leur démarche d'idéologique. Malgré le système prédéfini d'idées sur lequel leurs convictions reposent, qui leur a inévitablement servi, de façon plus ou moins consciente, de grille de lecture de la réalité économique-sociale de Nanterre et influencé, par endroits, dans la fabrication du répertoire et la programmation des spectacles invités proposés, celui-ci était avant tout un cadre de réflexion, en rien imposé, ni même détenu par une autorité qui se serait déclarée dominante. Il n'y a pas endoctrinement. Mais il y a bien, en revanche, comme nous le suggérons plus haut, une utopia, qui se concrétise durant les années fondatrices de ce Théâtre, et qui parvient à se situer : l'utopie du théâtre populaire.

On peut dès lors se demander si l'espace urbain influence Patrice Chéreau dans l'écriture de son projet, dans la constitution de sa propre « utopie ». Car il y a bien, et nous soutenons cette idée, une « utopie Chéreau » à Nanterre, celle de créer « un théâtre idéal », qu'il appelle de ses vœux et qu'il va s'évertuer à construire.

Très clairement, Chéreau ne considère pas le territoire de la ville comme un espace à vivre, ou même à conquérir, mais bien plutôt comme un lieu de travail. Ni lui ni son équipe ne vont d'ailleurs fréquenter Nanterre. On ne les verra pas dans la ville, la visiter, s'en imprégner. Ils ne s'y aventurent pas, ni même ne la visitent. Ils vivent à sa frontière ;

le Théâtre étant situé au nord de Nanterre, aux limites de la ville avec les territoires de Puteaux et de Neuilly, il est comme installé dans une enclave.

Il nous faut donc ici revisiter totalement la définition de l'espace en marge, de même que celle du contre-espace qui jusqu'alors caractérisaient le Théâtre des Amandiers. La ville, Nanterre, n'est plus saisie comme un contre-espace, dans sa dimension contestataire vis-à-vis de la capitale, mais bien plus tôt comme un espace *tout contre* Paris, dans le sens de « proche de ». L'inversion linguistique qui fait du *contre-espace* un *espace contre*, nous renseigne sur cette nouvelle façon de vivre la ville de Nanterre.

A examiner la situation de plus près, on remarque que l'identité même de l'espace urbain environnant ne l'intéresse guère, et que les motivations qui le poussent à venir s'installer dans cette ville de banlieue sont détachées de l'existence même du territoire, de son caractère propre. L'espace autour du « Théâtre Nanterre-Amandiers » semble même jusqu'à être effacé, comme gommé. Cela est d'autant plus frappant qu'une relation inverse avec l'espace complexe de la ville avait jusqu'alors été tissée par l'équipe pionnière, si bien que, depuis sa naissance, en 1965, le Théâtre des Amandiers se caractérisait comme étant « un théâtre dans la ville », habité par l'utopie rassembleuse du théâtre populaire. Aussi, « la ville autour » n'était absolument pas considérée, par Pierre Debauche et son équipe, comme un simple décor, voire comme une sorte de présence quasi absente et étrangère à la vie même du théâtre. Bien au contraire, l'installation de la compagnie sur ce territoire précis relevait d'un choix, celui d'aller travailler en banlieue et d'aller à la rencontre de nouveaux publics, souvent éloignés des arts et peu habitués à fréquenter les institutions culturelles. Être là, dans cette ville, en connaître les territoires et les recoins, les habitants et les usagers, faisait sens. Désormais un changement s'opère. La dimension sociale et historique de Nanterre, sa qualité militante de *contre-emplacement*, est laissée de côté. Aussi, l'espace de la ville semble alors considéré comme un simple terrain d'implantation, qui n'intéressent que par son éloignement relatif et sa proximité réelle avec la capitale.

Devenu « espace contre », le contre-espace prend désormais la fonction d'une forme de « bunker », pour reprendre l'expression de Bernard Dort, de lieu clos qui permet de se mettre à l'abri, de se protéger, de garder une distance suffisante avec Paris.

Chéreau n'entend pas s'investir à Nanterre dans l'environnement immédiat du théâtre, comme il avait pu le faire à Sartrouville, douze ans plus tôt. D'abord, lorsqu'il prend la direction du Théâtre Nanterre-Amandiers, au début des années 80, la ville a changé. Ses paysages ne sont plus les mêmes, son identité s'est modifiée. Devenue entre

temps la ville-préfecture du département des Hauts-Seine, elle arbore un nouveau visage. Les bidonvilles ont été rasés. L'État en a ordonné la destruction afin de libérer des terrains en vue de l'édification du bâtiment préfectoral, symbole, alors pour le moins cynique, de la République. Les habitats de fortune ont été éradiqués, les habitants expulsés. Des cités de transit, qui se présentent en réalité plus comme des « ersatz » de quartier que comme des espaces conçus pour être vécus et habitables, sont construites en guise de solution temporaire. Elles dureront cependant bien plus longtemps que prévu.

Et puis, le choc pétrolier de 1973 a eu lieu, générant une crise économique considérable. L'impact s'est fait ressentir localement, avec la fermeture de nombreuses usines, basées à Nanterre. La ville n'est plus majoritairement ouvrière. Sa population a changé. Le recensement durant les années 80 montre qu'elle s'est sociologiquement modifiée. Si elle reste une ville qui se caractérise par une forte présence de populations immigrées et modestes, elle accueille désormais de plus en plus de cadres et des jeunes familles, obligés de quitter la capitale et trouvant à Nanterre des loyers plus modérés leur permettant de se loger plus décemment.

Le contexte n'est plus le même. Et l'utopie du théâtre populaire vient s'échouer sur ces nouveaux paysages d'une ville désormais devenue postindustrielle. La sociologie a changé également. Désormais tournée vers les services, Nanterre accueille de plus en plus une population de cadres, s'expatriant de Paris pour accéder à des logements plus accessibles car moins onéreux.

Nous trouvons ici une réponse à notre questionnement initial : Chéreau, effectivement, ne vient pas à Nanterre refaire Sartrouville. Son retour en banlieue ne marque nullement une éventuelle inflexion quant à la rupture qu'il a engagé avec le théâtre populaire. Il n'y a là aucun revirement. Il choisit Nanterre car la ville présente l'avantage d'être à la fois proche de la capitale, et suffisamment éloigné d'elle, pour pouvoir se mettre à l'abri de certaines de ses pressions et tensions.

Chéreau le confie : cette position singulière du Théâtre des Amandiers, à la fois suffisamment éloigné de Paris et situé à distance du centre-ville « permet beaucoup de tranquillité et de concentration ».²⁸⁷ Après plus de dix années de pérégrinations, alimentées par des voyages en Italie et en Allemagne, après l'expérience d'une codirection à Villeurbanne, le metteur en scène aspire à s'installer quelque part, dans un lieu qu'il pourrait s'approprier.

287 Monique Le Roux, « Il ne faut pas que les mises en scène se patinent », in *Le Cargo/spectacle* (Grenoble), n°5, octobre 1987

Ne se joue-t-il pas là, à travers ce théâtre, comme une sorte de pari pour Chéreau ? Celui de faire venir le public parisien dans un lieu retranché, comme retiré du monde : plus précisément, il s'agit de révéler, sinon peut-être même de réveiller, la capacité du théâtre à faire venir des publics éloignés - en terme de distance, d'écart spatial - mais irrigués, mus par la passion, l'envie, le désir de découvrir les créations du metteur en scène et ses programmations choisies et invitées ? L'intention n'est plus tournée vers la nécessité de faire venir des publics éloignés de la culture. Le défi à relever n'est pas des moindres, car on sait combien la fidélité des public, est parfois bien volage, et que rien ne peut à l'avance garantir de leur présence. Et Chéreau a besoin du public parisien. Bernard Dort le souligne : le Théâtre Nanterre-Amandiers a besoin de Paris. La réussite de l'entreprise dépend, et Chéreau le sait pertinemment, « du public, des médias et des subsides parisiens ou nationaux. Chéreau n'a pas refait Sartrouville ». ²⁸⁸ Or, toute prévision et tout calcul s'avèrent d'autant plus aléatoires que pour venir aux Amandiers depuis Paris, il faut faire du chemin. Il faut, en effet, se déplacer, compter depuis le centre de Paris au moins une demie heure de trajet en RER, puis marcher, environ dix minutes au moins. On peut aussi prendre une navette depuis la gare Nanterre-préfecture. L'itinéraire sera à reproduire, en sens inverse, pour le retour.

Chéreau fait le pari de Nanterre et celui de voir le public se déplacer pour lui, pour voir ses créations, découvrir ses programmations. Le tout Paris s'était déjà déplacé pour aller à Sartrouville, il viendra à Nanterre. Et Chéreau n'est plus le jeune premier qu'il était au temps de sa première direction en banlieue. Il a fait l'Italie, il a remporté un triomphe à Bayreuth, s'est affirmé, égal à égal, avec Planchon à Villeurbanne. S'il ne s'étonne plus du fait qu'on vienne le voir, il n'en demeure pas moins inquiet. La rencontre n'est jamais garantie, mais il faut toujours vouloir la tenter, la précipiter. En 1988, deux ans avant la fin des « années Chéreau à Nanterre », Bernard Dort dressera ce bilan sur l'aventure : « la loi de l'institution nanterroise, c'est le déséquilibre : une sorte d'instabilité essentielle autour d'un pôle fixe. Son public est l'avenant. Chéreau l'avoue lui-même : ce public est tout sauf fidèle, le nombre d'abonnés oscille entre 3000 et 8000, mais ce sont surtout des spectateurs individuels, à plein tarif, qui peuplent (ou dépeuplent) les salles, au coup par coup ». Une sorte de coup de poker, systématiquement, renforcé par les choix audacieux des créations que Chéreau décide de proposer aux publics ; en premier lieu, le fait de monter Bernard-Marie Koltès, jeune auteur contemporain, alors inconnu. Mais s'il fait le choix de la difficulté, c'est qu'il se sent en capacité d'y faire face. Il en a l'envergure, même

288 Bernard Dort, in *Théâtre en Europe, op. cit.*, p. 12

si parfois il perdra pied, un temps, comme ce sera le cas pour l'aventure de *Quai Ouest*, épisode sur lequel nous reviendrons. Il est fort à parier que la tentation d'avoir un lieu à lui est si forte, que Chéreau est prêt aussi à en accepter certaines contreparties : la distance avec Paris en est une.

2.2. Du « lieu commun » au « chez soi »

La superposition de deux hétérotopies

Patrice Chéreau redéfinit totalement le projet. L'utopie change, le lieu même transformé par le temps, est désormais resté sur le même emplacement, 7, avenue Pablo-Picasso. Une nouvelle hétérotopie vient se superposer à la première. Notre hypothèse se voit bien ici confirmée.

En arrivant à Nanterre, nous savions que ce Théâtre avait un passé, mais nous ne pouvions pas nous enfermer dans ce passé ou nous y laisser nous enfermer. Nous voulions faire un lieu à nous, un lieu qui nous ressemble. C'est comme là, aujourd'hui, je reviens, mais le lieu a changé, il s'est modifié. Il y a encore nos traces, mais elles sont mentales, c'est de l'ordre du souvenir, du passé, et je n'aime pas me retourner. En fait, je ne reviens pas, je viens pour présenter un texte, La Douleur, de Marguerite Duras. C'est un peu la même chose alors qui nous est arrivée lorsque nous avons décidé de venir à Nanterre, il ne fallait pas se laisser prendre par hier, il fallait avancer, proposer quelque chose de nouveau²⁸⁹.

Selon Richard Peduzzi, Nanterre devient la possibilité de « poser les valises », d'avoir un lieu à soi, et d'y bâtir une « poétique de l'espace » singulière, sensible, celle qui correspond à leurs rêves.

Lorsque nous sommes arrivés à Nanterre avec Patrice Chéreau, en 1982, nous posions, après déjà un long chemin, nos bagages, dans un lieu qu'il fallait inventer, qu'il fallait diriger. (...) Ensemble, avec l'équipe de Nanterre, nous avons déjà beaucoup voyagé : le festival de Spolète, le Piccolo Teatro de Milan, la codirection de Patrice au

289 Entretien inédit avec Patrice Chéreau, Nanterre, février 2008

TNP de Villeurbanne, le Festspielhaus de Bayreuth, durant cinq longues années, très denses, aussi joyeuses qu'éprouvantes. Après ces trajets, nous ressentions le besoin d'investir un espace qui nous appartiendrait pour un temps.

Poser ses bagages, tresser un nouveau lieu, se pencher vers d'autres horizons :c'est dans cet état d'esprit que nous sommes arrivés aux Amandiers, forts de ce besoin de poursuivre l'histoire de nos affinités et de nos quêtes. Avec toute une famille : Catherine Tasca, Pierre Boulez, Pierre Romans, Alain Crombecque, Claude Stratz, François Regnault, Jacques Schmidt, Félix Lefebvre, Françoise Peyronnet, l'école et ses comédiens, les artisans et les techniciens (...)

Patrice a alors pris la tête de ce navire de haut-bord qu'est le Théâtre des Amandiers.²⁹⁰

L'hétérotopie que met en place Patrice Chéreau est un lieu à la fois ouvert et fermé, un « chez soi » jalousement gardé, où va pouvoir s'installer « une famille », et qui sera ouvert, à des moments choisis, au public.

L'image d'un « navire de haut bord », à laquelle fait référence Richard Peduzzi, est particulièrement représentative de ce qui, sous la direction de Patrice Chéreau, est en train de se créer à Nanterre : une nouvelle hétérotopie.

Aujourd'hui, pour nous, c'était déjà demain²⁹¹.

290 Richard Peduzzi, Préface, in *Tous les arbres ont des racines*, op. cit., p.7

291 Richard Peduzzi, Préface, p.8

DEUXIEME PARTIE

Habiter un navire de haut-bord

*Des strates édifiatrices aux nouveaux espaces créés,
précis de composition d'un théâtre rêvé*

*Il existe pour chacun de nous une maison onirique,
une maison du souvenir-songe,
perdue dans l'ombre d'un au-delà du passé vrai.
Elle est, disais-je, cette maison onirique,
la crypte de la maison natale.²⁹²*

Gaston Bachelard, La poétique de l'espace

292 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Quadrige / Presses universitaires de France, Paris, 1957, p.33

SECTION 1

Des lieux rêvés aux lieux concrets

1. Les rendez-vous de la rue Braque : écrire un nouveau projet

L'écriture d'un nouveau projet place les êtres qui s'y attachent sous tension, dans un état tout à la fois de concentration et d'exaltation. La temporalité se voit alors bien souvent bouleversée par la difficulté de définir avec une exactitude figée les termes du contrat, l'exigence pressante de clairvoyance et l'anticipation qui s'impose. Le poids du passé, dont on cherche à se départir, tente, en résistance, de s'ancrer. Le présent s'attache à l'efficience : les résultats doivent être concrets. La proposition sera écrite, elle doit être taillée, modelée, parfaitement ciselée. L'inquiétude naît, tandis que l'avenir s'annonce déjà ; il faut donc être prêt.

L'hétérotopie Théâtre Nanterre-Amandiers aura vraisemblablement été le fruit d'une motivation impatiente de la part de Patrice Chéreau et de l'équipe, ou plus exactement de *la famille*, qu'il a constituée autour de lui, et qui œuvre avec lui à l'écriture de ce nouvel horizon. Ces liens tissés qui fondent la « galaxie Chéreau » ont des visages. On peut même nommer ces présences essentielles, ces regards qui, déjà, lui sont indispensables : Richard Peduzzi, peintre, scénographe, qu'il rencontre à Sartrouville en 1967, avec lequel il lie une amitié éclairante, fidèle, un attachement profond et une attention, toujours respectueuse et offerte à l'étonnement; Alain Crombecque, ancien directeur artistique du Festival d'automne à Paris, qui sera son conseiller artistique jusqu'en 1985 ; Pierre Romans, ancien élève du Conservatoire national d'art dramatique, et metteur en scène associé au Centre dramatique national de Reims, qui sera à la fois directeur de l'École des comédiens de 1982 à 1987 et collaborateur artistique jusqu'en 1990 ; et, Claude Stratz, metteur en scène, qui sera l'assistant de Chéreau avant de prendre, en juillet 1989, la direction de la Comédie de Genève. Chacun a sa place propre aux côtés du metteur en scène ; Jacques Schmidt, l'incomparable costumier ; et Jean Delannoy, homme des

lumières. Une femme : Catherine Tasca, comme un vivant pilier. Philippe Coutant est aussi présent. C'est avec lui que Patrice Chéreau cosigne le texte du projet pour Nanterre dont la présentation finale est remise au ministère de la Culture et à la ville de Nanterre. Son atout est de connaître parfaitement le Théâtre des Amandiers puisqu'il y assure, de 1975 à 1980, les fonctions de secrétaire général puis celles de directeur adjoint du Centre dramatique de Nanterre, dirigé alors par Xavier-Agnan Pommeret. Nommé administrateur, il prendra en 1986, au départ de Catherine Tasca, les fonctions de directeur adjoint auprès de Chéreau. Il fait partie de ces membres de l'ancien équipage qui vont désormais œuvrer à faire vivre ce nouveau « paquebot de haut-bord »²⁹³, selon l'expression de Richard Peduzzi.

Le projet se tisse, en cercle fermé. Dès le mois de septembre 1981, une fois les controverses locales autour de l'arrivée de Patrice Chéreau dissipées, sa nomination assurée, la nouvelle équipe se lance, en effet, dans l'écriture du projet pour Nanterre-Amandiers. Rappelons que Chéreau est d'abord engagé en tant que chargé de mission, ayant pour objectif de proposer les nouveaux statuts du Théâtre, de déterminer ses programmations et son répertoire pour la saison future. Son installation en tant que codirecteur du lieu n'est effective qu'un an plus tard, en octobre 1982, une fois le projet validé par les institutions partenaires.

Cette période qui court sur un an est très dense. Peu analysée jusqu'ici, elle présente pourtant l'intérêt de montrer comment Chéreau et son équipe prennent soin de dessiner l'espace dans lequel ils vont s'installer et donner vie à ce qui bientôt va devenir « un lieu phare »²⁹⁴, un lieu mythique, à la fois par l'extrême qualité artistique présentée et le fonctionnement inédit en France de cette forme de théâtre hybride, tout à la fois subventionné et détaché de l'institution. Car il faut le rappeler, d'entrée de jeu, Chéreau exige une certaine autonomie : la dissolution de la double structure, les changements de statuts de l'établissement.

Évoquant cette période transitoire, Bernard Dort ne manque pas d'ailleurs de souligner combien Chéreau engage à Nanterre un nouveau rapport aux institutions, lesquelles tout en continuant à financer le lieu, lui accordent une grande liberté, quant à la façon de diriger ce nouveau « paquebot ». « Reprendre une institution » (une Maison de la Culture, un CDN), tout en la « désinstitutionnalisant »²⁹⁵ (la définition de nouveaux

293 Préface de Richard Peduzzi, in *Tous les arbres ont des racines*, Théâtre des Amandiers (1965-1982), les années fondatrices, Cécile Moreno, Éditions Société d'histoire de Nanterre, Berlin, janvier 2018.

294 Expression de Catherine Tasca, in *Patrice Chéreau à l'oeuvre*, *op.cit.*, p.191

295 Bernard Dort, « Un personnage combattant » ou le paradoxe de Nanterre, in *Les Années Chéreau, 1982-1990*, Sylvie de Nussac, Nanterre Amandiers Editions, 1990, *op.cit.*, p.10-14

statuts) : la formule alors choisie par Bernard Dort pour qualifier « le paradoxe » Chéreau est particulièrement éclairante. En même temps, avec un certain recul, l'affaire paraît claire : il s'agit pour Chéreau de conserver le lieu de création, mais de supprimer les activités d'animation. Le rêve est ambitieux, il est aussi coûteux. Pour faire évoluer le lieu, Chéreau obtiendra des financements d'envergure.

A la création de la Sarl, Patrice Chéreau et Catherine Tasca sont nommés gérants statutaires, leurs associés sont Richard Peduzzi, Pierre Boulez et Yves Bernard (ce dernier jusqu'en 1984) ; Jean-Pierre Vincent est venu s'ajouter à eux en 1988. Le capital déclaré n'a été au début qu'un montant minimal exigé, mais il a été porté dès 1983 à 300 000 F de façon à permettre à la société d'obtenir une carte de producteur cinématographique. [...] Le budget alimenté essentiellement par une subvention de l'État (ministère de la Culture), [...], des apports de collectivités locales (la ville de Nanterre) et par le public (35 % des recettes propres) [...] était de 24 millions en 1983²⁹⁶.

Les rendez-vous pour concevoir et écrire le projet ont lieu le plus souvent, à Nanterre, au Théâtre, ou rue Braque, « chez Patrice », dans le quartier du Marais, à Paris. Le travail se fait à la table ; un peu comme avant le lancement des répétitions sur le plateau, puis la présentation d'un spectacle. Richard Peduzzi, Catherine Tasca et Philippe Coutant nous aident à décrypter et à définir cette étape essentielle.

La codirectrice du Théâtre Nanterre-Amandiers conserve, intacte, toute l'intensité de ce travail préparatif :

Pendant un an, réunis à la table, rue Braque, nous avons, avec un sérieux et un engagement rare, tracé les perspectives et les conditions de notre prise de responsabilité à la tête de cette maison à l'histoire déjà longue.

Nous, c'était cette constellation toujours autour de lui de personnalités fortes, décidées à concrétiser un rêve avec lui : Richard Peduzzi, Alain Crombecque, Pierre Romans, Claude Stratz...²⁹⁷

Richard Peduzzi me confie combien la façon d'élaborer ce nouveau projet est parfaitement fidèle à la manière de travailler de Patrice : être capable de réunir des

296 Patrice Chéreau et Philippe Coutant, « Nanterre », in Sylvie de Nussac, *op.cit.*, p. 337

297 Catherine Tasca, « Nanterre, un lieu phare », in Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (sous la direction), *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Presses universitaires de Rennes, 2016, p.181-187

énergies et des forces individuelles pour créer du nouveau, là des spectacles, ici, un théâtre qui allait prendre une forme inédite. Ainsi, le Théâtre Nanterre-Amandiers naît de la même manière qu'ont vu le jour toutes les créations de Patrice Chéreau, avec cette tension nécessaire, obligation de concentration et d'intensité à la fois.

Nous nous rencontrions régulièrement, à Nanterre ou rue Braque, pour bâtir ce lieu qui existait déjà mais auquel nous devions insuffler une nouvelle naissance. On s'était tous mis à table. On se voyait, on écrivait. Comme toujours, Patrice savait déjà ce qu'il voulait, mais il entendait les propositions des autres, de ses amis, et il était capable de discerner, dans chacune d'entre elles, ce qui serait susceptible de venir enrichir la moelle et l'ossature de son idée. Ce n'était pas pour autant un travail collectif, ni des réunions qui se seraient tenues suivant le rythme formel, la cadence réglée et millimétrée d'une administration. Il s'agissait plutôt de rendez-vous, au coin desquels s'affinaient des perspectives déjà bien dessinées par Patrice. Ce qui nous était essentiel, c'était de penser un lieu qui ne soit pas seulement un théâtre, mais qui serait tout à la fois un lieu de création, de fabrication et d'éducation artistique. C'est une période qui a été très dense, très intense. Il me semble que cela a duré plus de huit mois²⁹⁸.

Les séances se tiennent, comme des rendez-vous amoureux. Elles ne sont pas toujours prévues, décidées à l'avance ; et, c'est par cette liberté réelle, mais néanmoins dirigée, que se structure le projet tout à la fois poétique et ciselé pour Nanterre-Amandiers. Jouer à se surprendre, s'obliger à l'étonnement, dans la plus extrême exigence. Lors de l'un de nos entretiens au café Zimmer, à Paris, Philippe Coutant, co-auteur du projet, m'explique lui aussi ce mode de fonctionnement particulier :

Patrice savait exactement ce qu'il voulait. Il fallait être capable de se greffer à son rythme absolument essoufflant, de venir, sans perdre de temps, avec des idées qu'il pourrait balayer d'un geste ou, au contraire, dont il pourrait s'inspirer. Il nous demandait d'être en alerte, d'être visionnaire avec lui. Nous n'étions pas dans le format de rendez-vous officiels durant des heures, où chacun se perd, s'use à répéter des convictions remâchées, des idées souvent toutes faites. Nous étions pressés, dans l'urgence, obligés à penser l'excellence et à lui donner les moyens d'existence.

Lorsqu'il décide de prendre Nanterre, Patrice Chéreau est fort de son triomphe à

298 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, Paris, 2018

Bayreuth et il est profondément nourri de son expérience à Villeurbanne, avec Roger Planchon. Il veut un lieu à lui, mais pas seulement pour faire du théâtre. Ce dont il rêve, et nous l'avons tous rêvé avec lui, c'était de faire naître d'une maison qui serait capable d'accueillir aussi des opéras et de fabriquer des films. Le cinéma était déjà devenu une priorité pour lui.

Connaissant déjà les lieux, la complexité de son histoire et l'échec de la double structure, puisque je travaillais auprès de Xavier Agnan-Pommeret, en tant que directeur adjoint du CDN, Patrice m'avait demandé de devenir son administrateur.

Il voulait faire évoluer le lieu, en exploiter de façon nouvelle et inédite le potentiel²⁹⁹.

A l'issue de cette année de réflexion, naît, en effet, une proposition totalement écrite³⁰⁰, à certains égards inédite, même si elle naît d'inspirations bien précises que nous avons pu identifier et sur lesquelles nous reviendrons plus exactement. Le projet est remis à la fois au ministère de la Culture et à la municipalité, qui le valideront, donnant ainsi le coup d'envoi à ce que Sylvie de Nussac appellera « les Années Chéreau »³⁰¹ à Nanterre.

C'est donc bien durant cette période, qui s'étend de septembre 1981 à l'arrivée effective de l'équipe à Nanterre, en octobre 1982, que les conditions de concrétisation de l'utopie Chéreau – dans son projet, il parle, en effet, et nous y reviendrons, de « rêver » un théâtre – se précisent. Et c'est à l'issue de ce travail préparatoire que l'hétérotopie « Théâtre Nanterre-Amandiers » vient se fixer en lieu et place de celle du Théâtre des Amandiers de Nanterre.

Cette superposition, nous l'avons vu, marque une rupture essentielle dans l'histoire même du lieu, dans ses missions d'origine de théâtre pour tous et de Maison de la Culture, et celles qui lui sont conjointes de création, renforcées par l'homologation en 1971 du centre dramatique national. Elle acte aussi une nouvelle genèse, un nouveau commencement.

299 Entretien inédit avec Philippe Coutant, Paris, 2010

300 « Nanterre », extrait du projet in Sylvie de Nussac, *Les années Chéreau*, *op.cit.*, p. 335-337

301 Sylvie de Nussac, *Les années Chéreau, 1982-1990*, *op.cit.*

2. Le pouvoir de rêver un théâtre

Nanterre a une consistance toute particulière. Même si Chéreau a déjà eu une première expérience de direction à Sartrouville (1966/1969), une autre de codirection, avec Roger Planchon au TNP de Villeurbanne (1972/1980), la relation qu'il entretient avec le Théâtre Nanterre-Amandiers est totalement singulière, puisqu'il y est véritablement « chez lui ». Le cadre de la codirection, cette fois, n'est plus le même : il n'a pas à partager le lieu avec un autre metteur en scène. Nanterre est, Catherine Tasca, le souligne d'ailleurs « sa propre maison », avec l'aval des financeurs. Codirectrice, elle le soulage, avec Philippe Coutant, des affres financiers et administratifs. Lui, peut se consacrer à la création.

Outre le projet lui-même, un texte « Nanterre », ³⁰² coécrit avec l'administrateur du théâtre, Philippe Coutant, nous livre de précieux indices sur la proposition fournie aux autorités institutionnelles. On y découvre un Patrice Chéreau bâtisseur, qui compose un lieu à sa convenance, un lieu qui doit permettre l'assouvissement de ses désirs, ici besoins vitaux : faire du théâtre, de l'opéra, et, surtout aussi, du cinéma. « Avons-nous besoin d'un lieu qui ne serait qu'un théâtre ? », lance-t-il. L'une des lignes de force du projet apparaît ici clairement. Nous cherchions le noyau de l'« hétérotopie Chéreau ». Peut-être le trouvons-nous ici, dans ce refus catégorique de créer un lieu qui serait attendu, prévisible, figé dans des fonctions prédéfinies. En somme, le refus d'un lieu déterminé, sans surprise, un lieu qui ne serait qu'un théâtre. Penser à Nanterre-Amandiers, « penser à un tel lieu », explique Patrice Chéreau, impose de trouver une définition qui doit être différente de ce qui est attendu :

*C'est peut-être, à nos yeux, une idée nouvelle, évidemment une alternative, et c'est à coup sûr la seule que nous ayons envie de proposer. Sinon, à quoi bon ?*³⁰³

A cette ligne de force s'ajoute, dirions-nous, une épaisseur onirique. Ce théâtre est « rêvé ». Il doit être rêvé. Il faut impérativement le rêver. Point d'inhibition ici de la part de Chéreau : à aucun moment, il ne semble éprouver une quelconque gêne à laisser libre-cours à la plastique élastique du rêve, à son caractère tout à la fois insaisissable et

302 Rédigé en 1990, à la fin des années nanterriennes, le texte « Nanterre » porte un regard rétrospectif sur la période et reprend des extraits très significatifs du projet écrit par Chéreau et son équipe proche, en 1982.

303 Sylvie de Nussac, *Les années Chéreau, op.cit.*, p. 336

incontrôlable dans le processus de conception de son lieu théâtral. Il assume même la sérieuse légèreté de ce théâtre rêvé, sans même penser à se prémunir des éventuels reproches d'une rigueur carrée toute administrative. Le projet offre *une vision* à laquelle la réalité devra s'adapter, avec laquelle elle devra s'accorder. L'hétérotopie se prépare déjà. Elle s'élabore par étape, même si Chéreau n'a pas encore mis de nom dessus. A travers l'analyse du texte du projet, il nous faut donc chercher à saisir quel est ce lieu qui se dessine d'ores et déjà, mais sans se nommer *exactement*.

2.1. Ce lieu qui « n'a pas de nom »

« Il est clair que nous rêvons d'un lieu [...] »³⁰⁴ : Patrice Chéreau l'écrit. Il *rêve* d'un théâtre. Or, celui-ci semble, de prime abord, innommable. « Cela n'a pas de nom », admet-il dans un mouvement, qu'il contredit aussitôt par une entreprise de qualification du lieu, à laquelle il ne semble donc pas tout à fait avoir renoncé. Il attribue même plusieurs noms à ce lieu jugé initialement indéfinissable. Il le compare à une *maison*, avec une partie émergée, publique, et une autre, secrète, souterraine, puis à un *atelier* qui doit être *permanent*, et enfin à un *bateau*. Ces qualificatifs se déterminent les uns les autres, les uns par rapport aux autres. Ils ne s'opposent pas. L'idée émerge : plusieurs espaces devront se superposer dans le lieu théâtral réel, révélant, une fois encore, le caractère hétérotopique de ce complexe Théâtre Nanterre-Amandiers que Chéreau reconstruit à la fois métaphoriquement et concrètement.

2.1.1. La Maison

L'image de la maison est particulièrement signifiante, dès lors que l'on cherche à comprendre le noyau de l'hétérotopie Chéreau. Rêver d'un théâtre qui soit une maison, c'est bien rêver d'un théâtre à habiter. Chéreau le précise bien dans le projet : il veut « un lieu habitable, en somme »³⁰⁵. Le besoin de s'enraciner est lisible, à travers ce recours au langage lié à la « maison ». Lorsque je retrouve le chorégraphe et ami de Patrice, Thierry

304 *Ibidem*

305 *Ibidem*

Thiéù Niang, à Paris, sept ans après la mort du metteur en scène, il me confie d'ailleurs que ce mot de « maison » est loin d'être neutre. « De tous les espaces, c'est peut-être celui-là, une maison, qu'il aurait voulu construire, sans avoir eu le sentiment d'y être vraiment parvenu »³⁰⁶. Nanterre-Amandiers en est, peut-être, une esquisse. La remarque de Gaston Bachelard paraît d'à propos : la maison est « notre coin du monde, nous dit-il. Elle est notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acceptation du terme »³⁰⁷. Le philosophe va plus loin : « Tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison ». Le magnifique travail élaboré par l'auteur de *La Poétique de l'espace* pourrait nous aider à révéler des aspects essentiels de cette qualification qu'a choisi Patrice Chéreau pour définir son théâtre, ajoutons, à ce stade du projet, encore idéal. Le philosophe nous met en garde :

*Que de problèmes connexes si nous voulons déterminer la réalité profonde de chacune des nuances de notre attachement à un lieu d'élection ! [...] La nuance n'est pas une coloration superficielle supplémentaire. Il faut donc dire comment nous habitons notre espace vital en accord avec toutes les dialectiques de la vie, comment nous nous enracinons, jour par jour, dans un « coin » du monde*³⁰⁸.

Pourquoi Patrice Chéreau s'attache-t-il à Nanterre ? Faut-il rappeler que cette maison-là n'a plus rien à voir avec cette autre maison *de la culture*, qu'elle a jadis été ? Chéreau, nous le savons, a abandonné cette idéologie d'une maison ouverte à toutes et tous qui ne peut, selon lui, qu'échouer dans ses missions. Cette « maison » qu'il veut créer à Nanterre est avant tout pensée dans sa fonction première, c'est-à-dire non pas seulement un lieu que l'on fréquente, mais comme un lieu habitable, d'abord replié sur soi, avant d'être un lieu public. Elle est, avec Chéreau, un lieu autre, une nouvelle *hétérotopie*, qui présente une idée différente du lieu théâtral conventionnel et institutionnel jusqu'alors existant. *La maison de Patrice Chéreau*, son théâtre donc, a de nouveaux fondements.

Si Chéreau n'est pas un théoricien du théâtre, cherchant à s'inscrire dans une tradition particulière, en revanche, un geste lui est propre et familier : celui de choisir ses racines. De la même manière qu'il a su « inventer un passé à son geste artistique, se choisissant des racines théâtrales [...], se dotant d'une généalogie plus ou moins rêvée

306 Entretien inédit avec Thierry Thiéù Niang, Paris, 2019

307 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op.cit., p. 24

308 *Ibidem*

dont son acte opérerait la résurrection ou la transfiguration »³⁰⁹, il enracine ce lieu qui lui est offert dans un terreau très personnel. Les – nouvelles - racines du Théâtre Nanterre-Amandiers sont rattachées tout à la fois à un passé intime et à un trajet professionnel dont seront d'ailleurs extraits, nous le verrons bientôt, des lieux-phares et modèles.

Ce qui dans une maison prime d'abord, c'est sa capacité à « multiplier les conseils de continuité »³¹⁰, selon la formule de Bachelard, à être rassurante. « Sans elle, l'homme serait un être dispersé »³¹¹. Dans le projet qu'écrit Patrice Chéreau pour Nanterre, elle revêt précisément cette dimension d'apaisement et de rassemblement. Ce « chacun de nous » - dont Chéreau parle lorsqu'il écrit dans le projet : « la proposition de Nanterre arrive au moment où *chacun de nous* a ressenti le besoin de poser ses valises »³¹²- fait référence au cercle clos qu'il a constitué autour de lui depuis plusieurs années qui forme comme une famille. Le Théâtre Nanterre-Amandiers à naître sera donc ce lieu qui la reçoit, continuant ainsi le pacte naturel qui s'est instauré entre ses membres, reposant sur le respect profond des individualités qui la composent – parmi lesquels Richard Peduzzi, Claude Stratz, Jacques Schmidt, Alain Crombecque - et de leur processus créatif singulier.

« La maison est corps et âme »³¹³, nous rappelle Bachelard. Peut-être s'agit-il aussi pour Patrice Chéreau de parvenir à créer, dans son théâtre, à Nanterre, une forme d'osmose, qu'elle soit spontanée ou à construire, ponctuelle ou durable, entre les hommes, les personnes et « le lieu habitable »³¹⁴. L'une des idées matrices de cette maison est de donner naissance à un espace de vie commun, doté d'une pluralité d'objectifs possibles, parfois séparés, mais toujours dans une finalité partagée par tous les habitants du lieu et reçue par eux comme une évidence, quelque chose qui va de soi. Le cercle clos déjà tressé avec les amis et collaborateurs fidèles doit pouvoir y trouver refuge. Il pourra s'élargir, mais de façon très contrôlée, sélective aussi. On retrouve ici un principe de fonctionnement possible de certaines hétérotopies, présenté par Michel Foucault. Le Théâtre Nanterre-Amandiers, comme certaines hétérotopies, fonctionne suivant « un système d'ouverture et de fermeture qui les isole par rapport à l'espace environnant. En général, on n'entre pas dans une hétérotopie comme dans un moulin »³¹⁵, note le philosophe. Le caractère ambivalent de cet espace apparaît alors.

309 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, *op.cit.*, p.77

310 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.52

311 *Ibidem*

312 Sylvie de Nussac, *Les Années Chéreau*, p. 335

313 Gaston Bachelard, p.33

314 Patrice Chéreau et Philippe Coutant, in Sylvie de Nussac, « *Les Années Nanterre* », *op.cit.*

315 Michel Foucault, *Les hétérotopies*, *op.cit.*, p.32

*Il y a des hétérotopies qui semblent ouvertes, mais où seuls entrent ceux qui sont véritablement initiés*³¹⁶.

C'est le cas du Théâtre Nanterre-Amandiers de Chéreau ; on y entre en étant « soumis à des rites »³¹⁷. Tous les entretiens que j'ai pu réaliser avec « les habitants » de cette hétérotopie, qui l'ont occupé selon des durées différentes, allant du simple passage liée à une ou des collaborations ponctuelles, à des présences plus longues dans le temps, voire à des amitiés inséparables, m'ont fait part de ce sentiment d'appartenance à cette « maison » fondée par Patrice Chéreau, ce Théâtre Nanterre-Amandiers. En cela, l'École des Comédiens, qui se présente, nous le verrons bientôt comme un cercle clos, incarne aussi l'image d'une maison natale, car il s'agit bien d'y faire naître et de former de nouveaux artistes.

Stéphane Lissner décrit Patrice Chéreau comme « un rassembleur ». C'est ainsi d'ailleurs qu'il l'observe tout spécifiquement en tant que directeur de théâtre :

*Son amour du théâtre était en grande partie un amour des métiers du théâtre, qu'il vivait comme un rassembleur. Nous rassemblions, l'un et l'autre, tous ces hommes et ces femmes, longtemps, plus longtemps qu'ailleurs en tout cas, jusqu'à ce qu'un univers voie le jour. Tout comptait : les horaires, la température ambiante, la cantine, les cachets. Nous aimions tous les deux ces réalités du quotidien, simples, bien loin des sunlights. C'est le quotidien d'un directeur de théâtre et ce n'est pas un hasard qu'il ait eu sa maison à lui. Patrice puisait dans ces conversations pragmatiques, élémentaires (...).*³¹⁸

Nous l'évoquions déjà dans la première partie de notre étude, se crée à Nanterre-Amandiers une « galaxie Chéreau », et ce terme reprend, en substance, la dimension cosmique que Bachelard nous invite à conférer à la maison. Ce sentiment d'appartenance renforce les liens, fait de cette maison un lieu qui tient par la force des sentiments, l'amour - « Chéreau a toujours aimé ses acteurs et ses actrices, dit Gérard Desarthe. Il nous aime profondément »³¹⁹ - et son revers parfois : la puissance terrifiante qui rappelle ses manquements, ses insuffisances, ses trahisons. Une maison est toujours un lieu complexe. Elle doit avoir cette vertu, nous dit Bachelard de maintenir « l'homme à travers

316 *Ibidem*

317 *Ibidem*

318 Stéphane Lissner, « Patrice Chéreau, l'homme qui n'était pas fait pour mettre en scène des opéras », in Patrice Chéreau. Mettre en scène l'opéra, Actes-Sud-Papiers, 2017, p.21

319 Entretien inédit avec Gérard Desarthe, Normandie, février 2019

les orages du ciel et les orages de la vie ».

Mais cette définition ne paraît ni lui suffire, ni le satisfaire pleinement. Il faut peut-être penser que la maison, si elle autorise comme le décrit si bien Gaston Bachelard dans sa *Poétique de l'espace*, à penser un lieu aux espaces pluriels, avec des pièces, des coins et recoins - nous en découvrirons bientôt l'architecture -, qui ont chacun leur univers et leurs secrets, si la maison encore renvoie aussi à l'unité d'une famille, où chacun peut, quand il le veut, s'isoler ou au contraire se rencontrer, partager un moment ensemble, elle reste certainement trop immobile et l'image hautement symbolique qu'elle incarne doit donc être complétée.

2.1.2. L'Atelier

A la maison vient s'ajouter un atelier. Chéreau le décrit ainsi :

[Il] aurait sa propre programmation, secrète, sans exclure les possibilités d'en montrer les travaux au grand jour, un lieu de travail, un lieu d'échange d'idées où des écrivains, des metteurs en scène, des acteurs, des réalisateurs viendraient témoigner, des philosophes y donner des cours, des cinéastes viendraient s'y confronter pour chercher de nouvelles voies. Un lieu habitable, en somme³²⁰.

Si l'association de l'image de la maison et de l'atelier ne va pas forcément de soi, elle est, en revanche, pour Chéreau, une évidence. Nous avons vu, dans la première partie de notre étude, que l'appartement familial parisien où il a grandi était un double espace, au sens où il était à la fois un atelier – lieu de travail – et « une maison » - lieu d'habitation. A ces deux entités distinctes, mais pourtant réunies, on pourrait même en ajouter une troisième, celle de cercle amical. L'espace de vie est partagé : les parents, les enfants, les amis s'y retrouvent dans des temporalités différentes, qui confèrent au même lieu des définitions plurielles : maison, atelier, cercle. La concentration de l'espace sur une qualification, de même que sa transformation sont liées au mouvement de la vie, aux élans tels qu'ils viennent ou tels qui sont planifiés : l'envie de solitude, une mise à l'écart volontaire ou, au contraire, la nécessité de la présence de l'autre, la force des amitiés,

320 Sylvie de Nussac, *Les Années Chéreau*, p. 335

l'urgence des « disputationes », des dissertations, controverses, contradictions et emportements sur la peinture, la musique et les arts. A Nanterre-Amandiers, l'atelier devra être « permanent », écrit Chéreau comme s'il devait s'inscrire dans une continuité sans cesse prolongée, jamais finie : la discussion doit se poursuivre, la création est bien un processus toujours inachevé.

Ce lieu de l'enfance et de l'adolescence, qui équivaut en terme de puissance affective et représentative à « la maison natale » dépeinte par Gaston Bachelard, est bien lui aussi « le premier monde de l'être humain ». « Avant d'être « jeté au monde », comme le professent les métaphysiques rapides, écrit-il encore, l'homme est déposé dans le berceau de la maison »³²¹. Le berceau se balance ici entre des pôles distincts, mais unis ; berceau qui oscille entre un monde clos, lieu de l'intimité, et un monde ouvert, propice à la rencontre : la scène théâtrale, la salle. Le Théâtre Nanterre-Amandiers est bâti sur le rythme de cette même ambition plurielle. « Au-delà des souvenirs, la maison natale est physiquement inscrite en nous, nous rappelle Bachelard. Elle est un groupe d'habitudes organiques.[...] En somme, la maison natale a inscrit en nous la hiérarchie des diverses fonctions d'habiter ». L'enfance est encore un peu là, à Nanterre-Amandiers. Comme dit le poète, « La fleur est toujours dans l'amande »³²².

Bien sûr, la qualification d'« atelier » réveille aussi toute une symbolique qui puise sa force dans la Renaissance italienne nourricière. Le mot sonne comme une fascination, celle-là même qui participe de l'union si singulière entre Patrice Chéreau et Richard Peduzzi, qui se retrouvent à la fois dans un goût commun pour cette période féconde et dans la façon d'appréhender le métier d'art qu'elle suscite : vivre la solitude, tout en sachant qu'elle peut s'accompagner. Ce qui conduit chez eux à développer ce don unique de voir la même chose, sans même avoir besoin de se concerter, de peindre à deux une même toile ; de bâtir ensemble une poétique de l'espace. Les ateliers italiens du XVI^e siècle incarnent aussi ce lieu de réalisation de « l'idéal de la fluidité créatrice » selon l'expression de Richard Peduzzi :

Dans les ateliers italiens, les disciples se formaient à des carrières diverses en arts

321 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op.cit., p.25

322 Bachelard écrit : « Sur le missel de la jeune fille, missel qui vient de la lointaine aïeule, on peut lire la devise : la fleur est toujours dans l'amande ». Par cette admirable devise, voilà la maison, voilà la chambre signée d'une intimité inoubliable. Est-il en effet image d'intimité plus condensée, plus sûre de son centre que le rêve d'avenir d'une fleur encore enclose et repliée en sa graine ? Comme on voudra que non pas le bonheur, mais l'avant-bonheur reste enfermé dans la chambre ronde ! (en référence au texte d'Henri Bosco, *L'Antiquaire*).
in *La poétique de l'espace*, p.25

*et en sciences. L'émergence de nouveaux talents était encouragée et l'utilisation de nouvelles techniques, une quête incessante. De nouvelles formes artistiques ont vu le jour grâce à cette émulation d'artistes qui étaient en concurrence parfois, mais qui travaillaient aussi ensemble*³²³.

Cette dimension de transversalité entre les arts, d'émulation - davantage que de « compétition », peut-être - va être constitutive de l'identité du Théâtre Nanterre-Amandiers, où Chéreau va à la fois être maître et directeur, metteur en scène de théâtre, d'opéra et aussi réalisateur de cinéma. Nous verrons bientôt que la rencontre avec la théorie du *Gesamtkunstwerk* wagnérien viendra attiser en lui une réflexion plus poussée encore autour de cette question.

S'inspirant très certainement de la dimension de l'atelier italien, Chéreau ne conçoit pas son « atelier permanent » sans la présence, en son sein, d'une école, d'un lieu de formation et d'apprentissage, dont le mode de fonctionnement, notre étude l'examinera bientôt, est tout à fait singulier, puisqu'il plonge immédiatement les élèves dans cette pluridisciplinarité jugée essentielle. Apprendre à faire en observant celles et ceux qui font, travailler le regard, la puissance de l'attention et de la concentration, conserver précieusement la spontanéité tout en acquérant un savoir-faire : le socle des connaissances se cimente grâce à ces réflexes. En même temps, Richard Peduzzi le rappelle : partout, la solitude rôde. Partout, elle est nécessaire. « Je revendique ma solitude »³²⁴, confie-t-il à Georges Banu. Il dira ne pas savoir travailler autrement, que l'œuvre ne peut surgir que par et dans ce mouvement introspectif initial.

Le processus de création a une partie secrète, solitaire, à la manière du peintre face à sa toile. On sait combien l'idée a pu creuser l'inquiétude et l'admiration du geste engagé par la figure paternelle. Chéreau et Peduzzi le savent ; par la liberté de leur duo, ils ont d'une certaine manière déjoué les règles de cette gravité trop solitaire, trop silencieuse, pour la vivre ensemble, le temps d'instant qui valent une éternité. Curieusement, nous recueillons, dans *La poétique de l'espace*, une formule qui semble faire écho à cette sensibilité que nous venons de dévoiler. Elle concerne les vertus de la maison, selon Bachelard, qui valent aussi pour l'atelier. Il nous dit qu'« elle doit être en partie secrète »³²⁵, afin de devenir ce lieu de l'émergence des « plus grandes puissances

323 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, Paris, avril 2018

324 Entretien avec Richard Peduzzi, Georges Banu, Grands entretiens patrimoniaux, INA

Lien : <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Peduzzi/richard-peduzzi/transcription/1>

325 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op.cit., p.32

d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme »³²⁶. Dans les solitudes, profondes ou rompues, de la maison comme de l'atelier, on peut voir « comment l'imagination travaille ». Bachelard nous prévient déjà :

*Quand l'être a trouvé le moindre abri : nous verrons l'imagination construire des « murs » avec des ombres impalpables, se réconforter avec des illusions de protection – ou, inversement trembler derrière des murs épais, douter des plus solides remparts. Bref, dans la plus interminable des dialectiques, l'être abrité sensibilise les limites de son abri*³²⁷.

Comment ne pas songer ici aux Murs vivants de Richard Peduzzi ?

2.1.3. Le Bateau

La maison, l'atelier sont de solides piliers. Chéreau en a besoin pour fonder ce théâtre rêvé. Mais il aspire aussi à les désaxer, à les obliger à se « désédentariser », en quelque sorte. Dans le projet, il parle bien d'« un endroit fixe et déraciné »³²⁸. Ne trouve-t-on pas ici l'écho métaphorique de cette réalité concrète qui le pousse à refuser de garder le lieu tel qu'il est depuis son origine – et donc à le déraciner - , à accepter, comme le rappelait Bernard Dort, de prendre la direction d'un lieu institutionnel tout en la désinstitutionnalisant ? Chéreau joue des paradoxes, jusqu'à les exacerber. Être dans un lieu fixe, une maison, un atelier, tout en lui conférant un élan vital, une capacité de ne pas se figer, de ne pas s'enfermer dans un espace convenu, attendu, déjà vu. D'où, ce souci de ne pas clore l'imagination, de ne surtout pas la limiter.

Le jeu de superposition continue. Il ajoute encore à ces deux lieux fixes, la maison et l'atelier, un mouvement. Ils doivent s'offrir aux voyages, à la découverte d'espaces nouveaux, sinon différents. C'est l'image du « bateau », que le metteur en scène a choisi, dans le projet, pour désigner la forme mobile qu'il confère au Théâtre Nanterre-Amandiers, qui prend bien ici les caractères d'un théâtre idéal.

Là où la métaphore de la maison et de l'atelier oblige à penser une sédentarisation freinant les mouvements, les enfermant entre des murs protecteurs, Chéreau offre une

326 *Ibidem*

327 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p.24

328 Patrice Chéreau et Philippe Coutant, in *Les Années Chéreau*, p.336

nouvelle perspective de vie au bâtiment en béton, et le dote d'une capacité de transformation *en bateau*. On le retrouve souvent d'ailleurs au sein même des créations de Patrice Chéreau et de Richard Peduzzi : songeons au bateau de *l'Italienne à Alger* ou encore celui de *Peer Gynt*. Cette aspiration à prendre le large est très présente dans l'œuvre créée – comme dans la vie. Un indice d'ailleurs nous le signale dans le projet pour Nanterre. Chéreau écrit que la proposition de s'installer à Nanterre correspond à un besoin certes de « poser ses valises », mais il précise aussitôt « pour un temps ». L'expression a son importance car elle indique combien, dès le départ, Nanterre-Amandiers ne sera pas une fin, mais une étape. L'image du bateau vient renforcer cette idée. Elle suggère à la fois l'idée d'une direction et celle de la nécessité d'un mouvement. Il est l'inverse d'un tombeau, pétri de certitudes ; il refuse la voie du dogmatisme. Ce cap prônant risque et aventure, on le retrouvera prégnant tout autant dans les créations de Chéreau que dans les enseignements qui seront donnés à l'École des Comédiens de Nanterre-Amandiers. Ainsi, le travail de création, la force de l'imagination rendus possible à partir du lieu secret maison / atelier permanent qui les reçoit, les aiguise, les stimule, et les protège, doit aussi se mettre en danger. Il faudra un jour « montrer » ce qui s'est préparé en secret ; quitter les lieux chauds et rassurants. En même temps, l'image du bateau nous rappelle le caractère humble, fragile et fébrile de toute « monstration », de chaque représentation :

*On ne communique aux autres qu'une orientation vers le secret sans jamais pouvoir dire objectivement le secret. Le secret n'a jamais une totale objectivité. Dans cette voie, on oriente l'onirisme, on ne l'accomplit pas*³²⁹.

Les trois lieux sont intimement liés ; ils ont besoin les uns des autres pour exister. Dans la maison et l'atelier, « partie immergée, secrète de notre projet, de notre idée » se prépare « ce travail souterrain » qui « sera un peu le moteur de notre bateau: sans lui, il n'avancera pas »³³⁰, écrit d'ailleurs Chéreau.

Le bateau dessine un cap, il s'avance vers un horizon inconnu, qui laisse place au risque, à des contingences, et non plus désormais à une assurance hautaine. Il ouvre au temps du doute et des inquiétudes. Il est ce lieu tout à la fois fermé – puisqu'il conserve

329 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p.32

330 Patrice Chéreau, « Nanterre », in *Les années Chéreau*, Sylvie de Nussac, *op.cit.*, p.336

les secrets de fabrications de l'œuvre – et ouvert, puisqu'il est véhicule du désir, cheminement à l'issue duquel on pourra enfin mettre pied à terre, sur le territoire de l'œuvre alors délivrée, ainsi dévoilée.

Le Théâtre est bateau. Plus encore, il est « navire de haut-bord »³³¹, me confie Richard Peduzzi, car il faut aller toujours plus loin, tenter d'accéder à la beauté d'une excellence, toucher la justesse du point d'horizon, à l'infini. Il faut continuer toujours continuer à rêver. Le texte de Michel Foucault fait écho à ce sentiment :

Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence.

*Les civilisations sans bateaux sont comme les enfants dont les parents n'auraient pas un grand lit sur lequel on puisse jouer ; leurs rêves alors se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la hideur des polices la beauté ensoleillée des corsaires*³³².

Souvenons-nous. Nous avons déjà évoqué ce grand lit des parents sur lequel les enfants viennent jouer, *en secret*. Hétérotopique, il l'est par cette superposition d'espaces imaginaires en un lieu réel, laquelle aboutit à la transformation mentale de celui-ci, et à laquelle les enfants croient dur comme fer : le lit ne devient pas seulement bateau, il est bateau, lieu à la fois fixe et mouvant, fermé et ouvert, rassurant et préoccupant lorsqu'il est, par exemple, assailli par les pirates. De la même façon, le Théâtre des Amandiers est, à la fois et en même temps, *maison, atelier et bateau*. Cette définition très personnelle du théâtre idéal qui se déploie dans le texte du projet lui confère une dimension hétérotopique forte puisque le théâtre, comme le lit des parents investi en secret par les enfants, dont nous parle Michel Foucault, est donc à la fois un lieu et plusieurs espaces à la fois, c'est-à-dire une unité plurielle, faite de superpositions, de compositions et d'articulations entre des espaces différents, imaginaires et réels.

Nous retrouverons le phénomène à l'identique, sur les scènes hétérotopiques que Patrice Chéreau va composer à Nanterre-Amandiers, et l'on comprend plus encore maintenant combien il lui importe de créer un lieu pluriel qui soit capable d'accueillir cette *nouvelle* « poétique de l'espace » qu'il désire bâtir sur les scènes de Nanterre.

Ainsi ces mots d'inspiration profondément bachelardienne et foucauldienne, *la maison, l'atelier* et le *bateau*, ont été choisis avec soin. Ils viennent dire quelque chose de réel sur le lieu théâtral à construire. Il sont même les armatures représentatives de

331 Richard Peduzzi, Préface, in Tous les arbres ont des racines, Cécile Moreno, *op.cit.*

332 Michel Foucault, *Les Hétérotopies*, *op.cit.*

« l'hétérotopie Chéreau » et sont significatifs de son identité.

Comprenons peut-être que ce lieu qui d'abord « n'a pas de nom », ne peut en avoir qu'un seulement. L'impossibilité de la définition tient non pas au fait d'un échec objectif, mais de l'impasse à laquelle conduit forcément la réduction du lieu à une seule caractéristique. Chéreau le suggérait d'ailleurs lorsqu'il posait cette vraie fausse interrogation : « Avons-nous besoin d'un lieu qui ne serait qu'un théâtre ? »³³³.

L'un des axes du noyau hétérotopique du Théâtre Nanterre-Amandiers tient en ce point fixe: il ne doit pas être qu'un théâtre. Il sera donc aussi une *maison*, un *atelier*, un *bateau*.

Cette première approche du projet pour Nanterre nous révèle un lieu complexe, un théâtre à déchiffrer. Ce théâtre rêvé est un théâtre « autre », et il importe à Chéreau de rendre à ce lieu pourtant déjà vécu « l'énergie d'une origine »³³⁴. Ce processus ne semble ne pouvoir s'accomplir et n'être rendu possible qu'à travers la mise en exergue et en excitation quasi permanente de contradictions, si bien que ce théâtre idéal naît d'une série de rêves paradoxaux. L'énergie originelle du Théâtre Nanterre-Amandiers se fonde bien sur des qualités et des principes contraires : la fixité et la mobilité (« un *lieu* fixe et mobile »), la fermeture et l'ouverture (« un *lieu* fermé et très ouvert, traversés par les autres et replié orgueilleusement sur lui-même »).

Prolongeant l'analyse, on remarque combien ces catégories renvoient à l'idée d'un théâtre hors norme, un théâtre qui est en marge des présupposés d'un théâtre subventionné par les collectivités territoriales et locales, situé en périphérie de la capitale, en terme de rapport aux publics. Le schéma bouleverse, par les nouveaux statuts mis en place – la SARL -, les attendus, et cet aveu consentant d'un théâtre qui ne conçoit pas son existence dans une franche ouverture, mais plutôt une forme de repli sur soi, avec des temps de présentation à vivre comme des événements, a de quoi paraître élitiste et voire arrogante à certains. La démarche est celle d'un créateur qui peut se permettre de ne pas vouloir faire de compromis avec ses libertés. Ses succès remportés à Milan, Bayreuth et Villeurbanne l'autorisent à jouir de cette forme d'insoumission vis-à-vis des pouvoirs qui, désormais, lui accordent confiance et soutien. Chéreau sait qu'il peut compter sur l'appui indéfectible de Jack Lang, comme celui de Robert Abirached, qui voient en lui l'un des meilleurs metteurs en scène européen du XXe siècle.

Chéreau défie les frontières, il travaille les – présupposés – contraires jusque dans

333 Patrice Chéreau, « Nanterre », in *Les années Chéreau*, Sylvie de Nussac, *op.cit.*, p.336

334 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p.32

leur retranchement. Il *contre-invente* à Nanterre-Amandiers et réinterprète cette « dialectique du dehors et du dedans », pour reprendre l'expression bachelardienne, qui sépare définitivement l'espace en deux, les met dos à dos.

Dehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement et la géométrie évidente de cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jouer dans des domaines métaphoriques. Elle a la netteté tranchante de la dialectique du oui et du non qui décide de tout. On en fait, sans y prendre garde, une base d'images qui commandent toutes les pensées du positif et du négatif. Les logiciens tracent des cercles qui se chevauchent ou s'excluent et aussitôt toutes leurs règles sont claires. Le philosophe, avec le dedans et le dehors pense l'être et le non-être. La métaphysique la plus profonde s'est enracinée dans une géométrie implicite, dans une géométrie qui – qu'on le veuille ou non – spatialise la pensée; si le métaphysicien ne dessinait pas, penserait-il ? L'ouvert et le fermé lui sont des pensées. L'ouvert et le fermé sont des métaphores qu'il attache à tout, jusqu'à ses systèmes³³⁵.

Chéreau refuse cette aliénation, ce « premier mythe du dehors et du dedans »³³⁶, « cette cancérisation géométrique du tissu linguistique » et il fait du lieu, Théâtre Nanterre-Amandiers, un espace paradoxal, en cela que « le dedans et le dehors vécus par l'imagination ne peuvent plus [toujours] être pris dans leur simple réciprocity »³³⁷ systématiquement belliqueuse ou querelleuse, dans leur présupposée naturelle opposition, mais ils peuvent s'alimenter l'un l'autre. Se mettent en place, parfois, des séparations poreuses qui permettent à chacun de ces deux pôles, dedans ou dehors, de s'attirer ou de se repousser, sur le principe de l'aimant-amant, pouvant devenir dedans et/ou dehors simultanément, fermeture et/ou ouverture en même temps ou en différé.

Cette perspective vient renforcer le caractère hétérotopique du lieu, si l'on s'en tient à ce rapport spatio-temporel très singulier que « les espaces autres » sont capables de développer. Liées le plus souvent à « des découpages singuliers du temps », les hétérotopies « sont parentes (...) des hétérochronies »³³⁸, écrit Foucault. Plusieurs temporalités peuvent être présentes en un même lieu, favorisant ainsi des glissements de terrains, si j'ose dire, déjouant les lois géométriques des espaces rigoureusement

335 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p.191

336 Gaston Bachelard, p.192

337 Gaston Bachelard, p.195

338 Michel Foucault, *Les Hétérotopies*, p.30

délimités et modifiant les grands axes.

Pensés comme un paysage pluriel, profondément uni, où se fondent les éléments naturels, le dedans et le dehors ont essentiellement besoin l'un de l'autre afin de rendre possible une plénitude complexe du lieu à construire : l'harmonie peut aussi bien se jouer dans un combat - l'un peut prendre le dessus sur l'autre ; et inversement dans une association inattendue et surprenante – pour tout esprit logique – possible et heureuse. Il devient alors possible d'être « dedans » sans y être vraiment à tel moment, et inversement, de se sentir « dedans » alors qu'on est « dehors » : la dialectique des émotions se substituant à celle de la géométrie et de la logique froide, et le tout étant régi par un système d'ouverture et de fermeture que chacun finalement se crée, selon un modèle secrètement connu de tous les habitants. C'est ainsi qu'à cette grande *maison*, à la fois familiale et natale, qu'est le Théâtre Nanterre-Amandiers « le passé, le présent et l'avenir donnent des dynamismes différents, des dynamismes qui souvent interfèrent, parfois s'opposant, parfois s'excitant l'un l'autre »³³⁹.

On pourrait prolonger la réflexion bachelardienne – ce que nous ferons d'ailleurs dans le troisième volet de notre étude -, en se demandant que font non plus seulement le logicien, le philosophe, le métaphysicien et le directeur de théâtre, mais aussi le metteur en scène et le scénographe de « cette dialectique d'écartèlement », car le fait de l'exacerber ou de la contrarier n'a pas que des incidences sur la conception du lieu théâtral, mais aussi sur la façon d'envisager l'espace scénique, de l'habiter. Penser que dedans et dehors peuvent se rejoindre en un même lieu et en un même temps – le splendide décor de *La Dispute* avec la présence dans l'espace intérieur du théâtre (dedans) d'une forêt (dehors) en est un exemple saillant -, rendre possible des jeux inattendus entre des systèmes de fermeture et d'ouverture - les Murs mouvants de *Lucio Silla* - participent de cette poétique de l'espace sublime et si touchante que Patrice Chéreau et Richard Peduzzi ont su faire vivre. Sans pour autant avoir été théorisée, cette *nouvelle* « poétique de l'espace » a été pensée, de la même façon qu'a été conçu l'espace, en l'occurrence le lieu théâtral, capable de la recevoir et de la faire s'y épanouir. Nous retrouvons ici une idée-phare dont il nous faudra bientôt éclaircir les lignes supportrices : le Théâtre Nanterre-Amandiers est bien le lieu pour recevoir des créations inédites, comme celles des pièces de Koltès notamment.

Avant de nous consacrer à leur étude, il nous faut encore avancer dans notre portrait de cette hétérotopie que crée Chéreau, car par cette description métaphorique,

339 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.26

nous avons seulement ouvert l'un des multiples accès à la définition de ce lieu qui est en train de prendre corps. Nous verrons bientôt que cette définition plurielle va encore venir se compléter, se densifier ; processus à l'issue duquel apparaîtra, en miroir, le Théâtre Nanterre-Amandiers tel que Chéreau le désire véritablement.

2.2. Un théâtre qui ne soit pas qu'un théâtre

Un lieu pensé, défini, poétisé

On pourrait dire, d'une certaine façon, que le projet que Patrice Chéreau écrit pour Nanterre s'attache à dessiner le passage du théâtre rêvé au lieu concret. Aux lieux métaphoriques que sont *la maison*, *l'atelier* et *le bateau* viennent s'ajouter des lieux qui se chargent d'une épaisseur concrète, d'une certaine pesanteur. On y découvre un réel effort de définition interne du lieu. Nul doute qu'il signale déjà, de la part de Chéreau, une volonté certaine de se l'approprier.

Le lieu théâtral fait, en effet, l'objet d'une attention particulièrement méticuleuse : il est écrit, décrit, défini. Or, cette attitude ne relève guère d'un « habitus » chez Chéreau : il n'a jamais écrit à proprement parler un lieu théâtral en lui-même. Ici, en revanche, s'agissant du lieu qu'il entend *habiter* et dont *il rêve*, le Théâtre Nanterre-Amandiers, il semble bien avoir éprouvé le besoin de le conceptualiser et, à la manière d'un architecte, d'en élaborer un plan à la fois symbolique et concret. On remarquera que le processus d'appropriation du lieu se construit suivant deux étapes essentielles : la première étape, consistant à poser un échafaudage conceptuel, est définitionnelle ; la seconde est bien concrète et, nous le verrons bientôt, Chéreau ne reprend pas le Théâtre des Amandiers tel quel, il va procéder à des travaux, à des aménagements dans le lieu même.

C'est la première étape qui nous intéresse directement ici. A la lecture du projet, on ne peut qu'être frappé par les répétitions chroniques du mot « lieu ». Dans son intégralité, il en compte plus d'une dizaine, témoignant à chaque fois de l'importance accordée par Patrice Chéreau aux *topoi*, ces « portions déterminées de l'espace », à son enclavement possible en eux, à la capacité qu'il aura ou pas de les investir.

Pourtant, un détail dans le texte attire l'attention. Davantage qu'un détail, il s'agit, en réalité, d'une absence: *le lieu originel* où Chéreau entend enraciner son rêve, à savoir le *Théâtre des Amandiers*, n'est pas une seule fois nommé. Il est comme effacé. Seuls la

ville, « Nanterre », et « le département » sont cités. Faut-il y voir une omission volontaire, un acte manqué ? Ce silence a bien quelque chose de révélateur, à la fois de l'état d'esprit qui habite Chéreau durant ces huit mois consacrés à l'écriture du projet, projection de ce qu'il entend faire à la fois du lieu et dans le lieu. La première partie de notre étude avait déjà mis au jour ce détachement vis-à-vis du passé de l'établissement. Il est ici, une fois de plus confirmé. Le Théâtre des Amandiers est bien saisi comme un espace nu, rendu originel, un espace sans nom. Il est radicalement neuf, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire nouveau jusque dans ses racines. En cela, il est un lieu de possibles qui peuvent s'annoncer inédits. Cette idée de déraciner le lieu pour l'enraciner à nouveau est sensible dans le texte du projet. L'absence de citation du lieu originel, le Théâtre des Amandiers, ne doit donc pas nous surprendre. Elle s'inscrit dans cette logique évoquée plus haut de « tabula rasa ». L'espace ainsi dénudé laisse alors la place à bien des rêves possibles ; car c'est de rêver dont il s'agit d'abord et l'épaisseur onirique du lieu, comme nous l'avons vu précédemment, est bien constitutive de son idiosyncrasie.

La consistance du lieu s'élabore autour de plusieurs marqueurs identitaires. Trois d'entre eux qui ont particulièrement attiré notre attention car ils révèlent les fondements qui cimentent la construction de ce théâtre idéal. Nous choisissons ici d'en proposer une lecture non pas linéaire et suivant donc leur ordre d'apparition dans le texte, mais sous forme de classification des priorités qu'il semble vouloir accorder au lieu. L'enjeu est d'approcher synthétiquement le nouveau lieu, Théâtre Nanterre-Amandiers, d'en dégager les lignes fortes. Nous les examinerons, par la suite, plus en détail.

2.2.1. Un lieu-laboratoire

Le premier marqueur présente le Théâtre Nanterre-Amandiers comme *un lieu-laboratoire*. Chéreau précise : dans le théâtre qu'il va diriger, des techniques nouvelles devront être développées, des expériences de travail différentes, tentées. Il écrit :

Il faudrait que ce soit un lieu où toutes les exigences artistiques soient primordiales, un lieu fixe et mobile, un lieu fermé et très ouvert, traversés par les autres et replié orgueilleusement sur lui-même, il faudra que ce soit le lieu d'une grande exigence artistique, un lieu d'apprentissage, un réservoir d'interrogations, le réceptacle arbitraire de

nos envies et de nos désirs, en tout cas l'affirmation humble et hautaine, comme on voudra, de nos subjectivités, car nous savons bien qu'un lieu n'existe que s'il suit impérieusement la propre nécessité de tous ceux qui le font vivre. (...) Cette maison, elle aurait une partie émergée, publique, et il y en aurait une autre, secrète, souterraine, où l'on travaillerait, on ferait des comptes, on écrirait, on expérimenterait, on produirait, on filmerait, et cette partie secrète serait aussi importante que l'autre³⁴⁰.

Ce goût pour la technique, omniprésent, dès l'origine, à la fois dans la composition des décors et dans celle des éclairages, cette nécessité d'expérimenter des voies inattendues et de chercher des solutions adéquates aux problèmes rencontrés à chaque texte, afin de le faire entendre dans une intensité éclairante, bouleversante, c'est-à-dire capable de modifier la réception habituelle que nous en avons jusqu'alors ou de nous faire découvrir son originalité, par le choc de ses source originelle et moderne, sont caractéristiques de la façon de Patrice Chéreau de pratiquer l'art théâtral. Ils sont déjà présents dans ses premières mises en scène, mais ils seront ici, à Nanterre, radicalisés, car ils deviennent les marqueurs définitifs de l'identité du lieu à naître.

Par ailleurs, comment lire ce désir exprimé par Chéreau de tenter « des expériences de travail » nouvelles, sinon par l'importance qu'il accorde au fait de conférer au Théâtre Nanterre-Amandiers un caractère polymorphe et, peut-être, davantage encore, rassembleur, unificateur des arts ? Nous retrouvons ici le noyau de l'hétérotopie Chéreau : ne pas se contenter d'un lieu qui ne serait qu'un théâtre, en faire autre chose, y ajouter aussi « un studio de cinéma », écrit-il, pouvoir y monter des opéras. Cette transversalité des arts, présente dès l'éveil artistique qu'il reçoit dans l'enfance et l'adolescence, se confirme ici, laissant présager une part grandissante que l'homme de théâtre souhaite désormais accorder au cinéma.

La réunion du théâtre et du cinéma au sein de l'entité Théâtre Nanterre-Amandiers est, en effet, une des caractéristiques fortes du projet. La présence de ces deux hétérotopies - puisque le cinéma en est une aussi, au même titre que le théâtre - dans ce nouvel espace renforce la singularité du lieu à bâtir.

Nous avons déjà montré combien le cinéma a une place essentielle à la fois dans la vie de Patrice Chéreau, en tant que spectateur, et dans son œuvre, cette fois en tant que créateur. Il nous faudra approfondir ce lien, car il est le socle de ce nouveau « paquebot de haut-bord » qu'il vient diriger. Il nous faudra aussi explorer cette tendance

340 Patrice Chéreau et Philippe Coutant, *Les Années Nanterre*, op.cit., p.335

jusqu'au bout, en nous demandant si Nanterre-Amandiers n'est pas finalement un lieu charnière dans la biographie de Patrice Chéreau, celui de l'affirmation de son désir pour le cinéma :

On doit pouvoir rêver d'un théâtre, d'un studio de cinéma, où il y aurait de grands souterrains où s'accomplirait un travail important en toute clandestinité, un travail qui ne serait jamais coupé du reste du théâtre, mais un atelier où pourraient se développer en toute liberté -c'est-à-dire dans une grande astreinte- des travaux de recherche, des travaux formateurs (...)³⁴¹.

2.2.2. Un lieu d'une grande exigence artistique

Le deuxième marqueur que nous relevons nous invite à penser le Théâtre Nanterre-Amandiers comme devant être « *un lieu de travail* » et « *d'une grande exigence artistique* ». Cette dimension va de soi pour qui a pu connaître et travailler avec Patrice Chéreau. François Régault le rappelle à Raymonde Temkine : Chéreau n'a jamais accepté « l'à peu près ». Il vise la précision, l'excellence. Lors des entretiens que nous avons réalisés, nous avons également rencontré cette figure d'un homme acharné au travail, doté d'une énergie quasi infatigable - liée un temps, et cela particulièrement à Nanterre, à l'usage de certains stupéfiants qui l'ont accompagné à maintenir cette tension créatrice extrême. S'est aussi offerte à nous cette image d'un maître inspiré, tendre et aimant, s'évertuant à déployer les énergies vivantes autour de lui, à les révéler dans des accouchements magnifiques, sublimes portés à la scène, avec une rare beauté ; un metteur en scène capable d'allier confiance, dureté et autorité. Un « Chéreau à l'œuvre », sans cesse à l'œuvre.

Il devient alors évident que le lieu conçu par un tel homme ne pouvait pas être pensé sans le sens de l'implication totale, un don entier de soi, des êtres qui l'investissent, le composent et l'habitent. C'est écrit dans le projet : le lieu doit être « l'affirmation humble et hautaine, comme on voudra, de nos subjectivités car nous savons bien qu'un lieu n'existe que s'il suit impérieusement la propre nécessité de tous ceux qui le font vivre ». La nécessité pas seulement de faire, ni de bien faire, mais de faire quelque chose de rare, de

341 *Ibidem*

percutant tant dans la recherche esthétique que la réflexion politique.

De là s'annonce une autre évidence : le Théâtre Nanterre-Amandiers ne peut pas non plus exister sans prise de risque. Risques personnels : celui de finir par se perdre, à trop vouloir donner, celui encore de ne pas être prêt au moment où il le faudrait, de ne pas sentir l'appartenance à « la galaxie Chéreau »³⁴², celui de ne pas être suffisamment considéré : risques d'amertume, de dépression, de désarroi. Les risques pris le sont aussi sur le plan de la création : dès le départ, dans le choix fait par Chéreau de monter des auteurs contemporains, tels que Genet, Müller, et, bien sûr, Bernard-Marie Koltès, écrivain alors totalement méconnu. Ce risque, nous le verrons bientôt, correspond à ce désir souterrain de faire entendre des écritures en marge, des *narrations hétérotopiques*. Risque pris enfin de faire du grand théâtre, engageant la confiance sans cesse renouvelée à Richard Peduzzi de dessiner et de monter des décors jugés impossibles ; à chaque fois, un pari audacieux. Risque de bâtir ensemble quelque chose de rare, quelque chose d'inédit : *une poétique de l'espace*, pareille à aucune autre.

2.2.3. Un lieu d'apprentissage

Enfin, troisième élément marqueur du lieu: le Théâtre Nanterre-Amandiers doit être un *lieu d'apprentissage*, « un réservoir d'interrogations, le réceptacle arbitraire de nos envies et de nos désirs ». Cette idée va aboutir à deux réalisations concrètes : d'abord, la création de l'École des Comédiens, dont Patrice Chéreau confiera la direction à Pierre Romans ; ensuite, le développement, via une programmation très ciselée des spectacles invités et de celle des temps de rencontre proposés avec le public, à la naissance d'une plate-forme européenne. Il sera bien question de créer un haut-lieu de la culture en Europe, « un *lieu* d'échange d'idées où des écrivains, des metteurs en scène, des acteurs, des réalisateurs viendraient témoigner, des philosophes y donner des cours, des cinéastes viendraient s'y confronter pour chercher de nouvelles voies »³⁴³: un lieu-phare. Nanterre-Amandiers doit devenir un théâtre de l'Europe.

342 Anne Laurent, « La Galaxie Chéreau », in *Théâtre en Europe*, juillet 1988, p.55 et 56

343 Sylvie de Nussac, *Les Années Chéreau*, *op.cit.*, p.336

2.2.4. Le désir de refonder le lieu

Lorsqu'il arrive à Nanterre, l'ambition, « *l'envie la plus noble* » de Chéreau, dit Jack Lang est « *de s'implanter en banlieue, dans une friche culturelle nouvelle (...). Son choix se fixe à Nanterre, avec le désir impérieux de refonder un lieu d'innovation et de créativité (...).*³⁴⁴ Mais l'ancien ministre de la Culture rappelle combien « *Patrice Chéreau voulait à Nanterre, non pas diriger un théâtre, mais concevoir un ensemble théâtral nouveau (...). Il avait un projet, il voulait partir à l'aventure.* »

Finalement notre première approche du projet pour Nanterre-Amandiers vient nous rappeler que la condition d'émergence de « ce lieu qui réunit tous les autres » n'a de sens que parce qu'elle est corrélative de l'idée de créer un lieu nouveau, inédit. L'une des grandes forces de Patrice Chéreau est précisément d'être parvenu à rendre le lieu vierge à nouveau, comme neuf ; chose qui relève presque du prodige, en tout cas d'une loi défiant toute la gravité du passé. S'y installe, sans tarder, et cela de façon durable et pugnace, l'idée selon laquelle il est le fondateur du lieu. Seuls les Nanterriens ou les spectateurs ayant assisté à la naissance du Théâtre des Amandiers ou fréquenté les lieux initiaux de son existence aventureuse, intimement liée à la personne de Pierre Debauche, relèveront l'erreur.

En 1982, ce nouveau Théâtre Nanterre-Amandiers à naître se bâtit sur un lit d'histoires passées, telles des roches composées d'une accumulation de sédiments qui se seraient déposés sous forme de strates, de couches superposées, mais invisibles à l'œil nu. Leur disparition du champ premier et immédiat de la vision aura laissé penser qu'il y avait naissance, plus que renaissance.

La définition de ce lieu nouveau, tout à la fois métaphorique et concret, va se complexifier davantage encore, par le fait qu'il soit tout à la fois fin d'une certaine mémoire et la constitution d'une autre mémoire, personnelle, intimement liée à la « galaxie Chéreau ». Cette fois, il nous intéresse de saisir le Théâtre Nanterre-Amandiers dans sa capacité à rassembler des lieux pluriels à dimension quasi-fantomatique, dans son aptitude aussi à faire ressurgir des lieux du passé de Patrice Chéreau, qui obligent les souvenirs à un jeu de corps à corps avec l'imagination.

344 Jack Lang, *Patrice Chéreau, Un musée imaginaire*, collectif, Actes-Sud, Collection Lambert, 2015

2.3. Une « heterotopia » rassembleuse de lieux vécus

La densité du Théâtre Nanterre-Amandiers s'épaissit encore, dès lors que Patrice Chéreau convoque, dans le projet, la présence de certains lieux, gardés fixement en mémoire et qui fondent le ciment de cette nouvelle hétérotopie qu'il aime à créer. « J'aime travailler avec les traces de ce dont j'ai fait l'expérience »³⁴⁵, confie-t-il. Ce sont elles désormais que nous recherchons.

Chaque directeur de théâtre, bien sûr, en investissant un lieu, le marque de son propre sceau, mais il nous semble bien que l'expérience nanterrienne témoigne de l'aboutissement d'une réflexion quasi dialectique chez Patrice Chéreau, si l'on entend par là, cette fois, un processus qui procède étape par étape, relevant chaque paradoxe ou contradiction vécus au cours du trajet précédent, afin de tenter ensuite une nouvelle expérience qui les assume, les dépasse ou les excite davantage encore, en tout cas, qui s'en nourrit pleinement.

Il s'agit bien ici, à Nanterre, de continuer à « faire œuvre », selon l'expression strehlerienne. Dans cette perspective, « les années Nanterre » seraient bien à envisager, nous le pressentons déjà, comme une étape au sein d'une évolution/progression, une ascension vers un point toujours plus lointain à atteindre, mais dont Patrice Chéreau confiait d'ailleurs à Georges Banu et Clément Hervieu-Léger³⁴⁶, qu'il y arriverait un jour. Ce n'est peut-être pas un hasard si Richard Peduzzi lors de l'une de nos rencontres m'a offert ce livre d'entretien de John Coltrane avec Michel Delorme, auquel il est si attaché : *Je pars d'un point et je vais le plus loin possible*³⁴⁷, me révélant combien le titre déjà frôlait de près la démarche qu'il suivait lui aussi, avec Patrice.

Mêlée à l'épaisseur profondément onirique du lieu, s'associe une capacité rassembleuse de lieux qu'il nous faut désormais explorer. Par-delà le lieu rêvé (la maison/l'atelier/le bateau) donné par l'imagination, se présente un lieu empreint de souvenirs, conservé par la mémoire que le philosophe poète, Bachelard, compare pertinence à un « théâtre du passé ».³⁴⁸ Et « c'est (bien) parce que les souvenirs des anciennes demeures sont revécus que les demeures du passé sont en nous impérissables »³⁴⁹. Formé par des rêves, par la force de l'imagination, le Théâtre Nanterre-

345 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, op.cit.

346 Georges Banu, Clément Hervieu-Léger, Patrice Chéreau, *J'y arriverai un jour*, Actes Sud, Arles 2009.

347 John Coltrane, *Je pars d'un point et je vais le plus loin possible*, Éditions de l'Eclat/Eclats, 2011

348 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p.27

349 Gaston Bachelard, p.26

Amandiers se construit aussi par la puissance tout à la fois sélective et attentionnée de la mémoire de Patrice Chéreau qui a conservé en des lieux qui font encore impression au point de s'imprimer dans l'architecture du lieu présent.

Tout un passé vient vivre par le songe dans une maison nouvelle. La vieille locution on y transporte des « lieux lares » a mille variantes. Et la rêverie s'approfondit au point qu'un domaine immémorial s'ouvre pour le rêveur du foyer au-delà de la plus ancienne mémoire. La maison, comme le feu, comme l'eau, nous permettra d'évoquer (...) les lieux de rêverie qui éclairent la synthèse de l'immémorial [Dont l'origine est trop lointaine pour que l'on puisse s'en souvenir] et du souvenir³⁵⁰.

Chéreau nous offre très précisément les lieux de sa mémoire. Dans le texte du projet, il appelle à la création d'un lieu qui « serait à sa façon Milan, Bayreuth, Villeurbanne et Billancourt »³⁵¹ La citation de ces lieux peut s'entendre comme un aveu, celui d'une concordance spatio-temporelle quasi parfaite qu'incarne Nanterre-Amandiers. Dans le trajet, Louis-le-Grand, Festival de Nancy, Sartrouville, Spolète, Milan, Bayreuth, Villeurbanne, Nanterre se profile *au bon moment*. Il est cet instant devenu enfin possible, mettant fin, comme nous l'avons vu, « au temps pour une création nomade » dont Chéreau a beaucoup appris – Julien Centrès parle, à ce propos, de « l'apprentissage de la liberté »³⁵² - mais dont l'obligation à une forme d'itinérance devenait pesante. D'une certaine façon, le trajet pourrait être pensé suivant une représentation en perspective, à la manière des artistes de la Renaissance : un trajet qui part d'un point pour aller vers un autre plus lointain que l'œil peut saisir, et au-delà.

Plus profonde que la biographie, l'herméneutique doit déterminer les centres de destin, en débarrassant l'histoire de son tissu temporel conjonctif sans action sur notre destin. Plus urgente que la détermination des dates est, pour la connaissance de l'intimité, la localisation dans les espaces de notre intimité³⁵³.

Encore une fois, la réflexion bachelardienne nous invite à suivre un cheminement plus risqué, mais qui nous paraît plus sensible et profond afin de nous approcher plus près

350 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p.27

351 Patrice Chéreau et Philippe Coutant, *Les Années Nanterre*, op.cit., p.336

352 Julien Centrès, *Patrice Chéreau, Journal de travail*, tome 2, Actes-Sud Papiers, Arles

353 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p.28

encore du noyau de cette hétérotopie que fonde finalement Patrice Chéreau à Nanterre. Par-delà la chronologie des dates et des faits qui demeure ici utile, la découverte des lieux qui se cachent dans le lieu nous intéresse tout particulièrement.

On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut « suspendre » le vol du temps. Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça³⁵⁴.

Découvrons ces espaces qui nous font signe, comme ils l'ont fait, en leur temps, à Patrice Chéreau, laissant leurs traces jusqu'à ce moment du trajet qui nous intéresse ici : Nanterre.

2.4. Des « lieux qui font signe »

Cette insistance, dans le projet pour Nanterre-Amandiers, sur la notion de lieu est un indice d'importance. Elle n'est en rien anodine. Toutes ces déclinaisons nous amènent à la conclusion selon laquelle l'identité du Théâtre Nanterre-Amandiers ne peut se penser sans prendre en compte cette multiplicité de lieux : ceux qui se superposent à travers le temps, l'hétérotopie du Théâtre des Amandiers/Maison de la Culture et celle du Théâtre Nanterre-Amandiers ; ceux qui doivent métaphoriquement coexister, la maison, l'atelier, le bateau ; ceux qui, en mémoire, sont toujours présents Milan/ Villeurbanne/ Bayreuth/ Billancourt ; et ceux qui, comme nous le verrons bientôt, doivent se réaliser : une plateforme européenne, un studio de cinéma, l'École des Comédiens. Tous ces lieux fondent donc un nouveau théâtre, lequel repose sur le principe d'une pluralité pouvant être à la fois conflictuelle et/ou complémentaire, celui aussi d'un espace tantôt fermé et secret, tantôt ouvert et public.

Chéreau, nous le disions plus tôt, a choisi pour le Théâtre Nanterre-Amandiers des racines, et l'on comprend mieux désormais combien sa construction relève tout autant d'une activité de l'imagination que d'un travail de mémoire, à travers lequel se trouve

354 Gaston Bachelard, p.27

posée la question de ses origines.

Dès le début de nos travaux, en parcourant de façon sommaire, mais non moins nécessaire les lieux de l'enfance et de l'adolescence, nous avons pu déceler en Patrice Chéreau ce rapport si singulier à l'espace, et cela, dans toutes les significations que le concept revêt, aussi bien dans le champs géographique (l'Anjou, Paris, l'Europe...), physique (les corps, leurs tremblements, l'amour, la colère...), sociologique (Berlin et son Mur, l'Italie et ses monuments, sa culture populaire, Bayreuth, son territoire, son public singulier...) et politique (les manifestations, l'engagement, le retrait et l'affirmation d'une autre cause...), que psychologique et mental (se construire soi-même, devenir sa propre fiction).

Des paysages angevins de l'enfance et leurs lumières, à Paris avec ses décors réels, insolites, ses musées imaginaires, ses salles de théâtre et ses cinémas, chaque fois, et plus tard, l'ensemble des lieux visités Milan, Bayreuth, Villeurbanne sont autant de lieux qui, pour reprendre l'expression de la psychogénéalogiste Christine Ulivucci³⁵⁵, lui ont *fait signe*. Le Louvre, la cinémathèque, le lycée Louis-Le-Grand, le Théâtre des Nations, les rues du Quartier Latin, le festival de Nancy ; plus intime, l'atelier-appartement dans lequel il habite avec sa famille, espace tout à la fois de vie et de travail, indissociablement. Chaque fois, des lieux duels, complexes, à la fois ouverts et fermés, publics et secrets, portant cette duplicité intrinsèque que nous retrouvons d'ailleurs dans le projet pour Nanterre-Amandiers. A ceux-là, intimes, s'ajoutent ces ouvertures vers de nouveaux mondes possibles. Nous en avons déjà retracé le trajet³⁵⁶. Mais rappelons-nous simplement que les lieux laissent aussi leurs traces dans les êtres, et qu'il est certain que le fait de jouer dans des espaces aussi différents que la salle municipale Gérard-Philippe de Sartrouville, celles du Piccolo Teatro de Milan ou encore à l'Opéra de Paris, génère des stimuli différents chez le metteur en scène. Ce qui implique aussi, de façon plus ou moins consciente, l'émergence de pensées et d'architectures de jeu qui apprennent de chaque expérience et poussent l'esprit à toujours vouloir faire face aux contraintes physiques de

355 Christine Ulivucci, *Psychogénéalogie des lieux de vie, ces lieux qui nous habitent*. Editions Payot & Rivages, Paris, 2008, p.13

356 Rappelons ces lieux brièvement, car il est important ici de l'avoir en mémoire: l'installation de la compagnie Patrice Chéreau au Théâtre de Sartrouville, dans le Val-d'Oise, en région parisienne (1966/1967), sur invitation de Claude Sévenier, fondateur du lieu, puis la mise à disposition « du théâtre en concession » dont il assure alors la direction (1967/1969); le départ pour le Piccolo Teatro de Milan, en Italie, à la demande de Paolo Grassi, la rencontre avec Giorgio Strehler, le maître; les aller-retours ponctuels en France : à Lyon, au Théâtre du Huitième; à Marseille, au Théâtre du Gymnase; à Paris, au Théâtre National de l'Odéon (1969/1972); entre temps, le festival des Deux Mondes à Spolète, en Italie (1969 et 1971); l'appel de Pierre Boulez et la rencontre avec l'Opéra de Paris (1974/1980 et 1979); l'épreuve/exploit du Ring à Bayreuth, en Allemagne (1976/1980); enfin, Villeurbanne et l'expérience de la direction du Théâtre National Populaire avec Roger Planchon et Robert Gilbert (1972/1981).

l'espace réel. On pourrait ainsi parler d'une forme d'apprentissage d'une souplesse tout à la fois mentale et physique à l'égard des lieux et des espaces, des paysages réels.

L'identité du Théâtre Nanterre-Amandiers ne peut être comprise sans que soit explorée son emprise au sein d'un dense tissu de relations entre des espaces vécus, présents et antérieurs, et cette intuition se trouve confirmée dans le texte même du projet :

Au fond, ce projet que nous formulons ici, c'est peut-être allier deux choses : un lieu fixe où l'on aurait envie de se poser, et un lieu mobile qui serait le même voyage que celui que nous avons fait toutes ces années, un lieu, Nanterre, le département, qui serait à la fois Milan, Bayreuth, Villeurbanne et Billancourt, un endroit fixe et déraciné où l'on apprendrait autant des étrangers qui le traverseraient, le feraient leur, puis l'abandonneraient, que des amis qui y travailleraient ou du public avec qui l'on dialoguerait en permanence. Un lieu où les inventions, les talents, les idées, mais aussi le manque d'idées, les difficultés de la création, et la difficile approche d'un public différent, tout cela se sédimenterait ; où l'on bâtirait, où l'on apprendrait ce que l'on ne sait pas, un lieu public enfin...³⁵⁷

L'élaboration du Théâtre Nanterre-Amandiers repose bien aussi, et cela est explicitement avoué dans le projet, sur un travail mémoriel. Les souvenirs de lieux vécus antérieurement imprègnent le lieu réel de leur présence.

Avant de prendre la codirection du Théâtre Nanterre-Amandiers, Patrice Chéreau a investi différents types de lieux qui proposent des scènes distinctes et dont les géométries variables lui ont imposé de trouver des solutions différentes. Ces pérégrinations, expériences sensibles et spatiales, ont eu un impact sur la décision de Patrice Chéreau de s'engager dans la nouvelle expérience nanterrienne. Ces lieux réels qu'il a investis avant Nanterre ont bien une incidence sur ses intentions créatrices, même s'ils ne déterminent ou n'orientent pas à eux-seuls et de façon décisive le choix d'un texte, par exemple, ni même les espaces imaginaires qui vont naître de la scénographie.

Décider d'un texte est un acte intime du metteur en scène: le choix s'opère et se décide, en silence, en son espace intérieur. Mais remarquons que Patrice Chéreau choisit de monter des auteurs contemporains, tels que Koltès et Genet à Nanterre-Amandiers parce que le lieu rend possible la concrétisation de ce désir. *Combat de nègre et de chiens, Dans la solitude d'un champ de coton* ou encore *Quai Ouest* auraient-ils pu être

357 Patrice Chéreau et Philippe Coutant, « Nanterre », in *Les Années Nanterre*, op.cit., p.336

pensés pour l'Odéon ou la Gaîté Lyrique ? Rien n'est moins sûr. Pour s'en tenir à ces deux exemples : le lieu est alors porteur d'une écriture, celle de Koltès et il offre une nouvelle naissance à une pièce déjà jouée dans un théâtre historique, *les Paravents* de Genet. Si Patrice Chéreau choisit Nanterre, c'est bien aussi car il entrevoit une conjonction parfaite à la fois du lieu, de l'espace scénique et des textes qu'il entend y faire résonner.

Il faut oser lire, dans la biographie de Patrice Chéreau, les lieux comme des espaces du possible. Les *topoi* appellent la concrétisation d'un désir. De la même façon que le désir choisit son lieu pour se nicher, se réaliser. Ainsi, une certaine rupture avec la frontalité de la scène à l'italienne, l'invention de nouveaux dispositifs scéniques qu'il va expérimenter à Nanterre sont autant d'indices qui signalent ce besoin, à partir de son expérience passée, d'inventer du nouveau. Il nous faut donc être attentif à l'importance que le metteur en scène accorde non seulement à l'espace immobile et silencieux de la scène – à investir –, mais aussi à celle qu'il accorde aux changements de lieu, autrement dit aux voyages effectués.

L'importance des lieux visités ou investis, des espaces réels ou imaginaires dessinés, redessinés ou inventés, est si considérable dans l'art de Patrice Chéreau, que l'on pourrait « définir (...) d'un trait » comme « celui de la mise en rapport dans l'action »³⁵⁸. Une action qui se joue, qui se noue bien dans un *quelque part*, espace réel où vont venir se greffer les espaces nés de ses fantaisies et de son imagination créatrice.

Parmi tous ces lieux d'action, ces lieux agis et vécus, quatre sont directement cités dans le projet pour Nanterre-Amandiers : Milan, Bayreuth, Villeurbanne et Billancourt. Quatre villes européennes, deux théâtres, une salle d'opéra et un studio de cinéma. Quatre destinations qui représentent chacune des expériences dans des lieux précis - le Piccolo Teatro, le Festspielhaus, le TNP de Villeurbanne, les studios de cinéma de Billancourt – et l'accomplissement de défis considérables au théâtre, à l'opéra, au cinéma. Il s'agit, à chaque fois, d'espaces réels, recelant aussi en eux toute la force des lieux imaginaires que Patrice Chéreau, à l'aide de Richard Peduzzi, a pu y faire surgir.

Ces lieux sont immanquablement marqués par des tendances sous-jacentes significatives : les espaces méditerranéens du Piccolo Teatro de Milan, qui appellent à « sensualiser » l'esthétique brechtienne; les scènes duelles du TNP de Villeurbanne, où le grand théâtre tel que le définissait Antoine Vitez vient se substituer au théâtre populaire fondateur vilarien rappellent le tournant pris par Chéreau dès 1969; la grande utopie du

358 Jean Cléder, Timothée Picard, Didier Plassard, *Patrice Chéreau : transversales*, Éditions Le Bord de l'Eau, Lormont, 2010, p.8

Gesamtkunstwert wagnérien dans le Festspielhaus de Bayreuth, qui signale, parmi tant de découvertes, celle de la nécessité du déploiement de l'allégorie pour faire face au symbole ; enfin, les studios de Billancourt qui scellent l'entrée professionnelle dans le monde du cinéma.

Quatre lieux tournants, quatre lieux de vie et d'expérimentation que nous pouvons vraisemblablement lire comme autant de cheminements qui mènent vers Nanterre. De cette sorte de linéarité dans le parcours, nous trouvons bien une trace dans le texte du projet, lequel livre de précieux indices spatiaux et temporels. Plus encore : cette courte liste qui énumère des lieux concrets, des expériences chères au metteur en scène semble indiquer combien Chéreau entend vouloir leur donner un écho dans son présent, en les fixant dans le projet pour Nanterre. Par-delà les lieux, ce sont aussi les arts, le théâtre, l'opéra et le cinéma, qui se sont reliés les uns aux autres et trouveront, *in situ*, un *modus vivendi*, une façon d'être absolument ensemble.

Pour saisir la substance même de ce théâtre idéal qu'incarne le Théâtre Nanterre-Amandiers, il nous faut donc l'envisager comme un lieu rassembleur de lieux de mémoire, restés en mémoire. Nous devons le penser comme le lieu d'une cohabitation d'espaces vécus, dont Chéreau aurait gardé les essences, lesquelles constitueraient les racines de ce nouveau théâtre à naître et qui amarreraient le bateau à un passé/avenir qui fait sens pour lui. La superposition de l'hétérotopie Chéreau à celle des années fondatrices devenant alors réelle, effective, concrète.

TRANSITION

Vouloir saisir la présence de Patrice Chéreau à Nanterre s'apparente à une invitation aux voyages à travers les temps, et surtout les lieux qu'il imagine – la maison, l'atelier, le bateau ; et les lieux vécus. Milan, Bayreuth, Villeurbanne, Billancourt. C'est eux désormais qu'il nous intéresse de visiter, car ils nous mènent vers Nanterre.

Gardons-nous, encore une fois, de toute conception aveuglément finaliste. Tous les chemins empruntés ne devaient pas *nécessairement* mener à Nanterre, l'avenir tel qu'il s'est produit n'était pas écrit à l'avance, mais nous nous autorisons ici à entrevoir la possibilité d'existence d'« *un hasard signifiant* »³⁵⁹. Celui-là même qui nous porte à penser, dans nos vies, la présence incontestable de « lieux qui nous font signe »³⁶⁰. A la lisière d'une approche psychanalytique des lieux vécus par Chéreau – qui relève d'autres compétences que les nôtres – , il nous semble néanmoins précieux d'accorder une attention à l'ordre d'apparition des lieux dans sa biographie, ainsi qu'à leur force significative. Leur présence n'est pas anodine ; et, l'idée que le Théâtre Nanterre-Amandiers puisse être qualifié comme un de ces lieux qui lui a *fait signe*, qui s'inscrit dans une suite logique de ses propres désirs. Cette concordance entre la disponibilité des espaces et celle de l'artiste mérite notre examen sérieux. Ainsi, le choix fait de venir s'installer à Nanterre ne serait pas un hasard ; ce que viendrait confirmer la confiance faite par Richard Peduzzi, inspirée par une forme de sagesse antique, selon laquelle « les choses qui doivent se faire se font ». Lors d'un entretien, il me livre cet adage précieux :

*Je ne crois pas au hasard. En revanche, je crois au destin.*³⁶¹

Si l'idée d'un certain « fatum » se trouve bien ici exprimée, elle laisse cependant la place possible à l'action libre, à l'expression d'un libre arbitre, « le choix de faire une chose ou de ne la pas faire »³⁶², selon la définition cartésienne. Un lieu *comme* Nanterre-Amandiers devait se présenter dans le trajet de Patrice Chéreau et conjointement celui de

359 Christine Ulivucci, *Psychogénéalogie des lieux de vie: ces lieux qui nous habitent*, op.cit., p.13

360 *Ibidem*

361 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2019

362 René Descartes, *Discours de la méthode*

Richard Peduzzi. Ils auraient pu poser leurs bagages ailleurs ; ils ont décidé que cela serait, à Nanterre, dans cet *ici* et *maintenant*. A travers mes rencontres avec Patrice Chéreau, celles ensuite, plus suivies et régulières avec Richard Peduzzi, l'intuition selon laquelle il existe bien des lieux qui leur ont « fait signe » s'est avérée sensiblement juste, respectueuse de leurs biographies.

S'il ne s'agit pas de procéder ici à un déchiffrement systématique de tous les lieux de vie et de travail que le metteur en scène a habités, l'examen du projet pour Nanterre-Amandiers nous oblige néanmoins à interroger l'évocation insistante de ces lieux réels qui y sont cités car ils ont été vécus, parfois réinventés lorsqu'ils les ont investis. Ces lieux lui sont incontestablement restés *en mémoire*, si bien qu'il nous faut saisir quelle est la force de leur présence, symbolique ou concrète, dans le lieu-dit, Théâtre Nanterre-Amandiers.

Milan/ Bayreuth/ Villeurbanne/ Billancourt : nous pressentons combien la présence, dans le projet, de ces lieux miroir du passé, est essentielle : grâce à elle, c'est bien le phénomène de superposition de plusieurs espaces en un seul et même lieu qui se révèle dans toute sa force hétérotopique et qui nous permet de nous approcher au plus près de l'identité véritable du Théâtre Nanterre-Amandiers, tel que Chéreau l'a conçu et voulu. L'hypothèse que nous entendons explorer consiste à mettre au jour le fait que Théâtre Nanterre-Amandiers ne naît pas seulement de considérations actuelles, mais qu'il est aussi porté par d'autres intentions bien plus intempestives, selon la formule nietzschéenne, qu'il n'y paraît à l'œil nu et que celles-ci ont des racines dans des passés proches, parfois plus lointains. Nanterre-Amandiers se bâtit sur des impressions de lieux et de paysages déjà vécus par Patrice Chéreau. Lieux fantômes car invisibles, ils irriguent pourtant les murs du bâtiment du 7, avenue Pablo-Picasso, à Nanterre, d'une façon discrète mais non moins significative. Ils sont ainsi dotés d'une force édicatrice et d'une dimension inventive que nous allons désormais chercher à décrypter.

SECTION 2

Des lieux en mémoire pour bâtir le présent

1. La force intempestive de l'Italie

Forger le lieu nouveau passe, pour Patrice Chéreau, par un acte de réminiscence. La première évocation des lieux de mémoire qui apparaît dans le texte du projet pour Nanterre-Amandiers est Milan. Le séjour de Patrice Chéreau en Italie dure deux ans (1969/1971). Cette période correspond au moment essentiel de sa rencontre avec l'art italien dans ses formes à la fois théâtrale, musicale et architecturale. Oser l'opéra, pour la première fois, au festival de Spolète, saisir la main tendue de Paolo Grassi, fréquenter le maître Giorgio Strehler, œuvrer dans ce lieu historique qu'incarne le Piccolo Teatro de Milan, s'inspirer, puis s'affranchir des modèles pour affirmer son propre style : après l'épisode de Sartrouville, l'Italie est le lieu d'une renaissance pour Patrice Chéreau.

Nous prenons le parti de penser la référence à Milan dans le projet pour Nanterre comme celle faite à la totalité de son expérience en Italie. Certes, seule la ville de Milan est citée, mais il nous semble plus judicieux ici d'envisager ce voyage en Italie comme un diptyque, incluant aussi Spolète et son festival des Deux Mondes, où Chéreau s'est rendu à plusieurs reprises, sur invitation de Gian Carlo Menotti. Ces deux-volets, à la fois fixes, spatialement, chacun en son point, en son lieu défini, et mobiles, temporellement, puisque les séjours à Spolète sont des moments plus ponctuels dans la période italienne de Chéreau, nous paraissent cependant indissociables. L'aventure italienne commence bien à Spolète, qui est une passerelle vers Milan.

En se penchant sur l'histoire de ces lieux, Spolète et Milan, sur leur identité, et sur les créations que Patrice Chéreau y monte, nous pressentons déjà combien le jeune metteur en scène qu'il est encore ne s'est pas seulement contenté de traverser ces villes et leurs lieux théâtraux, mais qu'il les a véritablement respirés, qu'il en a ressenti toute l'intensité, la dimension tout à la fois contemporaine et intempestive. Encore une fois, nous pensons ce rapport à l'espace essentiel pour comprendre cette relation qu'il noue avec

l'Italie et ses incidences conscientes sur le projet pour Nanterre-Amandiers. En rencontrant aussi les grandes figures qui ont bâti ces lieux, Gian Carlo Menotti, pour Spolète, Giorgio Strehler et Paolo Grassi, pour le Piccolo Teatro de Milan, il nous est apparu, par endroits, l'empreinte décelable de ces hommes, bâtisseurs de rêve, et de leurs utopies, jusque dans le ciment des murs du Théâtre Nanterre-Amandiers. Le fait de ne pas citer directement Spolète dans le projet pour Nanterre n'apparaît donc pas tant comme un oubli volontaire, mais plutôt comme une économie linguistique : dans l'énumération des villes, la juxtaposition concise qui réunit « Milan, Bayreuth, Villeurbanne, Billancourt », est tout simplement plus efficace, parce que symboliquement parlante et allant droit au but, au lieu mythique qu'est le Piccolo comme nous le verrons bientôt. Faire de notre côté cette économie, en revanche, pourrait nous empêcher de voir comment ce théâtre idéal inventé à Nanterre se nourrit aussi d'expériences plus ponctuelles, périphériques, mais primordiales, vécues à Spolète et reliées à Milan.

1.1. Spolète : une double inspiration possible

1.1.1 Rencontrer l'opéra

Dans la biographie de Patrice Chéreau, Spolète a une saveur toute particulière. Elle est le lieu de sa rencontre concrète et décisive avec l'opéra. C'est au Festival des Deux Mondes, qu'il passe à l'acte et monte *l'Italienne à Alger*, de Rossini, « son premier opéra, sa première expérience à l'étranger et - soit dit en passant – la seule œuvre italienne qui figure à son répertoire »³⁶³. La proposition de faire venir Chéreau à Spolète émane de Menotti lui-même. Le directeur du Festival des Deux Mondes connaît son travail. Sur les conseils de la décoratrice Lila de Nobili, il a vu, en effet, sa mise en scène des *Soldats* de Lenz, au printemps 1968, à Chaillot, et il propose, peu de temps après, à Chéreau de monter, non pas une pièce de théâtre, mais un opéra de Rossini. Chéreau aurait préféré mettre en scène *la Traviata*. mais « il donne son accord en janvier 1969 » explique Gérard-Denis Farcy³⁶⁴.

363 Marie-José Tramuta et Yannick Butel, *France-Italie : un dialogue théâtral depuis 1950*, Actes du Colloque international (Abbaye d'Ardenne, 1er-2 décembre 2006), collection LEIA, Peter Lang éditions, 2006, pp.77 et 78.

364 Gérard-Denis Farcy, « L'Italienne à Alger » et le Français à Spolète, in « D'un Chéreau à l'autre », Double Jeu, n°9, Presses Universitaires de Caen, 2012, p.78

Cette entrée concrète dans le monde de la mise en scène d'opéra intervient à un moment singulier de son trajet. Il vient de quitter Sartrouville et il se trouve dans un état d'esprit très particulier, rappelle Raymonde Temkine :

Au long de ces trois années passées à Sartrouville, Chéreau a aussi progressivement perdu les illusions qu'il pouvait avoir sur le « théâtre populaire » : « ça n'existe pas », confie-t-il à Claude Sarraute. Et encore : « Comment créer une culture populaire si l'État ne l'est pas ? » Du coup, un peu dégoûté du théâtre par une expérience pour lui assez amère – et une partie de la critique a ajouté de l'amertume, si une autre plus grande lui apportait son aval -, il rêve de tourner plutôt son activité vers le cinéma, l'opéra, voire le music-hall, car par nécessité vitale il lui faut travailler, mais où ? Il ne peut louer que ses services : « Ma position est celle d'un mercenaire ». Sans théâtre. Mais heureusement, il est sollicité. Alors qu'il jouait le Prix de la révolte au marché noir, Giancarlo Menotti lui a demandé de mettre en scène, en juillet 1969, pour le festival de Spolète, l'Italienne à Alger de Rossini, et il rêvait de monter un opéra ! Il a donc accepté : l'Italie, puisque ce ne peut être maintenant la France³⁶⁵.

Chéreau est disponible pour une toute autre aventure. Il prend le risque de s'aventurer vers l'opéra. Ce moment est décisif et il marque un véritable tournant. L'opéra ne le quittera plus, jusqu'à sa mise en scène d'*Elektra* en 2013, sa dernière œuvre est donc lyrique³⁶⁶. Avant d'arriver à Nanterre, Chéreau a déjà monté trois opéras : *l'Italienne à Alger* de Rossini (1969), *Lulu* d'Alan Berg (1979) et la *Tétralogie du Centenaire* (1976-1980). Il aura aussi abandonné des projets en cours de route, tels que *la Traviata*, *Moïse et Aaron* ou *Boris Godounov*, comme le rappelle Anne-Françoise Benhamou. Au Théâtre Nanterre-Amandiers, il montera *Lucio Silla* de Mozart (1984-1985). Ensuite, il créera *Woycek* d'Alan Berg (1992-1998), *Don Giovanni* (1994-1996) et *Così fan tutte* de Mozart (2005-2006), *Tristan et Isolde* de Wagner (2007-2010), *De la Maison des Morts* de Leos Janacek (2007-2017).

On pourrait penser que Chéreau, lorsqu'il fait son entrée dans les deux Mondes de Spolète, ignore tout de l'univers lyrique. Cela est faux, rappelle Gérard-Denis Farcy. Cet univers lui est déjà familier ; il n'est donc pas totalement néophyte :

365 Raymonde Temkine, *Mettre en scène au présent II*, Bruno Bayen, Daniel Benoin, Patrice Chéreau, Georges Lavaudant, Bernard Sobel, Jean-Pierre Vincent, Editions de l'âge d'homme, 1980, p.108

366 Patrice Chéreau pensait cependant monter une nouvelle pièce de théâtre, *Comme il vous plaira* de William Shakespeare.

S'il est alors débutant en matière de mise en scène lyrique, l'intéressé n'en ignore pas pour autant l'opéra italien. Il le sollicite, par exemple, au théâtre, notamment pour la bande son de Richard II (1970). Dans le programme, il dit, en effet : « L'opéra italien soutiendra la parole difficile du roi et situera sur le terrain des sentiments la fin du monde... » ; les extraits qu'il a choisis étant « Casta diva » de La Norma (par Callas) et un air de La Force du destin³⁶⁷.

Pénélope Driant fait, par ailleurs, remarquer que, dans ce désir de monter des opéras, résonne un attachement viscéral au théâtre :

Chez Patrice Chéreau, le désir de monter des opéras découle de l'amour du théâtre. Il s'est d'abord intéressé à la scène lyrique parce qu'il voyait dans l'opéra une forme qui pouvait « être encore plus théâtrale que le théâtre lui-même ». Une forme où la musique exacerbe les passions, décuple les conflits, transcende le drame, apportant la densité et la polyvalence de l'au-delà des mots : « l'opéra, c'est du théâtre grandi, porté à l'incandescence par la musique, comme l'épée de Siegfried »³⁶⁸.

En cela, Spolète est un lieu qui ouvre un possible, tout en exacerbant une réflexion déjà présente chez le metteur en scène qui interroge déjà – et sans cesse – sa pratique théâtrale à l'orée d'autres disciplines, ici l'opéra - on sait qu'il y a aussi le cinéma –, puis dans leur mise en œuvre concrète. Gérard-Denis Farcy le fait remarquer : Chéreau « réaffirme (...) sa passion pour l'art lyrique » et, selon lui, « il n'est pas loin de penser que l'opéra est dans le meilleur des cas supérieur au théâtre (parce que c'est la plénitude du théâtre) »³⁶⁹. Il cherche alors « le théâtre dans chacune de ses productions lyriques, quel qu'en soit le compositeur » :

Porter le théâtre sur la scène lyrique, c'est d'abord accorder une place capitale à la construction du récit, afin que l'œuvre ne consiste pas en une succession d'airs chantés, mais offre une histoire qui se tienne et à laquelle on puisse croire. Cela suppose un travail

367 Gérard-Denis Farcy, « L'Italienne à Alger » et le Français à Spolète, *op.cit.*, p.78

368 Pénélope Driant, Un théâtre « chauffé à blanc », in *Patrice Chéreau, Mettre en scène l'opéra* (sous la direction de Sarah Barbedette et Pénélope Driant), Actes-Sud Papier, novembre 2017

369 Gérard-Denis Farcy fait remarquer combien ce passage à l'opéra fait prendre à Patrice Chéreau une certaine distance avec le dramaturge allemand, Bertolt Brecht, dès lors qu'« il réfute le procès intenté par la critique brechtienne : l'opéra n'est ni élitiste, ni « culinaire » - du moins, si l'on pense à Verdi, en Italie. Rossini est bien évoqué à l'occasion, mais il n'est pas placé à la même hauteur que Verdi ». Nous verrons cependant que Denis Bablet opère un certain rapprochement possible entre Wagner et Brecht.

*important à la table autour du livret, pour analyser la structure narrative, en comprendre les ressorts, en saisir la complexité, mais aussi de nombreuses recherches parmi toutes les références extérieures qui pourraient nourrir la trame du récit*³⁷⁰.

Construire un récit, faire vivre et entendre la fable. La démarche est, en effet, particulièrement visible à Bayreuth, comme le souligne Pénélope Driant et l'expérience allemande, sur laquelle nous reviendrons bientôt, est bien *extraordinaire* au sens littéral du terme. Lors de la production de *l'Anneau du Nibelung*, à l'occasion du centenaire de Bayreuth, en 1976, « Patrice Chéreau se confronte [en effet] au livret d'un compositeur qui a écrit lui-même le texte avant de créer la musique, dans une vraie logique de dramaturge, guidée « par le cheminement des idées, par le fait que les scènes servent à quelque chose, à résoudre quelque chose », à l'opposé des règles de l'opéra classique, où l'aria « ne résout jamais rien et fait du sur-place ». » Le théâtre est là, servant l'opéra ; et réciproquement :

*Outre le livret, le système musical du compositeur est construit de telle sorte que les événements musicaux de la partition participent pleinement à la description psychologique des personnages et à l'incarnation des idées « en actes », en « situations concrètes et particulières » : tout converge vers l'édification du drame. Pour Chéreau, chez Wagner, on a bien « affaire à un théâtre comme chauffé à blanc par la musique »*³⁷¹.

Néanmoins, cette quête d'une relation plus étroite entre le théâtre et l'opéra est antérieure à Bayreuth. Cette quête, nous le verrons bientôt, est essentielle dans le trajet de Patrice Chéreau. Et si sa « vraie rencontre » avec l'opéra, comme le note Pénélope Driant, « aura lieu avec Richard Wagner », l'origine du geste, ou peut-être plus encore l'origine de cette *quête*, pourrait bien se trouver ici, à Spolète. On en relève déjà les tendances dès les premiers opéras que met en scène Chéreau :

*Dans ses deux premières expériences lyriques, cette recherche du théâtre se traduit par une forte présence du texte parlé. Ajout d'un long prologue pour L'Italienne à Alger de Gioacchino Rossini, et retour aux dialogues en lieu et place des récitatifs*³⁷² pour

370 Gérard-Denis Farcy, « L'Italienne à Alger » et le Français à Spolète, *op.cit.*, p.38

371 Pénélope Driant, Un théâtre « chauffé à blanc », *op.cit.*, p.35

372 Dans une note, Pénélope Driant rappelle que « dans la version originale d'Offenbach, des dialogues parlés alternaient avec les airs chantés. Après le décès d'Offenbach, Ernest Guiraud a composé des récitatifs afin que l'oeuvre soit entièrement musicale. Patrice Chéreau remplace ces récitatifs par les dialogues d'origine, auxquels il

Les Contes d'Hoffmann de Jacques Offenbach, dont l'ordre des actes est aussi modifié : à la succession d'histoires différentes, chacune marquée par sa particularité exotique, Chéreau a préféré donner à l'œuvre une unité dramaturgique : tout est conditionné par la scène où Hoffmann perd son reflet, l'opéra devenant l'histoire d'un homme poursuivi par son pacte passé avec le diable³⁷³.

Concernant *l'Italienne à Alger*, Chéreau est bien loin d'être convaincu par le livret d'Anneli et « l'on ne peut évidemment que lui donner raison, lui qui s'y connaît en fable (voir celles qu'il élabore à l'époque pour *Dom Juan* et *Richard II*) et qui apprécie l'opéra parce que l'on y trouve « de très grandes histoires de théâtre » »³⁷⁴, note Gérard-Denis Farcy. Chéreau s'interroge : « Que faire de *L'Italienne...*, que faire avec *L'Italienne...* ? ». Il répond à ces questions « autant par des initiatives que par des renoncements » :

*Chéreau ne s'aventure guère – du moins directement – au cœur de l'opéra de Rossini (bel canto et jubilation orchestrale). S'attaquer à son contenu narratif ou affectif était certes plus dans ses cordes, mais il y renonce, considérant que le livret d'Anneli est du plus grand ridicule, et qu'il présente une fable à l'avenant*³⁷⁵.

Renoncer à s'aventurer « au cœur de l'opéra de Rossini » ne signifie pas pour autant que Chéreau cesse de chercher le théâtre qui s'y cache. Aussi ce « renoncement » semble s'achever là où naît l'initiative consistant à faire vivre « le « divertissement burlesque » qu'est *l'Italienne...* » qui « ne le laisse pas indifférent – bien au contraire » - et qui, plutôt que d'y renoncer, vise à l'exploiter systématiquement, à le radicaliser, ainsi qu'à le transformer « en « variety show » (façon cinéma) » et en « multipl[iant] les gags dans un style qu'on ne lui connaissait pas »³⁷⁶. Gérard-Denis Farcy donne pour exemple :

*Isabelle, naufragée mais en robe d'apparat, débarque à Alger, d'une ravissante embarcation (et non pas une épave), suivie de corsaires portant frac et haut de forme. Nombreuses sont les facéties de ce genre, qu'il serait toutefois erroné - connaissant Chéreau – de prendre à la légère*³⁷⁷.

rajoute d'autres dialogues écrits de sa main. In Un théâtre « chauffé à blanc », *op.cit.*, p.35

373 *Ibidem*

374 Gérard-Denis Farcy, « *L'Italienne à Alger* » et le Français à Spolète, *op.cit.*, p.78

375 *Ibidem*

376 *Ibidem*

377 *Ibidem*

Le théâtre est là, logé au cœur de l'opéra. Quant au récit, l'initiative d'écrire un prologue (et un épilogue), pour pallier aux carences liées à cette fable guère nutritive que représente le livret d'Anneti, est particulièrement judicieuse. Gérard-Denis Farcy s'est très exactement penché sur cette démarche, dont il rappelle à la fois la structure, les enjeux et le travail en amont qui a été nécessaire pour rendre lisible « un récit », malgré, si l'on peut dire, ou par-delà le livret :

Le prologue ou plutôt le paratexte (...) se trouve réparti en trois temps : le plus important avant l'ouverture, le second au début du second acte et le troisième après l'opéra. Un paratexte qui a exigé en amont un gros travail de conception (et de réécriture) et en aval une véritable mise en scène théâtrale. A son origine se trouvent des textes de Stendhal, Rome, Naples et Florence et La Vie de Rossini ; des textes émaillés de considérations (et d'anecdotes) sur les mœurs italiennes aux lendemains de la chute de Napoléon. Chéreau dramaturge s'en sert donc pour développer des situations extradiégétiques et pour doter ses personnages inventés (le « prince français », l'impresario) de parole(s) ; à ceci près qu'il lui faut convertir un discours auctorial en discours actoriaux (note : une conversation minimale (au niveau de l'énonciation) ; pour le reste, on notera ce curieux dévoiement de la voix stendhalienne dès lors qu'elle est confiée à des personnages bien peu stendhaliens si ce n'est qu'ils ont un côté fantoche).

Le paratexte de l'Italienne... est écrit en français, puis traduit en italien, il n'a jamais été publié ; il en reste cependant de larges extraits archivés à l'IMEC, agrémentés d'une intitulation hautement significative : « Une représentation d'un opéra de Rossini, 20 juin 1815 ». Car c'est bien ce que veut Chéreau : que le public du Festival assiste à une représentation de l'Italienne... donnée au Caio Melisso juste après la bataille de Waterloo, et que les circonstances qui ont provoqué la dite représentation lui soient contés par le menu. D'où ce très long prologue (plus de trente minutes), avec ses nombreuses entrées et ses dialogues à n'en plus finir.

Au lever du rideau, des gamins jouent dans le théâtre désaffecté. Ils en sont chassés par la haute société de Spolète qui déplore le temps révolu des fêtes et des spectacles et qui ne se console pas d'être privée d'opéra. Une société présentée, croquée sans aménité : l'on se croirait dans une principauté d'opérette, avec ses fantoches et ses figurines d'un autre temps (comme dans La Chartreuse de Parme) ; une société sclérosée, frivole, indifférente au vent de l'Histoire (sauf lorsqu'il est question de Napoléon). Jusqu'au moment où surgit l'impresario avec sa proposition de faire

représenter l'Italienne... Cette proposition, évidemment bien accueillie, est aussi l'occasion de facéties et clins d'œil. En effet, l'impresario, joué par Chéreau lui-même³⁷⁸ annonce Patrica Kern dans la distribution et Thomas Schippers à la tête de l'orchestre - l'une « sublime » et l'autre « admirable ». L'anachronisme est amusant, tout comme la mention du chef célèbre de Spolète³⁷⁹.

Le coup de théâtre n'est pas loin. Le coup d'éclat à peine dissimulé à la fin du prologue vient signaler subtilement, mais non moins ostensiblement, les difficultés que Chéreau a rencontré à Spolète, lors de la création de ce premier opéra. En jouant le rôle de l'impresario, Chéreau parle par procuration de Thomas Schippers avec lequel il ne s'est guère entendu. Aussi « la mention prend un autre sens : ni un hommage ni l'aveu d'une réconciliation, plutôt une forme d'ironie voire d'antiphrase », relève Gérard-Denis Farcy qui précise dans une note de bas de page combien « il ne dit pas ce qu'il pense, il ne pense pas ce qu'il dit (ou fait dire) »³⁸⁰.

Prenons le temps rappeler, même brièvement, les difficultés auxquelles Chéreau est confronté à Spolète, car elles sont révélatrices de sa force de caractère et du fait qu'il n'abdique pas devant elles. Endetté, en exil, il continue cependant de mener son art comme il l'entend, avec une intégrité et une forme d'irrévérence entières :

Le 30 mars [1969], il [Chéreau] est en pleine rédaction du fameux prologue ; le 30 avril, dans une lettre adressée au directeur technique du Festival (Renato Morozzi), il dit son intention de garder un air de Mustafa (« Gia d'insolite ardore », cet air ayant été rajouté a posteriori par Rossini) ainsi que certains récitatifs ; et surtout, il charge son correspondant de transmettre ses intentions au chef d'orchestre Thomas Schippers. Sans contact (ou si peu) avec celui-ci, ignorant quinze jours avant les répétitions le nom de la cantatrice qui doit chanter le rôle-titre, Chéreau le néophyte fait donc l'expérience du cloisonnement cher aux productions lyriques, d'une division des tâches et d'une échelle des valeurs peu favorable au théâtre. Le patron, ce n'est pas lui mais Menotti et Schippers. Les répétitions le confirment dans cette impression, elles commencent le 20 mai et durent à peine un mois et demi – ce qui est insuffisant aux yeux d'un metteur en scène habitué à plus (cinq mois pour les Soldats)³⁸¹.

378 Patrice Chéreau s'exprime pour la première fois en italien sur scène

379 Gérard-Denis Farcy, « L'Italienne à Alger » et le Français à Spolète, *op.cit.*, p.81

380 *Ibidem*

381 Gérard-Denis Farcy, « L'Italienne à Alger » et le Français à Spolète, *op.cit.*, p.81

Le contenu de l'épilogue, bien que plus court que le prologue, n'allège en rien les tensions :

Il s'achève avec les gamins de Spolète (revenus après avoir été renvoyés) qui tirent pour s'amuser sur le public fictif. Chéreau ferme donc la parenthèse (la représentation de l'opéra comme bulle, déconnectée de l'Histoire et du réel), il esquisse l'utopie de la jeunesse révoltée contre l'establishment et ses privilèges, et du même coup, il se dévoile : c'est lui qui tire sur le public réel (encore que ce final soit ambigu : un attentat déguisé en jeu d'enfant ou des gamins qui jouent à la révolution)³⁸².

Dans son article « *L'Italienne à Alger* » et *le Français à Spolète* », Gérard-Denis Farcy rappelle combien la pression monte à mesure que l'échéance de la première, prévue le 3 juillet, approche :

Après la générale, Shippers dont l'autorité est considérable à Spolète annonce qu'il ne dirigera pas la première dans les mêmes conditions. Menotti, pour sa part, assume et fait savoir à la presse que le charivari redouté est « une expérience qui peut révolutionner le théâtre lyrique » (in Giancarlo de Re, « Spoleto 1969 ») quitte à faire scandale (Revue anglo-saxonne dans son numéro de l'automne 1969). L'Italienne n'est jouée que cinq fois et ne sera pas reprise³⁸³.

Gérard-Denis Farcy conclue alors :

Qu'on est pris [Chéreau] pour un « terroriste » ou pour un produit de mai 68 n'a évidemment rien de surprenant³⁸⁴.

Ce premier opéra, on l'aura compris, ne remporte pas le succès escompté. Jusqu'au-boutiste, Chéreau vit cette expérience comme « une déception »³⁸⁵. Pénélope Driant, puisqu'il n'y trouve pas ce dont il rêve – « rien de tout cela, à mon sens, ne surpassait finalement le théâtre ». Mais Chéreau reçoit cependant le soutien indéfectible de Menotti qui le rappelle pour l'édition 1971 du Festival, où il présentera *La Finta Serva*.

382 *Ibidem*

383 Gérard-Denis Farcy, « *L'Italienne à Alger* » et *le Français à Spolète*, p.88

384 *Ibidem*

385 Pénélope Driant, *Un théâtre « chauffé à blanc »*, *op.cit.*, p.35

Dans notre perspective, Spolète est un point – nous retrouvons la métaphore, encore – de départ, avec comme fil conducteur : cette recherche du théâtre au sein de l'opéra, cette ouverture à donner à l'opéra classique pour le bouleverser, révéler son sens souvent caché. Si elle atteint sa plénitude à Bayreuth, comme le souligne Pénélope Driant, elle fait aussi ses racines dans le passé et elle a fait l'objet de quêtes ultérieures qui se poursuivront jusqu'à *Elektra* (date). En tout cas, elle nous mène droit au *Lucio Silla* qu'il monte à Nanterre et qui nous intéresse tout particulièrement.

Après *l'Italienne à Alger*, Chéreau n'a pas renoncé et cette persistance dit bien quelque chose de l'importance de l'opéra dans le trajet de Patrice Chéreau : né de toute évidence d'un désir, il s'est peut-être imposé, au fil du temps, comme un besoin, plus organique, nécessaire : celui de ne jamais s'enfermer dans un savoir-faire uniquement théâtral.

Il existe bien un lien, reliant *l'Italienne à Alger* à *Lucio Silla*, un lien significatif qui non seulement justifiait ce détour à Spolète, jugé d'abord intuitivement nécessaire, mais qui ouvrait aussi une nouvelle porte dans la compréhension du cheminement suivi par Chéreau dans ce milieu clos et fort réglementé de l'opéra. C'est une remarque de Gérard-Denis Farcy qui me donne la confirmation de ce lien. Malgré les « vicissitudes spolétines » qui ne l'avaient en rien échaudé, Chéreau, remarque-t-il, « pense encore à l'opéra – non à Rossini mais à Verdi (toujours *la Traviata*). » Il poursuit :

*C'est pourtant à un opéra de Mozart qu'il s'attelle dès 1973 : Lucio Silla qu'il prépare pour la Piccola Scala. Mais en raison de ses très nombreuses activités, il remise le projet jusqu'en 1984 – date à laquelle il monte l'œuvre de Mozart à la Scala*³⁸⁶.

Gérard-Denis Farcy précise alors dans une note que *Lucio Silla* peut être considéré de fait comme un opéra italien « (le sujet, le livret, la création à Milan), non pas dans sa version bouffe (*l'Italienne...*) mais dans sa version la plus exigeante (l'opéra seria) ». Le fait est que nous pouvons désormais établir la genèse du projet de monter *Lucio Silla* à Spolète, immédiatement après *l'Italienne à Alger*. Cette origine nous montre la force et la longévité du désir de Chéreau vis-à-vis de cet opéra qu'il ne créera que quinze ans plus tard, à Nanterre-Amandiers.

Elle nous indique aussi combien dans cette lignée d'opéras que Chéreau va monter, il existe un lien particulier entre *l'Italienne à Alger* et *Lucio Silla*, un lien sensible,

386 Gérard-Denis Farcy, « *L'Italienne à Alger* » et le Français à Spolète, *op.cit.*, p.81

repérable. Il s'agirait même, d'un accomplissement :

*Quinze ans après Spolète, c'est donc un retour par la grande porte à l'opéra italien*³⁸⁷.

« Un retour par la grande porte », en effet, car Chéreau est d'abord très critique à l'égard de *l'Italienne à Alger*, qu'il peine à intégrer à son trajet comme une création suffisamment remarquable. Il semble néanmoins qu'avec le temps, il ait fini par « restituer le reste à la somme »³⁸⁸ : d'abord qualifiée de « divertissement burlesque », cette première mise en scène à l'opéra épousera, quelque temps après, celui de « divertissement sombre », comme si après avoir « publiquement désavoué sa réalisation, intimement, il la récupér[ait] (et la transform[ait]) »³⁸⁹.

L'idée de monter *Lucio Silla* intervient dans ce contexte. Elle annonce le souci de faire valoir la gravité de la création lyrique, autant par sa forme que par son sujet ; et l'importance du récit demeure, pour Chéreau, essentielle. Dans *l'Italienne à Alger*, il rajoute au livret prologue et épilogue. Chéreau va opérer différemment pour *Lucio Silla*. Pour le faire entendre aujourd'hui, il transposera le livret de Giovanni de Gamerra qui se joue dans l'Antiquité dans un autre cadre spatio-temporel, celui de la période de la Révolution française. La focalisation sur le sujet de l'hésitation, sur ces situations d'indécision – situations d'entre-deux – qui peuvent s'avérer paralysantes, freiner l'action de l'homme/tyran, enfermé alors dans la crainte de ne savoir quoi faire et celle de faire le mauvais choix, donne une gravité au livret original et nous éclaire sur les intentions souterraines de Chéreau de monter cet opéra de jeunesse de Mozart.

Spolète est donc bien le lieu où le jeune metteur en scène pose, presque envers et contre tous, cette nécessité de sortir l'opéra de son antre poussiéreux auquel seuls quelques initiés auraient accès. Terroriste, rebelle : Chéreau, en réalité, ne fait que penser cet art dans sa véritable capacité de travailler le monde au corps, de ne pas seulement le chanter adéquatement, c'est-à-dire *conventionnellement*, mais d'en montrer, *dramatiquement*, les noirceurs et les opacités, certaines clartés et ondes lumineuses. Cette quête du théâtre au sein de l'opéra ne se systématise donc pas : elle perdrait sinon tout son sens. Elle évolue, s'adapte, se concrétise chaque fois, pour chaque œuvre différemment. La référence à « Bayreuth » dans le projet pour Nanterre nous donnera

387 Gérard-Denis Farcy, « L'Italienne à Alger » et le Français à Spolète, *op.cit.*, p.84

388 Bernard Dort, « Un personnage combattant », in Nanterre-Amandiers, les années Chéreau, 1982-1990, 1990.

389 Gérard-Denis Farcy, « D'un Chéreau à l'autre », *op.cit.*, p.88

l'occasion de revenir sur ce point.

Avant de fermer cette parenthèse spolésienne, il est encore un point essentiel à aborder : c'est ici, à Spolète, et avec *l'Italienne à Alger*, que naît un geste à deux, un lien indéfectible, celui qui unit Patrice Chéreau et Richard Peduzzi dans leur création commune d'une poétique de l'espace. Comme le relève à juste titre Gérard-Denis Farcy, « cette double signature est unique : avant Chéreau signe seul, après c'est Peduzzi ». Ainsi, nous pourrions dire avec Pénélope Driant que, dès *L'Italienne à Alger*, Chéreau comprend combien « la vraisemblance de ce qui advient sur scène passe aussi par le choix des décors, la patine des costumes »³⁹⁰. Ce travail qui consiste à bâtir « des « lieux vrais », avec de « vrais » matériaux qui donnent à voir un « réel reconstitué et mis en situation »³⁹¹, il le confie désormais pour toutes ses créations, sans exception, à Richard Peduzzi.

Ce point de départ dans ce trajet commun que représente la scénographie de *l'Italienne à Alger* est d'autant plus intéressant pour notre étude qu'il confirme et annonce déjà l'inédite tâche de recueil et de déchiffrement que nous allons entreprendre de ces lieux que Richard Peduzzi va bâtir pour les créations de Patrice Chéreau à Nanterre-Amandiers : un travail d'artisan, d'esthète et d'artiste, qui se révèle dans des dimensions sublimement hétérotopiques.

L'idée féconde, sinon originale (d'autres le font à la même époque Strehler, Svoboda, mais ici l'intérêt est d'enchâsser un théâtre de Spolète dans un autre théâtre de Spolète et de prendre en compte par conséquent les contingences locales), qui préside la scénographie (et non au décor) de l'Italienne est la suivante : sur la scène du Teatro Nuovo se trouve reproduite la salle du Caio Melisso, les deux salles à l'italienne se faisant face – « deux salles en miroir parfait »³⁹². Rappelons que ce sont là les deux théâtres de Spolète que le Festival utilise conjointement et qu'il a considérablement réactivés depuis qu'il existe ; le Caio Melisso (à l'origine Teatro Nobile) étant plus ancien que le Teatro Nuovo qui date de 1864. La participation mémorable selon la chronique locale de Rossini) une représentation de l'Italienne... en 1817 (en tant que contrebassiste) a donc eu lieu au Caio Melisso.

390 Pénélope Driant, Un théâtre « chauffé à blanc », *op.cit.*, p.38

391 Patrice Chéreau, in *Patrice Chéreau - Transversales. Théâtre, cinéma, opéra*, Le Bord de l'eau, 2010, p.146. Entretiens préparés à l'initiative de Jean Cléder, Timothée Picard et Didier Plassard, en collaboration avec Marie-Laure Blot, Leïla Couroussé-Licois, Stéphanie Holloco.

392 L'expression est de Patrice Chéreau, in « L'espace institutionnalisé », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°152, oct.-nov.1970

Le Caio Melisso de Chéreau et Peduzzi est un théâtre à l'abandon, à ciel ouvert, avec ses loges gagnées par la végétation, dont le parterre sert de terrain de jeu aux gamins de Spolète quand il ne sert pas tout simplement à faire sécher le linge. Mais ces loges ne restent pas longtemps vides, elles sont en effet occupées (après le prologue) par le gratin de Spolète venu assister en 1815, à une représentation de l'Italienne... Autrement dit, deux publics se regardent : le public du Nuovo Teatro en 1969 et le public fictif du Caio Melisso fictif un jour de juin 1815. Deux publics qui assistent apparemment au même spectacle vu de deux époques et de deux endroits différents (ce n'est donc plus le même spectacle), avec des réactions et des attentes différentes³⁹³.

Nous le supposions, nous en avons désormais la confirmation : Chéreau et Peduzzi se sont minutieusement renseignés sur les lieux du Festival de Spolète³⁹⁴. A ces recherches sur la pluralité des scènes théâtrales spolésiennes, sur leur histoire, s'est ajoutée une réflexion sur les données historiques de création et de présentation de l'opéra de Rossini. La dimension hautement hétérotopique de cette scénographie, qui ne peut qu'attirer notre attention, en apporte la preuve. La cohabitation frontale d'espaces réels, reconstitués par l'imagination sur la scène ou à recomposer mentalement, l'hétérochronie qui se joue des temporalités passée et actuelle, sonnent déjà comme la promesse de l'ingéniosité et de la singularité des paysages et architectures que Richard Peduzzi, va bâtir à l'avenir pour Patrice Chéreau. Déjà s'affirme une poétique de l'espace complexe, très personnelle, dont certains éléments fixes, obsessionnels tels les immenses Murs vivants, vont marquer l'identité ; et toujours, cette présence récurrente des lieux dans le lieu. On retrouvera, à Nanterre-Amandiers, ce phénomène de superpositions temporelles, ces temps d'affrontement ou de coexistence apaisée de plusieurs lieux sur l'espace scénique, à l'intérieur du lieu théâtral. Le phénomène est d'autant plus remarquable que ces superpositions spatiales et temporelles, nous le verrons, ne se lisent pas seulement à l'intérieur d'un même spectacle, mais qu'elles se reproduisent, dans une forme de prolongement organique, tragique souvent, de création en création. Ainsi nous verrons se dessiner des affections hétérotopiques, pouvant devenir *liaisons dangereuses*, entre *Lucio Silla*, *Quartett* et *Hamlet*, de la même façon que des passerelles mouvantes seront décelables entre *Quai Ouest* et *Dans la solitude des champs de coton*. Ces jeux hétérotopiques et hétérochroniques sont loin d'être anodins : les espaces qu'ils font

393 Gérard-Denis Farcy, « L'Italienne à Alger » et le Français à Spolète *op.cit.*, p.81

394 Chéreau avait pris soin de se documenter « sur les lieux et leurs histoires », ce qui corrobore la thèse de l'importance des lieux vécus dans son travail artistique.

apparaître ne sont pas isolés de la création : le metteur en scène va s'en servir pour y faire vivre le monde qu'il a en tête, les êtres qui doivent y être déposés et pour y développer l'urgence d'un récit qui s'est imposé à lui, qui doit absolument être dit. A propos de *L'Italienne à Alger*, Gérard-Denis Farcy écrit :

Bien entendu, ce dispositif spéculaire intéresse, outre la scénographie, la mise en scène stricto sensu. Chéreau développe entre les deux parties une série d'escarmouches et un jeu pour le moins équivoque, dont la seule partie réelle fait les frais. Exemples : les artistes sur scène tournent le dos au public réel pour se faire applaudir par le public fictif, celui-ci applaudit et siffle quand celui-là applaudit et siffle. D'où le trouble de nos festivaliers qui se sentent nargués, sans savoir par qui : personnages ou figurants sortis de la fiction ? Et ce n'est pas tout, ils sont aussi floués par le dispositif. Ils se croyaient différents, ils sont en réalité homologues au public d'en face qui est à la fois leur image (miroir oblige) et leur vérité. Chéreau a cru bon de le dire, hors scène et sans ambages : « Je pense que le public d'aujourd'hui qui assiste à la représentation se rend lui aussi coupable de superficialité »^{395, 396}.

Pour Chéreau, comme pour Peduzzi, la scénographie n'est pas un élément non lyrique, périphérique ou facultatif : elle est un « angle d'attaque », une « médiation nécessaire »³⁹⁷. Ajoutons, elle est un centre, organique et vital. *L'Italienne à Alger* marque ainsi un commencement, qui va non pas se prolonger, mais plutôt devoir se reconstituer pour chaque création nouvelle. Dans cette perspective, le décor ne vient pas s'ajouter à la mise en scène, il est un lieu à part entière, une présence vivante dont se nourrit la mise en scène. Une démarche inscrite dans le marbre, si j'ose dire, à partir de Spolète. Un lieu/point de départ, à l'image de ce bateau, espace hétérotopique par excellence, dessiné par Richard Peduzzi pour *L'Italienne*...et qui nous guide jusqu'à la prochaine escale, Milan.

395 Propos de Patrice Chéreau, in « Spoleto 1969. Rimbazzando. Bouncing », publié dans le programme de 1970. Cités par Gérard-Denis Farcy, « L'Italienne à Alger » et le Français à Spolète, p.80

396 Gérard-Denis Farcy, « L'Italienne à Alger » et le Français à Spolète, p.80

397 Gérard-Denis Farcy, p.79

1.1.2. Pluralité des arts, avant-garde et ouverture au monde

Toute laisse à penser que l'immersion de Chéreau dans ce prestigieux festival de Spolète a certainement fait naître en lui l'idée que le lieu théâtral ne doit pas être un espace réservé au seul théâtre. On sait combien cette réflexion apparaît avec force dans le projet pour Nanterre-Amandiers. La dimension festivalière, telle qu'elle est conçue et réalisée à Spolète a vraisemblablement laissé cette trace dans son esprit, réactivée lorsqu'il a été question pour lui d'envisager le lieu qu'il allait diriger : faire d'un théâtre bien plus qu'un théâtre, oser en faire, d'une certaine façon, un festival permanent, au quotidien, à la fois dans la densité et l'intensité du rythme à tenir - tous ceux qui ont travaillé avec Patrice Chéreau le confirment – et dans la représentation de la pluralité des arts et la présence des sciences. En cela, Chéreau pourrait bien avoir été profondément séduit, puis inspiré par le modèle original du festival des Deux Mondes à Spolète.

Créé initialement pour former un terrain de rencontre entre deux cultures et deux mondes artistiques, l'américain et l'europpéen », le festival de Spolète a été fondé, en 1958, par le compositeur italo-américain Gian Carlo Menotti, soit plus d'une décennie après la fin de la Seconde Guerre mondiale. D'abord conçu comme un festival dédié à la musique classique et aux arts lyriques, l'idée de Menotti était de l'ouvrir également à d'autres disciplines, sachant que cette diversité de la représentation des arts n'était pas pensée comme accessoire, mais bien comme relevant de l'ordre de la nécessité. Menotti voulait une manifestation annuelle, capable de réunir les arts lyriques, la danse, le théâtre, les marionnettes, la littérature, le cinéma et la peinture.

On retrouve d'ailleurs cette intention de faire valoir et entendre des arts pluriels jusque dans l'agencement spatial du festival qui se présente comme une constellation de lieux dédiés chacun, en fonction de ses architectures et caractéristiques propres, à l'accueil d'un art ou plusieurs arts spécifiques. Ainsi, et pour ne citer qu'eux, le Teatro Nuovo est le lieu où sont présentés les opéras et les pièces de théâtre. Siège des Concerti di mezzogiorno, le Teatro Caio Melisso est aussi connu pour accueillir certaines représentations théâtrales, tandis que le Teatro Romano s'affirme comme la scène du balletto, et le Teatrino delle sei, celle des spectacles de danse moderne.

Chéreau, à Nanterre, jouera lui aussi de cette pluralité des lieux, en composant des « lieux dans le lieu », en fabriquant ainsi une alliance de lieux imaginaires et d'espaces concrets, ayant chacun une mission spécifique. Nous les avons d'ores et déjà approchés

et repérés : la maison, l'atelier, le bateau ; l'École des comédiens, qui sera installée dans les sous-sols du Théâtre, ou celle encore le studio de cinéma. On voit ainsi que la pluridisciplinarité, constitutive de l'idiosyncrasie du festival des Deux Mondes, l'est aussi à Nanterre. A l'image de Spolète, Nanterre-Amandiers se définira comme le lieu de rencontre des arts : théâtre, opéra, cinéma, danse et musique. Une pluralité³⁹⁸ qui repose – et c'est là un principe majeur que Chéreau rappelle dans le projet – sur une sélection minutieuse et exigeante des créations présentées, c'est-à-dire leur capacité à s'inscrire dans la tradition classique, à en proposer un prolongement pertinent et extrêmement respectueux, ou à s'en détacher en proposant des solutions nouvelles, en explorant des voies inédites.

Chéreau rencontre cette effervescence stimulante à Spolète, qui confère moins au festival une dimension de rassemblement – comme cela est le cas dans le théâtre populaire proposé par Jean Vilar – que de lieu qui doit venir éclairer, bouleverser, donner à penser des modes de compréhension ou de réception de mondes nouveaux, différents. Or, il nous semble que cette dimension expérimentale se retrouve dans l'esprit du Théâtre Nanterre-Amandiers et elle se rapproche de l'état d'esprit qui a conduit à la création du festival de Spolète par Menotti : présenter des spectacles d'avant-garde, faire du festival une scène mondiale où se joue un dualisme productif et éclairant entre la tradition classique et les visions contemporaines. Chéreau nourrit une intention similaire pour son théâtre.

De la même façon qu'à Spolète ont pu se faire connaître et reconnaître des personnalités venues non seulement d'Italie, mais aussi de l'Europe entière. Aussi nombreuses sont, depuis la première édition de 1958 jusqu'à aujourd'hui, les célébrités artistiques de réputation mondiale qui ont travaillé à Spolète durant le Festival, confirmant le caractère international de ce rendez-vous culturel. Il suffit, pour en saisir l'importance, de rappeler simplement les noms de quelques-uns des artistes invités qui ont émaillé sa longue histoire.

Il s'agit d'une manifestation éclectique et ouverte à la création contemporaine qui accueille aussi bien danse (Jérôme Robbins), théâtre (Grotowski en 1967, Ronconi en 1969) qu'opéra. Pour l'opéra, sont sollicités les plus prestigieux des metteurs en scène

398 Nous verrons que l'expérience de Chéreau à Bayreuth nous obligera à penser cette question de la pluralité des arts d'un point de vue non pas externe, mais interne à la création. D'une certaine façon, elle viendra radicaliser cette idée, en affirmant non pas tant la nécessité de la rencontre des arts dans le lieu théâtral, mais celle de leur union sur la scène. C'est ce que signifie d'ailleurs le concept de « Gesamtkunstwerk ».

(*Visconti présente Macbeth et la Traviata*) ou les plus inattendus (Louis Malle pour le Chevalier de la rose). Un tel festival ne fait pas que des heureux (et des élus) ; à preuve la contestation en 1968 menée par les capelloni et dont Chéreau a forcément entendu parler³⁹⁹.

On retrouve ce même enthousiasme, cette volonté d'être un lieu-phare, un lieu d'avant-garde, susceptible de provoquer des rencontres contrastées, parfois houleuses avec le public et la critique, au sein même du projet pour Nanterre-Amandiers. Si Patrice Chéreau est aujourd'hui reconnu, bien des critiques ne l'ont pas épargné depuis ses débuts. La période nanterrienne connaît aussi son lot de controverses. On pense à la création de *Quai Ouest*, par exemple, ou encore de celle du *Retour au désert*, qui seront très mal accueillies par la critique.

Chéreau prend des risques ; son objectif est aussi de faire en sorte que son théâtre devienne une plate-forme d'avant-garde et internationale. Il veut que Nanterre-Amandiers soit un espace où des échanges scientifiques, philosophiques et artistiques sont non seulement possibles, mais facilités et favorisés. L'effervescence que provoque dans les esprits la rencontre des arts et des sciences, leurs discours complémentaires est présentée comme essentielle à la vie d'un théâtre idéal à concrétiser. A partir des années 80, le festival des Deux Mondes s'engagera lui aussi d'ailleurs dans cette voie, en lançant le congrès de la revue *Spoletoscienza*, auquel participent des scientifiques et des chercheurs. A Nanterre, Chéreau vise à conserver intacte cette exigence qui oblige aussi à travers la programmation à risquer chez les spectateurs un bouleversement des consciences, une division des esprits, liée à la présentation d'œuvres contemporaines, celles de Bernard-Marie Koltès, par exemple, de Heiner Müller aussi. Là encore, il n'est donc pas tant question de considérer le lieu théâtral dans une vocation de rassemblement – sens que lui confère le théâtre populaire porté par Jean Vilar, notamment – mais dans sa dimension tendue, à la fois critique et révélatrice de penser le monde et d'envisager l'humanité.

De même, si le Théâtre des Amandiers, dans ses années fondatrices, a lui aussi su faire valoir sa dimension pluridisciplinaire et internationale à travers les programmations des spectacles invités – Monique Blin a toujours défendu cette philosophie de la diversité avec enthousiasme et rigueur –, si donc Chéreau n'« invente » pas en soi à Nanterre un lieu théâtral soudain ouvert à d'autres disciplines artistiques et à la scène internationale,

399 Gérard-Denis Farcy, « L'Italienne à Alger » et le Français à Spolète, *op.cit.*, p. 77

en revanche, l'esprit qui l'anime est totalement différent. Son intention, en effet, n'est absolument pas de « refaire » une Maison de la Culture, mais bien de créer un lieu de production et de création de spectacles de genres différents. Autrement dit, il ne s'agit pas seulement d' « inviter » des spectacles variés, mais de faire en sorte que cette pluralité des arts soit réellement vivante au sein de l'établissement, au quotidien. Ainsi le Théâtre Nanterre-Amandiers promeut tout à la fois le théâtre, l'opéra et le cinéma puisque son directeur pratique lui-même ces arts pluriels.

En cela, l'idée de Chéreau de créer, pour la première fois en France, un théâtre qui abrite aussi un studio de cinéma est aussi avant-gardiste. Les enjeux sont donc bien différents. On pourrait cependant objecter que ce n'est pas la première fois non plus que le Théâtre des Amandiers est en lien avec la production audiovisuelle. Lorsque Raoul Sangla, homme de télévision, prend la direction en 1978 de la Maison de la Culture/Théâtre des Amandiers, il souhaite que le lieu d'une réelle production audiovisuelle. En témoigne le film qu'il réalise, *Don Quichotte à Nanterre*⁴⁰⁰. Mais là encore, on peut noter une grande différence avec ce que doit advenir Nanterre-Amandiers : d'abord, parce que Raoul Sangla n'a pas réuni autour de lui une équipe dédiée à cet effet, ensuite il se sert du matériau présent, la ville, ses territoires, ses habitants, pour composer des fictions modernes, tout à la fois imaginaires et inspirées du réel. Pour Chéreau : l'inspiration est ailleurs qu'à Nanterre. Le lieu qu'il crée, le Théâtre Nanterre-Amandiers, nous l'avons précisé plus haut, est somme toute fermé aux paysages environnants, aux êtres qui les habitent. Le cinéma qui aura lieu à Nanterre-Amandiers sera du cinéma d'auteur. Après *Hôtel de France*, réalisé avec les élèves comédiens de L'École, Chéreau vise le grand cinéma, majestueux, historique, *la Reine Margot*. La référence faite par Chéreau dans le projet à Billancourt, et donc aux studios de cinéma, est en cela significative. Nous reviendrons sur ce point.

Comme à Spolète, Nanterre-Amandiers se veut accueillir des artistes avant-gardistes, qui savent prendre des risques, s'aventurer vers d'autres territoires artistiques. Lorsque l'on observe avec attention la liste des spectacles invités, c'est un trait dominant qui apparaît nettement. Ainsi, par exemple, Luc Bondy, metteur en scène de théâtre, vient présenter, outre des pièces de théâtres – *Terre Etrangère* (1984) ; *le Chemin solitaire* (1989-1990) d'Arthur Schnitzler ; *le Conte d'Hiver* de Shakespeare (1988) – deux opéras : le premier, de Mozart, *Così fan tutte* (1986), et le second, *l'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi (1990). Le metteur en scène Peter Sellars présente cette fois un opéra en trois

400 Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines, op.cit* , p.298

actes de G.F. Haendel (1990), *Giulio Cesare in Egitto*. Venus d'Allemagne, Peter Stein, qui vient présenter *les Trois sœurs* de Tchekhov (1988) à Nanterre, a déjà monté également des opéras (*L'Or du Rhin*, en 1976, à l'Opéra Garnier ; plus tard, en 2010, *Boris Godounov* au Metropolitan Opera, à New York). Il en va de même pour Klaus Michaël Grüber qui vient présenter, à Nanterre, *la Mort de Danton* de Georg Büchner (1988). Entre 1971 et 2006, ce dernier crée plus d'une dizaine d'opéras, dont *Wozzeck* d'Alan Berg, *la Walkyrie*, *Tannhäuser*, *Parsifal*, *Tristan et Isolde* de Wagner, *la Traviata* de Verdi, *Don Giovanni* de Mozart, *De la Maison des morts* de Janacek...

La différence est donc essentielle entre les deux structures, Théâtre des Amandiers/Théâtre Nanterre-Amandiers en cela que la pluralité des arts est souvent pratiquée par les artistes que Chéreau choisit d'inviter. En même temps, le Théâtre qu'il fonde se veut être « en pointe », en recevant les plus grands metteurs en scène et artistes du moment. Ils sont choisis avec soi, par affinités, par reconnaissance de leur exigence et de leur maîtrise artistique. Ils constituent *une famille*. Là encore, la vocation de la programmation des spectacles invités n'est pas pédagogique ou éducative. Il s'agit de créer un lieu intime, qui réunit « un cercle » d'initiés, entrouvert au public, qui a alors la chance, dans un temps défini, d'entrer dans cette intimité, d'en découvrir la richesse et la force, le caractère novateur, inédit. Les invités constituent en soi « un monde clos » : Chéreau ouvre son théâtre à des amis, à des rivaux admirés – c'est le cas, par exemple, de Peter Stein. Le lieu théâtral doit être un lieu d'émulation, de désir de voir, d'être surpris, enchanté, désespéré. De faire toujours mieux.

Parmi les metteurs en scène de théâtre sont accueillis André Engel qui crée *Lulu au Bataclan* d'après Wedekind (1983), Bernard Sobel qui présente *la Ville* de Paul Claudel (1986), Valère Novarina et *le Drame de la vie* (1986), Bérandère Bonvoisin, avec *Pionniers à Ingolstadt* de Marieluise Fleisser (1987), Jean-Pierre Vincent et sa *Trilogie des Œdipe* – *Œdipe tyran*, *Œdipe à Colone* et *la Cité des Oiseaux* (1989-1990). Vient aussi à Nanterre, Robert Wilson, avec *Hamlet Machine* de Heiner Müller (1987). Des créations en langues étrangères sont présentées : *la Serva amorosa* de Carlo Goldoni, dans une mise en scène en italien de Luca Ronconi et le spectacle en langue portugaise du Brésil, *A hora e vez de agosto matraga* de Joan Guimaraes, par le Grupo de Teatro Macunaima (1987).

D'autres personnalités, proches de Patrice Chéreau, et qui participent activement à la vie du Théâtre Nanterre-Amandiers, ont accès à la scène : Pierre Romans, qui dirige l'École des comédiens monte *Tonio Kröger* de Thomas Mann ; *Chroniques du fin d'après-*

midi d'après Anton Tchéhkov et *Ivanov* de Tchéhkov. L'acteur Jean-Hugues Anglade, qui intervient aussi en tant qu'enseignant auprès de l'École des comédiens, met en scène *Great Britain*, d'après *Edouard II* de Christopher Marlowe). Le dramaturge de Patrice Chéreau, Claude Stratz présente *le Legs* et *l'Épreuve* de Marivaux, ainsi que *le Suicidé* de Nicolaï Erdman. Daniel Emilfork, acteur, enseignant lui aussi à l'École, crée *la Journée des chaussures...*

On remarque aussi la présence de cinéastes de renom, André Téchiné et Jacques Doillon, qui viennent travailler expressément avec les élèves de l'École des Comédiens. Par ailleurs, des cycles cinéma sont proposés au public afin qu'il puisse découvrir des classiques essentiels : *le Soulier de satin* de Manoel de Oliveira (deux projections en décembre 1985), *Intolérance* de D.W. Griffith (6 projections en 1985), *Vienne pour mémoire* d'Axel Corti (1987), *la Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer ; trois films sont présentés aussi dans le cycle « Les orchestres du muet » : *A travers l'orage* et *Intolérance* de D.W. Griffith, ainsi que le chef d'œuvre *Octobre* de Sergeï Eisenstein.

Chéreau ouvre également son lieu théâtral à la musique, avec une forte présence de l'Ensemble Intercontemporain dirigé par Pierre Boulez, venu présenter des concerts présentant la musique issu du courant de l'École de Vienne (1983), de Györgi Ligeti (1985) mais aussi celle des compositeurs contemporains, Olivier Messiaen (1986) et Steve Reich (1986). Un concert dédié à Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Arnold Schoenberg et Albert Roussel est aussi présenté au public (1987). A l'occasion des représentations de *Lucio Silla*, le Théâtre Nanterre-Amandiers reçoit l'Orchestre symphonique de l'Opéra national de Belgique, 1984, pour une série de concerts dédiés à Mozart. Sont aussi organisées des journées intitulées « Musiques Arabes » avec l'orchestre de Fès et les chœurs de la Rachidia notamment, des concerts du chanteur égyptien Cheikh Imam, aussi (1984). La danse contemporaine est représentée par Jean-Claude Gallotta et sa création, *Mammame* (1987). Le chorégraphe se souvient de ce qui, pour lui, fut un événement important :

J'étais particulièrement touché, honoré aussi de figurer dans la programmation du Théâtre Nanterre-Amandiers. Chéreau était un esprit fin et curieux. Il s'intéressait énormément au sens des mouvements, à leur force et leur puissance d'entrechoc. Mammame était une production du Groupe Émile Dubois que j'ai fondé à la fin des années 70, et du Cargo à Grenoble. C'était une création très particulière, qui interrogeait tout à la fois le langage et le corps articulés. Chéreau y avait été sensible ; il avait vu notre

*spectacle au Festival d'Avignon, dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes en 1986.*⁴⁰¹

Au sein donc de cette Maison, la constitution d'une complicité permanente entre les arts est essentielle. À Nanterre-Amandiers, on doit, en effet, pouvoir mettre en scène, tourner des films, les produire, monter des opéras, faire des concerts, voir des grands films de cinéma. La pluralité des arts n'est donc pas seulement accueillie, elle doit aussi être produite à partir du lieu théâtral. L'intention de Chéreau de faire de Nanterre-Amandiers un lieu qui ne soit pas seulement un théâtre, de créer une plate-forme européenne voire même internationale a donc bien pu être influencée, par endroits, par sa fréquentation du Festival des Deux Mondes et de sa rencontre avec Menotti.

Une conviction se construit : le lieu théâtral que l'on dirige ne doit pas être enfermé dans une vision trop locale et localiste. Il ne faut surtout pas en faire un îlot qui serait trop isolé des autres territoires européens. Des ponts doivent être montés, des passerelles construites afin que les créateurs qui œuvrent à une compréhension et réfléchissent jour et nuit à une vision vive et critique du monde puissent être présents, leurs œuvres présentées au public. Pour Chéreau, ces ponts témoigneront de ses amitiés, de ses étonnements ou encore de ses liens d'admiration. N'entre pas au Théâtre Nanterre-Amandiers qui veut.

Le lieu théâtral ainsi pensé est un lieu de création au sens propre du terme. Il est une nouvelle utopie à concrétiser. Pierre Boulez disait de Patrice Chéreau qu'il était « un homme concret », et il ajoutait « mais le concret ne limite pas [en lui] l'utopie » :

*Si on n'a pas sa provision d'utopie, on ne fait jamais avancer le concret*⁴⁰².

En somme, l'hétérotopie « Nanterre-Amandiers » s'appuie sur l'idée qu'il n'est pas question de se contenter de donner naissance à un nouveau théâtre, mais de créer un espace de création pluriel. L'utopie qui se concrétise alors est celle qui consiste à faire dialoguer, dans un même lieu, les arts entre eux. Bernard Dort parle en ce sens d'une véritable collaboration entre les arts, qui caractérise Nanterre-Amandiers. Il s'agit bien d'une passerelle incessante, d'un pont toujours ouvert entre des rives, de lier entre eux les espaces de cette maison habitable, de réunir les arts, de rassembler les hommes qui y vivent et ceux qui y sont invités, le public.

401 Entretien inédit avec Jean-Claude Gallotta, Paris, 2008

402 Pierre Boulez, « Utopie et réel », in *Théâtre en Europe, op.cit.*, p.57

Magnifique utopie, qui se concrétise au Théâtre Nanterre-Amandiers :

Nanterre-Amandiers est une institution ouverte et mouvante . Depuis ses débuts, elle n'a cessé de se modifier, d'évoluer. Elle repose délibérément sur une contradiction. D'une part, elle s'organise autour du travail personnel de Chéreau et du petit groupe que celui-ci a, depuis longtemps réuni autour de lui. Et ce travail est polyvalent puisqu'il passe de la mise en scène à l'enseignement et à la réalisation de films et qu'il conjugue le théâtre et l'opéra. Nanterre-Amandiers n'existe que par et pour un Chéreau multiple. D'autre part, c'est un lieu qui appelle d'autres initiatives que les siennes propres. Nanterre héberge des concerts, des projections de film et accueille des spectacles. Mais il ne le fait pas à la façon d'une Maison de la culture. Les choix de Chéreau sont plus restreints. Ils s'inscrivent dans la logique de son travail, de ses affinités et de ses amitiés⁴⁰³.

Nous retrouvons ici l'importance évoquée plus haut de créer un lieu théâtral qui soit comme un atelier de peinture de la Renaissance. Un atelier qui grouille, si l'on peut dire, vit, s'anime, est sans cesse activé ; un lieu habité par des présences distinctes, des maîtres, des apprentis, aux visages, aux corps, aux attentions, aux intentions et aux savoir-faire divers. Voilà, je crois, le type d'atelier que Patrice Chéreau fait naître à Nanterre-Amandiers, et il faut aussi envisager cette notion dans la duplicité qui la caractérise fondamentalement, celle d'être à la fois un lieu secret/fermé, un lieu dévoilé/ouvert. Le Théâtre Nanterre-Amandiers sera un espace fermé, secret : il est l'atelier où l'on conçoit, fabrique, confectionne de nouvelles idées, on met en place de nouvelles expériences. Il est aussi un espace ouvert, capable de s'ouvrir aux mondes : il devient cet espace qui désormais est prêt à révéler au grand-jour ce qui a été pensé, imaginé, réalisé dans le secret. Il est ce couloir qui mène à la scène, le lieu de l'exposition, de la présentation, de la représentation qui s'offre à la nécessaire critique car l'art ne peut être pensé autrement que comme un don à l'autre, un don pour l'autre. En somme, cet atelier est à la fois le lieu de solitudes qui se rencontrent, dialoguent, pour faire ensemble quelque chose. Avec Chéreau, cela devient quelque chose de grand. Autrement dit : une œuvre d'art.

Le rapprochement entre Spolète et Nanterre, bien sûr, a ses limites. D'abord, parce qu'il s'agit ici, à Spolète, d'un festival, et là, à Nanterre-Amandiers, d'un bâtiment

403 Bernard Dort, « Un personnage combattant ou le paradoxe de Nanterre », *op.cit.*, p.11

institutionnel, installé et sédentaire, en quelque sorte. Ensuite, parce que l'investissement temporel n'est pas le même, et, de fait, la programmation annuelle d'une institution théâtrale ne peut principalement être pensée sur le mode de la durée d'un festival⁴⁰⁴. Néanmoins, ces frontières sont parfois mobiles. C'est le cas ici. Dans le projet pour Nanterre, le lieu théâtral pourrait bien avoir été envisagé, toute proportion gardée, non pas sur le mode exact d'un festival, par nature éphémère, mais sur son rythme dense et circonscrit. Ainsi, il nous semble, et les témoignages recueillis confirment cette intuition que le Théâtre Nanterre-Amandiers a été conçu pour vivre dans une poche temporelle, pourrait-on dire, extrêmement resserrée, tendue, qui fait du lieu un espace saisi dans une forme de fulgurance permanente. Cette énergie cependant doit être durable. Chéreau s'inspire vraisemblablement de Spolète en lui empruntant le schéma d'une intensité festivalière pour l'appliquer à un établissement qui vit, en principe, suivant une temporalité plus large, au rythme des saisons. Dans cette perspective, Nanterre-Amandiers apparaît comme le lieu d'une fête non pas durant une, deux ou trois semaines, mais le temps de chacune des saisons, censées s'enchaîner, soutenues par une forme d'électrification perpétuelle qui régit le lieu, les êtres qui y vivent et qui se transmet aux publics. Toute déperdition d'énergie doit être évitée : ne pas être en repos, ou très peu, seulement lorsque les nécessités vitales l'obligent; ne surtout pas être paresseux, refuser d'être dans la répétition d'un événement, pour s'obliger à un renouvellement créatif, dans le maintien de la tension, sans interruption. Faire en sorte que l'événement ne meure pas, que la fête continue. A Nanterre-Amandiers, l'événement devra donc non pas se répéter, mais se produire, à vif, dans une temporalité vécue comme une urgence perpétuelle. Cette densité concentrée, cette temporalité serrée liée à l'urgence de l'instant, propre à la forme festivalière, mais pensée ici pour une succession de saisons, réveille une créativité exigeante, sans cesse sous pression. Il faut vouloir livrer l'essence, le meilleur de soi. Pour les êtres qui l'habitent, les personnes qui y vivent, cela implique d'être capable de suivre cette énergie immense que véhicule Patrice Chéreau ; une énergie qui doit être, par-delà les fatigues bien réelles des corps et des esprits. Cela oblige à une disponibilité absolue, un don de soi. Nanterre-Amandiers est pensé sur ce mode extrême.

L'énergie de Chéreau est connue ; elle est liée à Nanterre-Amandiers à l'usage aussi de certains paradis artificiels. Mais il la puise essentiellement en lui : elle est dans sa nature. Spolète, par sa forme, éveille un désir d'intensité qui est déjà là, présent en lui. De

⁴⁰⁴ Le festival se déroule habituellement sur une durée de dix-sept jours de la fin du mois de juin à la mi-juillet et se conclut avec le traditionnel « Concerto in Piazza³ sur la piazza del Duomo, lors duquel, année après année, se produisent les plus prestigieux orchestres philharmoniques.

cette densité de travail, de cette capacité à mener de front plusieurs projets et à les mener jusqu'au bout, les notes et les agendas de Patrice Chéreau, que nous avons consultés à l'IMEC témoignent à la perfection. Nous allons retrouver cette énergie tout aussi fiévreuse, inquiète, qu'enthousiaste et pugnace, tournée toute entière vers le désir de « mettre en scène au présent », pour reprendre l'expression de Raymonde Temkine, qui anime le Festival des Deux Mondes est, dans son intensité et dans son exigence, similaire à celle qui anime Giorgio Strehler, à Milan, modèle comme le rappelle Raymonde Temkine pour toute une génération de jeunes metteurs en scène européens, dont Patrice Chéreau.

Ces indices - la vocation unificatrice des arts et des sciences, inhérente à ce festival, sa dimension internationale - relevés dans ce lieu temporaire que représente le Festival des Deux Mondes, nous paraissent dignes d'intérêt pour lire le projet de Chéreau pour le Théâtre Nanterre-Amandiers. Comme Spolète, Nanterre-Amandiers se définira comme un festival permanent, une plate-forme accueillant des créations inédites, avant-gardistes.

1.2. Milan : le Maître Strehler et ses lieux mythiques

Venons-en désormais à Milan. Spolète implique un certain rapport de Patrice Chéreau à la scène italienne, qui va se prolonger dans la ville lombarde. C'est, en effet, dans la suite chronologique de sa première présence au Festival des Deux Mondes, et dans une sorte d'entremêlement temporel – Chéreau sera à nouveau invité à Spolète, en 1971, pour présenter *La Finta Serva* - que se profile l'horizon de Milan. Suivant les enseignements de Bachelard, nous suivons cette ligne temporaire pour avoir quelques repères, installer des bornes sécurisantes pour mieux fixer l'œuvre de Chéreau, mais nous savons aussi qu'elle ne dit pas tout. Aussi, nous intéressons-nous ici aux lieux : leur présence et leur sensibilité propre nous disent bien des choses sur l'œuvre en cours.

De Spolète à Milan, le lien s'établit par Paolo Grassi. Précisons d'ailleurs que c'est ce dernier, et non Strehler, qui lui propose de le rejoindre au Piccolo Teatro :

Le soir de la première [de L'Italienne à Alger], Paolo Grassi, directeur du Piccolo Teatro lui propose un contrat pour monter, en avril 1970, Splendeur et mort de Joachim Murieta de Pablo Neruda. [...] Avant cela, Chéreau a le temps de répondre à l'offre

d'Antoine Bourseiller, mettre à la scène, pour son théâtre du Nouveau Gymnase à Marseille, Richard II. Ce Shakespeare y est représenté en janvier 1970. En février, le spectacle vient pour une quinzaine de représentations à l'Odéon, resté Théâtre de France, le temps qu'on statue sur son sort, après la mise à l'écart désinvolte de Jean-Louis Barrault⁴⁰⁵.

Cette fois, la ville est bien citée par Chéreau dans le texte du projet Nanterre-Amandiers. En préparant son « chez soi », il puise – et il l'avoue - dans ses expériences milanaïses. Mais de quelles idées sont-elles le terreau ? En quoi Milan est-elle une source d'inspiration pour cette utopie à concrétiser en banlieue parisienne ? En nommant Milan, Chéreau fait incontestablement référence au Piccolo Teatro en tant qu'espace théâtral, où il va monter, en 1970, deux créations remarquables : *Splendeur et mort de Joaquim Murieta* de Pablo Neruda, et *Toller* de Tankred Dorst (1970). En filigrane, l'espace révèle aussi des présences essentielles, ici celle du père fondateur. Milan est ainsi associé à la figure du maître, Giorgio Strehler. Nous en avons déjà souligné l'importance dans la première partie de notre étude. Nous la retrouvons ici, une fois encore, essentielle pour Chéreau.

1.2.1. Piccolo Teatro/ Théâtre des Amandiers

Une certaine idée du théâtre populaire

Par son histoire, le Piccolo Teatro nous intéresse en un sens précis : celui de la constitution d'un *haut lieu* de la culture, devenu lieu mythique, à partir d'un espace originel, qui a eu une existence, mais dont il ne reste que des vestiges anciens. L'espace n'est résolument pas neutre, mais le passé disparaît au profit de l'émergence du nouveau lieu qui surgit, de ses vocations et attributions. Là aussi, on assiste à la naissance d'une nouvelle hétérotopie, sur celle d'un monde disparu, ici un ancien cinéma de quartier.

Histoires en miroir ? Nous explorions dans la première partie de notre étude le processus de transformation de *Théâtre des Amandiers* en *Théâtre Nanterre-Amandiers*, ce qui nous avait amené à appréhender le processus de transformation de l'établissement,

405 Raymonde Temkine, *Mettre en scène au présent II*, Éditions L'Age d'homme, Paris, 1980, p.10

de saisir comment s'opérait le passage du *lieu originel* – celui fondé par Pierre Debauche – au *lieu mythique* – bâti par Patrice Chéreau. Le changement de nom, nous l'avions vu, était loin d'être anodin et il engendrait des modifications internes bien plus profondes que l'on aurait pu croire au premier abord. Il y a bien eu métamorphose entre les deux établissements, en tout cas, une superposition de lieux a bien *eu lieu* en un même endroit, en 1982.

De la même manière que le Théâtre Nanterre-Amandiers s'est construit sur un monde passé, une utopie qui a vieilli, désormais révolue, le Piccolo Teatro ne surgit pas sur un espace neuf. Le lieu avait une vie avant lui. Fondé en 1947 par Paolo Grassi et Giorgio Strehler, le Piccolo Teatro est, en effet, venu s'installer dans une salle d'un ancien cinéma désaffecté, situé via Rovello. Double coïncidence : il est d'abord le nom d'une compagnie théâtrale, celle de Giorgio Strehler, qui cherche son lieu, comme en son temps, la compagnie Pierre Debauche cherchait le sien, à Nanterre. Les archives du Piccolo Teatro montrent combien, pendant quarante ans, cette petite salle historique (aujourd'hui, « Sala Grassi ») reste le lieu principal de création de la compagnie, avant que ne viennent s'adjoindre deux autres salles : celle expérimentale du « Teatro Studio » de quatre cent places inaugurée en 1987, et le nouvel emplacement, ouvert onze ans plus tard, appelé « Teatro Strehler », qui recèle neuf cents places⁴⁰⁶.

A sa création, avec cinq cents places et une scène minuscule, géré par deux jeunes gens de vingt ans, à peine sortis de l'expérience tragique de la guerre et du fascisme, le Piccolo Teatro se veut dès le début un théâtre d'art pour tous, avec un répertoire « mixte » : à la fois international et lié à ses propres racines, comme on peut le lire dans le manifeste qui a scellé sa naissance. Le Piccolo Teatro constitue, en effet, le premier exemple d'organisation stable de la scène en Italie. L'entreprise menée est alors osée. Son rideau se lève pour la première fois le 14 mai 1947 avec la mise en scène de *Les Bas-fonds* de Maxime Gorki⁴⁰⁷. Un peu moins de vingt ans plus tard, en 1965, le Théâtre des Amandiers acte sa naissance avec une première mise en scène de Pierre Debauche, celle des *Ennemis* d'un certain Gorki, également. Ici, à Milan, à la fin des années 40, et là, à Nanterre, au milieu des années 60, *ici et là*, les intentions de conquérir de nouveaux publics se croisent, elles se nourrissent d'un placenta commun. Strehler et Grassi décentralisent le théâtre, ouvrant les portes à des classes sociales défavorisées. Ils fondent un théâtre populaire aux références françaises avouées et franchement

406 Faisant face à de nombreux aléas, ce n'est qu'en 1998 que la véritable « ville du théâtre » dont Grassi et Strehler avaient rêvé sera achevée. Mais Grassi a disparu depuis plus de dix ans et Strehler s'éteint la nuit de Noël 1997.

407 Ces informations proviennent des archives du Piccolo Teatro de Milan.

assumées :

Strehler lui-même reconnaît sa dette envers deux grands hommes de théâtre français qu'il considère comme ses maîtres, Jacques Copeau et Louis Jouvet. (Rappelons que Strehler considère Brecht comme son troisième maître). Chez Jacques Copeau, il puisa le sentiment d'unité du théâtre, unité entre la parole écrite et sa représentation, acteurs, scénographes, musiciens et auteurs ne faisant qu'un tout, jusqu'au dernier machiniste. Il retient encore de la leçon de Copeau que le théâtre se fait « sur scène » dans une recherche sévère, exclusive et douloureuse. Quand il fonda, à Milan, l'école européenne de théâtre en 1986, c'est sous les auspices de la mémoire de Jacques Copeau qu'il initia le premier cycle de cours.

*Les Réflexions sur le comédien de Jouvet fut l'un des livres de chevet de Strehler : il intégra dans sa pratique les leçons d'un maître qui lui apprit l'amour du métier et « l'humble orgueil de bien l'exercer, d'en accepter les misères et surtout la dimension éphémère ». Les références à Jouvet reviennent périodiquement dans son itinéraire de création et prirent à deux reprises la dimension d'hommage : en 1954, Strehler monta avec une intention palimpseste avouée *La Folle de Chaillot* dans les décors et les costumes de Christian Bérard identiques à ceux de la création de Jouvet en 1945. En 1986, pour l'inauguration de la deuxième salle du Piccolo, *Le Teatro Studio*, il mit en scène *Elvira ou la passion théâtrale*, spectacle dans lequel il joua son propre rôle de metteur en scène à travers les mots et les indications de Jouvet⁴⁰⁸. Enfin, en 1987, Strehler imposa le portrait de Jouvet en *Dom Juan*, sur la couverture du programme de *Don Giovanni* de Mozart qu'il mit en scène à la Scala. Bernard Dort y vit un défi dans la mesure où la photographie affirmait d'emblée les droits du théâtre dans ce temple de l'art lyrique qu'est la Scala⁴⁰⁹.*

Il est un lien aussi entre Giorgio Strehler et Jean Vilar. Tous deux sont associés, un temps, dans le cadre de l'échange créé entre leurs deux théâtres, le Piccolo Teatro et le TNP. Ce jumelage, né sur proposition de Jean Vilar, permet au public italien de découvrir, en 1959, *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux et *Henri IV* de Pirandello, créés par le TNP,

408 Dans une note, Myriam Tanant précise que « le spectacle [de Strehler] était une adaptation d'Elvire Jouvet » in « Strehler à l'épreuve de la scène française : les premières années », in *France Italie : un dialogue théâtral depuis 1950*, Actes du Colloque international (Abbaye d'Ardenne, 1er-2 décembre 2006), Marie-José Tramuta et Yannick Butel, éditions Peter Lang, p.15

409 Myriam Tanant, « Strehler à l'épreuve de la scène française : les premières années », p. 15

tandis que la scène du Théâtre de Chaillot présente *L'Opéra de quat'sous* de Strehler⁴¹⁰. L'échange cependant reste ponctuel, non pas pour des questions de divergence concernant la tenue d'un théâtre populaire, mais du fait de difficultés essentiellement techniques (la barrière de la langue et les dimensions de la salle de Chaillot) qui seront d'ailleurs évoquées par Paolo Grassi.

Suivant cette perspective, il semblerait plus aisé d'établir certaines *correspondances utopiques* entre le Piccolo Teatro et le lieu originel, *Théâtre des Amandiers*, monté par Pierre Debauche, de par cette vocation partagée, entre les deux lieux, de favoriser l'accès aux arts dramatiques aux classes populaires souvent éloignées de la culture. Pourtant Chéreau s'y réfère : cet apparent paradoxe mérite d'être examiné.

1.2.2. Le modèle Strehler : bâtir un « haut-lieu »

Chéreau s'est distancié des intentions de l'aventure vilarienne, il a rompu avec le lieu Théâtre des Amandiers, symbole qui incarne la mise en pratique d'un théâtre populaire auquel il ne croit plus. Pourtant, lorsque s'opère cette rupture, en 1969 – l'article « La mort exemplaire », paru dans la revue *Partisans* en faisant foi –, il revendique simultanément, et sans jamais la démentir, bien au contraire, une filiation avec Giorgio Strehler dont l'œuvre s'inscrit aussi dans une forme de théâtre populaire :

Il était le maître que je me suis choisi. Il était le théâtre tout entier, celui qui pensait que le théâtre avait une responsabilité dans le monde et dans la société, celui qui m'a tout appris : l'espace théâtral, le travail du sens, comment raconter une histoire à travers la poésie du théâtre, comment allier la légèreté et la gravité⁴¹¹.

Peut-être nous approchons-nous ici plus exactement du « paradoxe » Chéreau, dont Bernard Dort, fin connaisseur du Piccolo Teatro de Milan, relevait, lorsqu'il analysait l'installation de Chéreau à Nanterre ? Par-delà « le problème Sartrouville », l'expérience milanaise offre à Chéreau une nouvelle mise en pratique du théâtre populaire. Le fait que Chéreau choisisse Strehler en tant que maître, au moment même où il dénonce l'échec du

410 On pourra lire à ce propos l'article de Bernard Dort « L'opéra de quat'sous », in *Théâtre Populaire*, Janvier 1959.

411 Patrice Chéreau, Hommage à Giorgio Strehler, in *Le Monde*, 27 décembre 1997, cité par Myriam Tanant, in « Strehler à l'épreuve de la scène française : les premières années », *op.cit.*, p. 15

théâtre populaire tel qu'il est mis en place en France, n'est pourtant pas aussi contradictoire qu'il y paraît.

Depuis la création du Piccolo Teatro, Strehler a avancé, il a affiné sa démarche et il quitte même un temps ce lieu qu'il a fondé avec Grassi comme s'il s'obligeait à se déraciner, à ne pas s'enfermer dans une forme déjà acquise. D'ailleurs, lorsque Chéreau est invité par Grassi à Milan, Strehler a choisi de mener une expérience hors du Piccolo. La création du Théâtre des Amandiers arrive vingt ans après. Elle naît d'une deuxième vague de décentralisation ; elle ne provient pas de la source originelle qui se concrétise à l'issue de la Seconde Guerre mondiale. Les enjeux, le contexte ne sont plus les mêmes. Il semble, et les mots choisis par Chéreau pour qualifier l'influence de Strehler sur son propre trajet le confirment, que la filiation qu'il établit avec *el maestro* soit à chercher ailleurs. Nous avons évoqué, dans la première partie de notre étude, le choc provoqué par la découverte d'*El Nost Milan*. L'influence se trouve-là : dans cette découverte d'un théâtre qui, conscient de sa « responsabilité dans le monde et dans la société », comme l'écrit Chéreau - et par-là, on comprend qu'il n'a jamais renoncé lui aussi à faire du théâtre politique -, sait simultanément bâtir une poétique de l'espace, ainsi qu'un art du récit singulier et fluide, alliant « la légèreté et la gravité ». Une fois de plus, Chéreau choisit ses racines et il ne retient du théâtre exemplaire de Giorgio Strehler que ce dont il a besoin : cette capacité d'un metteur en scène/directeur à développer un art esthétique et politique qui offre une vision du monde, dit quelque chose d'extrêmement vital, urgent, nécessaire. La filiation avec Giorgio Strehler que Chéreau revendique pour les Amandiers tient donc à la clarté et la qualité esthétique de ses créations, à sa force innovante. Pour Chéreau, il s'agira aussi de faire entendre des auteurs contemporains dont la voix n'a pas encore été suffisamment entendue ni portée au théâtre.

Dans cette perspective, ne pourrions-nous pas considérer que l'esthétique politique et poétique qui prend corps au Piccolo Teatro contribue à lui conférer le statut de « haut lieu » théâtral ? Le *haut lieu*, selon la définition qu'en donne le géographe Bernard Debarbieux est ainsi un « lieu qui exprime symboliquement, au travers de ses représentations et de ses usages, un système de valeurs collectives ou une idéologie »⁴¹² défendu par un groupe et qui n'a de valeur symbolique que pour lui.

412 Bernard Debarbieux (2003), « haut lieu », in Jacques Lévy et Michel Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Belin, 2013 (1^e éd. 2003).

Cette définition rejoint celle du *géosymbole*, que Joël Bonnemaïson définit comme

*un lieu, un itinéraire, une étendue qui, pour des raisons religieuses, politiques ou culturelles prend aux yeux de certains peuples et groupes ethniques, une dimension symbolique qui les conforte dans leur identité.*⁴¹³

A cet égard, le *haut lieu* pourrait se rapprocher d'un certain *lieu commun*, tel que le définit Brigitte Krulic, à savoir un lieu qui

représente une authentique et pittoresque « vitrine identitaire »⁴¹⁴, une mise en scène, ou tout au moins une représentation de l'identité dotée d'une lisibilité immédiate [...]. Blason identitaire d'un groupe, le lieu commun renvoie à la notion de code d'appréciation, de codification⁴¹⁵.

Elle note également combien il pourrait alors, par certains aspects, être aussi « lieu de mémoire », selon la définition qu'en donne Pierre Nora Il est ce lieu vécu, garant de souvenirs qui appartiennent à un groupe, même s'ils s'offrent, se révèlent aux autres de par son caractère exceptionnel.

L'esprit d'appartenance au lieu théâtral par les hommes qui l'ont créé, par ceux, les artistes, les techniciens, les personnels administratifs qui contribuent à le faire vivre, et aussi par un public, parfois fidèle, qui s'attache à la présentation d'un travail qu'il trouve sensible, bouleversant, touchant, en tout cas d'un travail qui lui raconte quelque chose du monde parfois inhabitable dans lequel il se doit pourtant d'habiter, statue sur la qualification d'un équipement en haut lieu théâtral ou non. Ceux qui ne sont pas touchés, ne se sentent pas concernés pour diverses raisons, restent hors du groupe, hors de la communauté, laquelle parfois s'efforce, par un long et exigeant travail de mémoire - le théâtre étant un art si éphémère qu'il serait bien facile de l'oublier - de conserver les souvenirs qui composent une histoire commune. Naissent ainsi des lieux théâtraux mythiques, nés du processus de transformation des hauts lieux anciennement vivants qui ont disparu, bien qu'ils soient encore bâtiments physiquement présents, mais dont l'âme qui y rôdait jadis a disparu. Le Piccolo Teatro de Paolo Grassi et Giorgio Strehler en est

413 Joël Bonnemaïson (1981), « Voyage autour du territoire », *L'Espace géographique*, n° 4, p. 249–262.

414 Concept forgé par Alain Corbin, *L'homme dans le paysage. Entretien avec Jean Lebrun*, Paris, Textuel, 2001, p.20 sq, cité par Brigitte Krulic, in *Europe, lieux communs, cafés, gares, jardins, publics...*, Éditions Autrement, Collection Mutations n°277, p.7

415 Brigitte Krulic, in *Europe, lieux communs, cafés, gares, jardins, publics...*, *op.cit.*, n°277, p.7

un ; le Théâtre Nanterre-Amandiers de Patrice Chéreau aussi, parce qu'ils ont tous deux été habités un temps par des créateurs phares, des êtres qui ont définitivement fait corps avec le lieu qu'ils ont occupé, si bien que leur empreinte dans les murs reste indélébile. Le phénomène s'est opéré, malgré eux, d'une certaine façon, bien qu'ils aient eu conscience de faire quelque chose de singulier, de s'entêter, souvent envers et contre tous (Strehler a dû souvent se battre pour faire entendre ses droits, Chéreau a fait longtemps l'objet de dures critiques) pour faire entendre et voir une forme de beauté lucide et tragique, quelque chose qui s'approche esthétiquement et politiquement du sublime, qui s'étaient fixés dans leur esprit.

Le haut lieu est un espace saillant, on le voit de loin, il attire l'attention. Organisé autour d'un marqueur spatial, ici un Théâtre, le *haut lieu* est un lieu nommé et localisé, dans le réel ou dans le mythe, suggère Alain Rey⁴¹⁶. Il est haut, c'est-à-dire « élevé dans l'« échelle » des valeurs ». Et cette « hauteur » procède de sa distinction à la fois sociale et physique. Il peut alors épouser la forme, pour ceux qui sont à l'extérieur, d'un rêve, d'un idéal à atteindre, pour celles et ceux qui désirent y pénétrer, être initié. Ceux qui sont, à l'intérieur, ont une certaine hauteur, pouvant être qualifiée d'*hautaine* – c'est d'ailleurs le mot qu'emploie Patrice Chéreau dans le projet -, mélange ici de fierté, d'honneur et d'une forme incontestablement d'élitisme qui prévaut au sein du clan, de « la galaxie Chéreau ».

Une correspondance entre le mode de fonctionnement à la fois d'ouverture et de fermeture des espaces hétérotopiques que décrit Michel Foucault avec celui du haut lieu pourrait même être ponctuellement établie : dans ces hauts lieux ou *hétérotopiques* n'entre pas qui veut, il faut être initié, et nous avons vu que le Théâtre Nanterre-Amandiers fonctionne sur ce même mode. Peut-être pourrions-nous, dans cette perspective, envisager la création d'un *lieu de formation* au sein d'un théâtre, comme une nécessité pour asseoir et parfaire son statut de haut lieu théâtral ? Patrice Chéreau, comme Giorgio Strehler, ont tous les deux éprouvé le désir de créer une école dans leur théâtre, d'avoir un espace qui soit dédié à la formation de l'acteur. Strehler a fondé la sienne avec Grassi en 1951, l'École des Comédiens de Nanterre-Amandiers ouvre ses portes en 1985 ; celle-ci est dirigée par Pierre Romans, choisi par Chéreau qui néanmoins marque par sa présence et ses choix l'école. Est-ce suivant le modèle strehlerien que naît l'idée de Chéreau, lorsqu'il dirige Nanterre-Amandiers, d'avoir sa propre école ? Nous n'en trouvons pas de traces directes dans les archives que nous avons consultées, mais les références répétées au travail des acteurs d'italiens du Piccolo, à leur méthode et leur art propre,

416 Alain, Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, 1994, p. 1127

laissent à penser que Chéreau sait qu'un metteur en scène, directeur d'un lieu, doit, à défaut d'une troupe, avoir un vivier d'acteurs formés dans son théâtre. L'importance de la formation *in situ* semble capitale, et nous explorons plus exactement cette question dans les prochaines pages de notre étude. Mais remarquons déjà comme relevante, cette idée selon laquelle l'école d'art dramatique participe de l'idiosyncrasie à la fois du *haut lieu théâtral* et de l'espace hétérotopique qu'est Nanterre-Amandiers. Le principe de « fermeture » s'exprime par le fait de la sélection considérable faite pour entrer dans cette école, et celui d' « ouverture » par la mise en avant et la présentation du travail élaboré *en secret*. Ce mode d'ouverture/fermeture participe, par les fantasmes qu'il peut alimenter, à forger la dimension quasi mythique du lieu, Théâtre Nanterre-Amandiers, durant les années Chéreau, de la même façon qu'y contribue la présentation d'une poétique de l'espace absolument personnelle et sublime, qui érige sur la scène des lieux improbables : un morceau de viaduc inachevé, un quai portuaire, un vieux cinéma... Ceux qui les ont faits, ceux qui les ont vu, ceux qui, vivants, en témoignent nous disent ce mythe d'une création fertile et poétique, bien réel, qui a pris corps, par le travail d'un homme, Patrice Chéreau, et de toute son équipe autour de lui, à Nanterre, entre 1981 et 1990.

C'est donc bien par le prisme de la pluridimensionnalité qu'il faut penser la référence faite par Chéreau, à Milan, dans le projet pour Nanterre : une création exigeante, qui implique de faire un théâtre clair et de savoir diriger ; une reconnaissance internationale et l'émulation persistante liée à la rencontre des arts et des sciences ; enfin, fonder une école, lieu de transmission qui perpétue un savoir-faire, tout en s'obligeant à innover. Ainsi, à travers la citation de Milan, c'est bien toute la dimension de haut lieu théâtral, qui s'affirme et le Théâtre Nanterre-Amandiers, conçu par les architectes et scénographes, Jean Darras et Bernard Guillaumot, s'impose, saillant et *remarquable* dans le paysage urbain nanterrien, épousant la forme hétérotopique d'un Navire terrestre, prêt à naviguer vers « les voies de la création théâtrale » :

Mon séjour en Italie ne doit pas grand-chose au fait que je n'avais plus de théâtre en France. Travailler en Italie était une vraie envie de dépaysement. Et de là, peut-être, m'est venue cette envie de travailler ailleurs, toujours ailleurs, qui ne m'a plus quitté⁴¹⁷.

Dans cette confiance faite à Michel Bataillon, ne voit-on pas s'affirmer ce désir de

417 Michel Bataillon, entretien avec Patrice Chéreau, in *Chéreau, Un défi en province, 1972-1982*, Editions Marval 2005, p.43

bâtir un lieu théâtral qui, comme nous le disions plus haut, renvoie à la fois à une sédentarité – l'image d'une « maison », d'un chez soi – qu'il faudra toujours mettre en danger, ouvrir à des possibles. Symboliquement, le Navire symbolise bien *l'ici et l'ailleurs*, au sens baudelairien du terme. Pour Chéreau, il importe d'être là, jamais prisonnier, de savoir qu'il peut quitter les lieux. Aller vers... un *ailleurs*.

2. Bayreuth: l'ombre et la lumière

C'est à un autre haut lieu culturel que Chéreau fait référence dans le projet pour Nanterre : Bayreuth. Le lieu est cité immédiatement après Milan, avant Villeurbanne. Dans la chronologie exacte du trajet du metteur en scène, il vient pourtant ultérieurement : Chéreau est déjà au Théâtre National de Villeurbanne (1972-1981), lorsque Pierre Boulez lui propose de monter *Le Ring* (1976-1980) de Wagner avec lui⁴¹⁸.

Comme en écho à la pensée bachelardienne, qui nous invitait à nous méfier des seules lectures chronologiques, on voit ici que les lieux ont bien été écrits dans le projet – et donc pensés – suivant une relation intime qu'ils entretiennent l'un à l'autre. Ainsi, après Milan vient non pas Villeurbanne, mais bien Bayreuth et nous choisissons de conserver l'ordre de lecture du trajet donné dans le projet : un ordre *par affinité*, plutôt que par stricte temporalité. Affinité liée à l'opéra; à l'Europe aussi. Outre l'opéra, qui lie les deux lieux, il nous semble bien, en effet, que ce soit l'Europe qui crée aussi leur lien, leur *liant*. Milan comme Bayreuth sont des expériences profondément *européennes*, qui offrent à Chéreau, le Français, le créateur exilé, endetté, une terre d'accueil qui lui permet, malgré les contraintes et les adversités diverses, de poursuivre l'exercice de son art selon ses convictions.

Chéreau est un metteur en scène profondément européen. Ses parfaites connaissances et pratique de la langue allemande, sa découverte de l'italien jusqu'à son excellente maîtrise, les travaux de lecture des textes anglais et la minutieuse exploration

418 Pierre Boulez rappelle la convention passée avec Wolfgang Wagner, qui statuait que « le choix du metteur en scène se ferait à [son] initiative – ou serait, du moins, soumis à [son] acceptation. » Il explique ainsi avoir « d'abord contacté Ingmar Bergman : il m'a répondu par télégramme que Wagner était ce qu'il détestait le plus au monde. Peter Brook, au cours d'une longue conversation, m'a dit qu'il ne se sentait pas, à ce moment-là, concerné par un tel travail. Est alors entré en lice Peter Stein, dont j'avais eu l'occasion d'apprécier les réalisations à la Schaubühne de Berlin. Ses rapports avec Bayreuth se sont avérés difficiles, au point d'entrer au bout de quelques mois une rupture définitive. Sur ma proposition, les pourparlers se sont alors engagés avec Patrice Chéreau » in *Histoire d'un « Ring »*, *op.cit.*, p.13-14.

des traductions - c'est le cas pour *Hamlet* de Shakespeare et pour la traduction de Yves Bonnefoy auxquels, comme me l'explique Gérard Desarthe, Chéreau consacre de longues heures lors du travail à la table avec les acteurs – participent de ce sentiment d'appartenance à une *Europa* concrète. Elle est donc bien une réalité dans laquelle il est projeté malgré lui - puisqu'il est poussé à l'exil⁴¹⁹ afin de pouvoir continuer à pratiquer son art – mais une réalité qu'il avait déjà à cœur de rencontrer : ses goûts pour la littérature allemande, les voyages qu'il engage, adolescent, à Berlin-Est, puis en Italie, en témoignent également. Cette Europe est celle de la culture et des arts, avec ses *grandeurs* et ses *misères*, pour reprendre les expressions pascalienues, les parts sombres de ses *irrésistibles ascensions*, pointées par le brechtisme, son lot d'utopies tragiques, ses espoirs aussi. Une Europe à architecture complexe, immanquablement liée à « la question allemande ».

C'est en suivant cette orientation livrée à demi-mots que, nous le verrons bientôt, la question de l'union des arts - qui interroge aussi les arts de la scène et aussi du cinéma - à la fois dans le trajet professionnel de Patrice Chéreau et au sein même de ses créations, dont celles de Nanterre-Amandiers se révèle avec plus d'acuité encore. Bayreuth résonne entre ces murs, il nous faut comprendre de quelle manière et pourquoi. Notre intention n'est pas ici de revenir dans le détail sur l'épopée du *Ring*, mais d'en interroger l'influence possible dans la création du projet qu'élabore Chéreau pour Nanterre.

2.1. Le lieu contaminé

Monter *Le Ring*, se produire au Festspielhaus, c'est accepter d'affronter l'Histoire. Bayreuth est un lieu marqué. « Des fantômes mal conjurés hantent encore, c'est vrai, les pentes de la colline verte »⁴²⁰, écrit Michel Foucault, qui assiste à la représentation du dernier *Ring*, en 1980. Le spectre de la présence d'Hitler, tout comme celui de l'amitié personnelle et convaincue que lui vouait Winifred Wagner, belle-fille du compositeur, épouse de Siegfried Wagner, qui assure la direction du festival durant la Seconde Guerre mondiale, sont toujours présents. Winifred Wagner est encore en vie lorsque Patrice

419 La démarche est en cela tout à fait différente de celle qui le pousse alors qu'il est encore lycéen à se rendre à Berlin - Est pour découvrir de plus près le Berliner Ensemble, néanmoins cet exil offre à Chéreau une vraie expérience européenne. L'Europe se fait, elle se concrétise en actes, il en reste persuadé aussi politiquement.

420 Michel Foucault, « L'immaginazione dell'Ottocento » (« L'imagination du XIXe siècle »), *Corriere della sera*, vol. 105, no 223, 30 septembre 1980, p. 3. *Dits et Ecrits* tome IV texte n°286

Chéreau et Pierre Boulez montent *Le Ring*, mais c'est de Wolfgang Wagner, petit-fils du compositeur, qu'émane la proposition qui est leur faite de le diriger et de le mettre en scène.

Par-delà ces faits passés, néanmoins omniprésents, qui obligent à une expérience psychologique profonde et grave, Chéreau engage donc au Festspielhaus un face à face à la fois avec « le cas Wagner », ⁴²¹l'artiste, et avec une œuvre gigantesque dont il ne connaît, il l'avoue lui-même, que peu de choses avant de la monter ⁴²². Or, *Le Ring* est une œuvre contaminée ⁴²³. Alors « que faire de cette Tétralogie, surtout, qui domine l'ensemble de l'œuvre de Wagner et qui, de toutes ses œuvres, fut la plus contaminée ? Si *Le Ring* n'existait pas, la vie des metteurs en scène serait plus simple. Et plus simple aussi le rapport que nous avons à notre culture la plus proche » ⁴²⁴, interrogeait d'ailleurs Michel Foucault. Avant ce *Ring* inouï, Boulez/Chéreau/Peduzzi, relève le philosophe, d'autres tentatives ont eu lieu :

Il y a eu la solution élégante, dans l'immédiat après-guerre : ce fut le dépouillement symbolique opéré par Wieland Wagner, les formes presque immobiles des mythes sans âge ni patrie. Il y a eu la solution austère et politique, celle de Joachim Herz, qui était destinée à l'Allemagne de l'Est : Le Ring est amarré solidement aux rives historiques des révolutions de 1848. Et puis la solution « astucieuse » : Peter Stein ⁴²⁵ découvre le secret du Ring dans le théâtre du XIXe siècle ; son Walhalla, quand il s'ouvre, se révèle être le foyer de la danse à l'Opéra de Paris. Dans toutes ces solutions, on évite d'avoir affaire

421 Après avoir confié son amitié et son admiration au compositeur, le philosophe Nietzsche engage une rupture avec Wagner qu'il considère alors comme un « histrion » et comme le symptôme de la décadence qui se répand en Europe, à savoir le nihilisme. Plusieurs écrits témoignent de cette séparation douloureuse, dont *Le Cas Wagner* qu'il écrit en 1878.

422 Dans *Les Visages et les Corps*, Chéreau reconnaît avoir appartenu à « de l'une de ces familles françaises dans lesquelles on décrétait que Wagner n'était qu'ennuyeux et pesant ». Il avoue même « avoir dormi lors d'une représentation de la Walkyrie à l'Opéra de Paris1 en 1972 ».

423 Si l'œuvre s'appuie sur un « Germanium » - c'est-à-dire une germanité fondée sur les anciens mythes germaniques, elle porte aussi l'idée d'un « Deutschtum », c'est-à-dire d'un esprit allemand, symbole du désir d'une union nationale des États dispersés du Heiliges Römisches Reich Deutsche Nation, soit l'ancien Empire allemand médiéval, que l'on retrouve d'ailleurs dans les aspirations romantiques allemandes. Or, la longue période durant laquelle Wagner écrit *Le Ring* est une phase transitoire sur le plan de l'histoire allemande : après l'échec de la révolution de 1848, la politique expansionniste de Bismarck vise désormais à créer un nouvel Empire allemand, fondé sur un processus d'unification des États. Bien que Wagner partage la finalité du projet bismarckien, il n'en devient pas pour autant un défenseur, trop de faits les séparent : le passé révolutionnaire de Wagner, son antisémitisme ouvert, sa proximité avec Ludwig II de Bavière. *Le Ring* reprend bien toute une mythologie ancestrale germanique, si elle défend un esprit allemand visant à promouvoir tout autant l'idée d'une union des arts, que celle d'une union nationale, elle se distingue de la réalpolitik de son temps. Mais c'est sur ce triple fond, réunissant mythologie, antisémitisme et politique suprémaciste que le nazisme va faire le lit de son idéologie. Siegfried, « l'homme supérieur » - concept nietzschéen détourné -, guerrier et salvateur de l'humanité – en l'occurrence de la race aryenne – en est un symbole.

424 Michel Foucault, « L'immaginazione dell'Ottocento », *op.cit.*

425 Foucault fait ici référence à la mise en scène de *L'Or du Rhin* de Peter Stein et de *la Walkyrie* par Klaus Michael Grüber au Palais Garnier, en 1976

directement à la mythologie propre de Wagner, cette poix, cette matière inflammable dangereuse, mais aussi passablement dérisoire.

Le philosophe, spectateur critique du *Ring*, salue l'audace de « Boulez, Chéreau et le décorateur Peduzzi » dont « le choix [...] était plus risqué »⁴²⁶ :

*Ils ont voulu justement prendre cette mythologie à bras-le-corps. Contre toute évidence, la vieille garde de Bayreuth a crié à la trahison. Alors qu'il s'agissait de revenir à Wagner. Au Wagner du « drame musical », bien distinct de l'opéra*⁴²⁷.

Selon François Regnault qui accompagne Patrice Chéreau dans la découverte du texte, affronter *Le Ring* ne consiste pas tant à « visiter le cerveau de Wagner »⁴²⁸, qu'à pénétrer à l'intérieur de l'œuvre, *das Ring des Nibelungen*, avec l'impérieuse et pressante injonction d'en découvrir le sens originel, d'en faire naître, avec assurance, sa propre lecture - une lecture française - par-delà les propositions antérieures. Chéreau y parviendra, non pas la première année, en 1976, mais dès la suivante, jusqu'au triomphe en 1979 et 1980.

Dans un très beau texte, François Regnault expose l'enjeu du combat que représente cette création du *Ring* par Pierre Boulez et Patrice Chéreau :

*Il faut se trouver des ennemis dignes de soi. Sinon, on est un piètre combattant, le combat est sans enjeu et la victoire est vaine. Si Boulez et Chéreau n'avaient monté Le Ring que pour décevoir quelques wagnériens en retard d'un style, attachés à des traditions mal fondées - « la tradition, c'est le laisser-aller » a dit Mahler -, sectateurs d'une idole, au lieu du « dieu Richard Wagner irradiant un sacre » (voire même quelques nazis spontanés ou réfléchis), on osera dire que le jeu n'en valait pas la chandelle. On suppose que blessés, ulcérés, ces fanatiques ne seront pas revenus l'année suivante, puisque le volume des sifflets et des huées diminue de Ring en Ring et d'année en année et que maintenant, à Bayreuth, le triomphe est assuré. Non, il y avait une plus grande victoire à remporter – esthétique et politique*⁴²⁹.

426 Michel Foucault, *op.cit.*

427 *Ibidem*

428 François Regnault, « *Le Ring*, Quel enjeu ? » in *Histoire d'un Ring*, *op.cit.*, p. 39

429 *Ibidem*

Chéreau est germophone : il connaît, mais sans l'éprouver *de l'intérieur*, puisqu'il est français, « la question de l'Allemagne ». Il sait qu' « il est demandé aux Allemands une chose impossible. Quelque chose est aux artistes allemands impossible à dire. Et pourtant, c'est ce qu'il leur faut dire. Cette chose la plus impossible est la plus réelle : leur position à l'égard de la culture allemande ».⁴³⁰ Il a également éprouvé la division en deux de l'Allemagne, il s'est rendu lui-même à Berlin-Est. Il a expérimenté cette séparation, cicatrice dans la ville, mais sa fréquentation des artistes et des écrivains allemands lui a fait prendre conscience que c'est aussi « chaque Allemand [qui] est divisé, partagé, parce que, de haut en bas, l'une des plus belles cultures de l'histoire est... contaminée »⁴³¹. Il est parfaitement conscient qu'une telle situation ne laisse place qu'à peu d'alternatives, que la culture allemande est tout entière enfermée dans ce conflit depuis la Libération:

*La défendre tout entière, la rejeter toute, séparer grossièrement en elle le bon grain de l'ivraie, la dialectiser à l'infini – en parler sans cesse ou cesser d'en rien dire - sont autant d'attitudes demandées aux Allemands en même temps qu'elles leur sont reprochées*⁴³².

Affronter Bayreuth, s'approcher progressivement du *Ring* de Wagner oblige donc Chéreau à pénétrer dans la plaie brûlante de « la question allemande » car « l'œuvre de Wagner est au cœur de ce drame » ; et elle ne manque pas, elle aussi, comme plus généralement la culture allemande, d'être abordée suivant des approches similaires au mouvement d'un « oscillographe qui parcourrait à toute vitesse l'amplitude de sa sinusoïde », prise par « une sorte de tétanos », induisant des injonctions radicalement opposées :

*Richard Wagner est innocent, Richard Wagner est coupable ; il est le plus innocent, il est le plus coupable. Sa culpabilité va jusqu'à l'extrême : « Sans Wagner, vraisemblablement pas de Hitler », ou encore : « Les notes de la musique de Wagner sont écrites en lettres de sang », tandis que son innocence est requise par la beauté de son œuvre. Morale et esthétique se contrarient et mettent la subjectivité allemande au supplice*⁴³³.

430 François Regnault, « *Le Ring*, Quel enjeu ? », p.38

431 François Regnault, « *Le Ring*, Quel enjeu ? », in *Histoire d'un « Ring »*, Bayreuth 1976-1980, éditions Robert Laffont, Pierre Boulez, Patrice Chéreau, Richard Peduzzi, Jacques Schmidt, mai 1980, p.38

432 *Ibidem*

433 François Regnault, p.38

Par leur *Ring*, Chéreau et Boulez, « deux artistes de la culture française »⁴³⁴ parviennent à quitter ce mouvement du pendule, dire ou ne pas dire, en parler ou le taire, pour « traiter Wagner en artiste absolument ». François Regnault précise que cette possibilité leur est accordée « d'abord comme artistes inscrits eux-mêmes dans la musique et dans le théâtre d'aujourd'hui, ensuite comme « étrangers » par définition aux démêlés de tout Allemand digne et attentif avec son ou ses Allemagnes. Non pas sauver Wagner des Allemands (« rédemption au rédempteur »), ni leur rendre, mais le rendre, et pour « eux » et pour « nous », à l'art contemporain »⁴³⁵. Patrice Chéreau affirme lui-même que sa « virginité devant Wagner aura constitué un privilège » :

*Le fait de ne pas être Allemand a eu, bien sûr, son importance, même si je ne m'en suis pas rendu compte plus tard : n'ayant aucun compte à régler, ni avec Wagner, ni avec Bayreuth, ni avec l'Allemagne, j'ai sans doute pu toucher du doigt avec plus de liberté ce qu'un Allemand, plus ou moins consciemment, aurait probablement évité ou aurait réglé dans un corps à corps avec les idéologies haïes. Et grâce à Boulez, je n'ai jamais ressenti comme une infirmité mon ignorance de la musique*⁴³⁶.

Ainsi « dispensés en général de progermanisme comme d'antigermanisme », Chéreau et Boulez ont pu « trait[er] Wagner en artiste, d'abord en artiste », en s'inscrivant dans le sillage des poètes français, Baudelaire, Mallarmé⁴³⁷, Proust et Claudel, lesquels avaient affirmé « leur enthousiasme pour sa musique, leur fascination pour l'entreprise dramatique et théâtrale, leur reconnaissance de la grandeur de l'œuvre, de l'importance des thèmes traités, de la nouveauté absolue de Wagner dans l'art »⁴³⁸. Selon François Regnault, « c'est en lecteurs ou admirateurs de ces quatre « poètes » plutôt qu'en héritiers d'aucun wagnérisme français [qu'ils] ont agi ». C'est ainsi que pour la première fois, « cet *Anneau maudit* », a pu être saisi par un « œil neuf », celui de Boulez, qui ne l'avait jamais monté, et par celui de Chéreau qui ne l'avait encore « jamais étudié »⁴³⁹.

434 François Regnault, p.39

435 François Regnault, *Le Ring*, Quel enjeu ? », p.40

436 Patrice Chéreau (avec Pierre Boulez, Jacques Schmidt, Richard Peduzzi), *Histoire d'un Ring*, Bayreuth 1976-1980, Le Livre de poche, mai 1980, p.120

437 A ce propos, François Regnault suggère que la lecture faite par Mallarmé de l'œuvre wagnérienne a incontestablement attiré l'attention de Patrice Chéreau, tout comme celle de Pierre Boulez. Tous deux sont sensibles, comme le poète, à « l'art d'enchaîner les motifs chez Wagner », ainsi qu'aux « rapports de la musique, du texte et du livre qui intriguaient Mallarmé ».

438 Pierre Boulez écrit : « Le tact est prodige qui, sans totalement en transformer aucune, opère, sur la scène et dans la symphonie, la fusion des formes de plaisir disparates ». Propos tirés de son livre *Par volonté et par hasard*, où il relie Wagner à Mallarmé et à Proust, in *Le Ring*, op.cit., p.40.

439 François Regnault, p.39

Considérer Wagner en artiste absolument demandait néanmoins « des traitements appropriés »⁴⁴⁰. Cette entreprise a pris appui sur deux fondamentaux : celui de « défaire l'idéologie qui régnait jusque-là » au Festspielhaus et celui de penser que « Wagner peut et doit être désolidarisé de ce qui l'a contaminé » :

Ce regard neuf, ces traitements appropriés concernent la direction de la musique et le sens à donner à l'œuvre : à savoir le statut du mythe (projection idéale ou fable située, celui du héros libre ou « programmé »), la réalité des lieux, des époques, des costumes, la vérité des situations, la construction ou l'analyse des personnages, la stratégie des pouvoirs, la mécanique des passions, enfin le rôle des éléments et des machines de théâtre -jusqu'au rapport joué avec la fosse, le cadre de scène, le rideau, le public.(...) c'est sur chacun [de ces points] que la revendication de Wagner comme artiste trouve son appui⁴⁴¹.

Extension du domaine de la lutte. *Le Ring* de Chéreau/Boulez a gagné une victoire à la fois esthétique et politique à Bayreuth. Ce qui était d'ailleurs « la plus grande victoire à remporter »⁴⁴².

Tel [était] donc l'enjeu du Ring 1976-1980 à Bayreuth : rendre d'abord Wagner à l'art d'aujourd'hui. Il faut ajouter aussitôt : le rendre à l'art conduit aussi à lui donner une autre politique. Car effectuer des transformations dans la direction musicale et dans la représentation du mythe, du héros, de l'amour, du pouvoir et de la mort – et donc tant dans la forme que dans les contenus -, c'est nécessairement s'allier les uns et s'aliéner les autres. La vérité réside dans cette division nouvelle. La vérité consiste en de nouveaux partages. (...) On voit donc que c'est la conjecture exceptionnelle d'un centenaire, d'un lieu unique et de deux artistes tout à fait contemporains, étrangers à la germanité, et neufs dans l'œuvre, qui pouvait produire l'effet spécial.

440 François Regnault, p.40

441 François Regnault précise que pour parvenir à cet objectif, une mise en scène de Wagner peut 1. respecter l'œuvre contre une (fausse) tradition qui la déformait ; 2. interpréter l'œuvre de façon à la révéler en elle ce qui y sommeillait, une richesse intérieure attendant le moment propice d'en être extraite ; 3. détourner une partie de l'œuvre pour lui faire dire ce qu'elle ne voulait pas dire, ou voulait ne pas dire (par exemple Mime juif), mais de façon à lui donner un jour qui révèle tout à coup, de l'extérieur, sa structure, ou un de ses sens, ou non-sens ; 4. ajouter à l'œuvre ce qu'elle ne contenait absolument pas et l'enrichir du même coup, sans changer son sens ; 5. retrancher de l'œuvre ce qu'elle contenait et qui a vieilli et qui la desservait aujourd'hui. In *Histoire d'un Ring*, *op.cit.*, p.40

442 L'expression est de François Regnault, *Histoire d'un Ring*, p.40

Si Bayreuth laisse immanquablement des traces dans la biographie de Patrice Chéreau – la ville en tant que lieu d'expérience inouïe apparaît bien dans le projet pour bâtir le Théâtre Nanterre-Amandiers –, le metteur en scène ne se laisse pas seulement marquer par les lieux, il les influence aussi, tant et si bien qu'en 1980, « Wolfgang Wagner, le dernier soir de ce *Ring*, se demand[era] quel autre *Ring* désormais serait possible », relève Michel Foucault. « Si on ne peut le savoir, c'est parce que Bayreuth n'a plus à être le conservatoire d'un Wagner resté mythiquement semblable à lui-même - alors que la tradition, on le sait, c'est le « laisser-aller ». Ce sera le lieu où Wagner, enfin, sera lui-même traité comme l'un des mythes de notre présent. »⁴⁴³ Le passage de Chéreau dans un lieu théâtral n'est jamais neutre. Les solutions qu'il trouve avec Pierre Boulez pour affronter cette œuvre tout à la fois monumentale (dont Klaus Michaël Grüber d'ailleurs disait que c'est *un musée*⁴⁴⁴) et terrifiante par la contamination qu'elle transporte en soi, ont obligé à penser l'œuvre dans une nouvelle dimension esthétique et politique, engageant ainsi au Festspielhaus de Bayreuth une forme de révolution, et du côté du metteur en scène, dans une réflexion sur sa propre pratique artistique. Bayreuth résonne bien jusque dans les murs nanterriens et il nous reste encore à déterminer de quelles façons exactement.

2.2. Un haut lieu technique et novateur : le *Festspielhaus*

Outre la rencontre avec Bayreuth, en tant que ville-lieu complexe, c'est aussi la découverte d'un espace théâtral, le Festspielhaus, que font Chéreau et son équipe. Si la référence faite à Bayreuth dans le projet pour Nanterre-Amandiers rappelle la rencontre exceptionnelle avec la *grande œuvre*, elle ne doit pas pour autant faire oublier celle qui se joue avec son lieu de création et d'émergence. Derrière *Le Ring*, se cache un lieu scénique singulier.

Le Théâtre Nanterre-Amandiers et le Festspielhaus pourraient bien avoir quelques points communs, à commencer par le fait d'être, tous deux, des *lieux-projets*, portés par de grandes ambitions techniques, mais aussi par la fait qu'ils incarnent des *lieux d'une fin*, en cela qu'ils symbolisent un aboutissement artistique. Nanterre-Amandiers est un théâtre

443 Michel Foucault, « L'imagination du XIXe siècle », *op.cit.*

444 Expression attribuée à Klaus Michael Grüber par François Regnault, in *Histoire d'un Ring*, p.40

que Patrice Chéreau va transformer, qu'il pense comme vierge afin d'y faire naître un nouveau projet. Le lieu s'offre après des années d'exil en Italie et il se présente dans le trajet du metteur en scène au moment où il a besoin d'un lieu à lui, après avoir codirigé aussi le TNP avec Roger Planchon. Le Festspielhaus, quant à lui, apparaît comme cet espace tout à la fois salvateur et prometteur pour Wagner, après un long trajet marqué par des années de difficultés financières – le compositeur accumule les dettes – et de nombreuses pérégrinations souvent forcées⁴⁴⁵. Conçu et créé par Wagner lui-même, installé dans la ville de Bayreuth, le Festspielhaus est donc le lieu d'*une fin*, au double sens du terme, celui de finalité et d'achèvement, qui porte et rassemble de bien lointains et présents désirs.

A Bayreuth, Chéreau pénètre ainsi à l'intérieur d'un théâtre qui incarne tout à la fois un parcours et un projet de vie, tant est si bien qu'il écrit à son propos qu'il s'agit d'« un théâtre qui est ainsi fait qu'il ne se compare pas aux autres théâtres ». Architecturalement, l'établissement se nourrit d'une extrême audace et d'une impérieuse exigence artistique ainsi que d'expériences que Wagner a faites au sein des différentes salles dans lesquelles il s'est produit durant sa carrière. Inauguré en 1876,⁴⁴⁶le

⁴⁴⁵Politiquement considéré comme appartenant à la frange révolutionnaire, Wagner est accusé d'avoir participé au mouvement d'insurrection qui a lieu à Dresde, en mai 1849, et il est alors contraint de quitter les pays d'Allemagne. Il veut gagner la France, mais il doit d'abord se réfugier en Suisse. En chemin, il s'arrête à Weimar, où le compositeur Franz Liszt – dont il épousera, la fille Cosima en XXX - l'héberge et lui donne de l'argent afin qu'il puisse se procurer, à Iena, un faux passeport. Il prend alors l'identité du « Prof. Dr. Widmann » pour gagner Zurich. Là-bas, il obtient par un ami un nouveau passeport qui lui permet de se rendre à Paris (1849), mais il quitte rapidement la capitale, à cause du choléra. Il se rend alors à Bordeaux, d'où il doit fuir à nouveau, pourchassé et menacé de mort par le mari de Jessie Laussot, jeune française avec laquelle il entretient une histoire d'amour et comptait fuir jusqu'en Grèce ! Il retourne à Zurich où son épouse légitime, Mina, le quitte. En 1858, il se rend à Venise, mais la ville, sous contrôle de l'Empire austro-hongrois lui ordonne de quitter les lieux car il représente une menace du fait de ses anciennes activités révolutionnaires, à Dresde. Les années d'exil, « die Wanderjahre », continuent. Wagner est soit poursuivi pour ses appartenances politiques, soit par des créanciers : il va alors faire une série d'aller-retour à Zurich, Paris, Vienne, Munich jusqu'à ce qu'il s'installe à Tribschen, en 1866, d'où il gagne alors Bayreuth, en 1870. Les villes parcourues sont les suivantes : Würzburg (1833) ; Magdeburg (1834-35) ; Königsberg (1836-37), Riga (1837-39); puis, Londres et Paris (1839) ; Dresden (1842-49) puis Bayreuth.

⁴⁴⁶ Wagner choisit pour son théâtre d'adapter un projet avorté du grand architecte Gottfried Semper pour une salle d'opéra à Munich, sans d'ailleurs avoir sa permission. La construction fut permise par un don de 100 000 thalers du roi Louis II de Bavière, protecteur et mécène de Wagner. La première pierre est posée le 22 mai 1872 sur une colline au nord de Bayreuth. Parallèlement, Wagner fait construire à proximité du Parc du château la villa Wahnfried pour lui et sa famille. L'inauguration a lieu avec la première exécution complète de la tétralogie *L'Anneau du Nibelung* du 13 au 17 août 1876. Les deux derniers opéras sont donnés en création mondiale. *Parsifal* est créé le 26 juillet 1882. Ces deux œuvres occupent une place particulière à Bayreuth, puisque le Palais des Festivals fut construit pour *L'Anneau* et *Parsifal* composé pour le Festspielhaus. Les cinq autres opéras de maturité de Wagner, créés dans les théâtres « traditionnels », entreront plus tard au répertoire du Festival. Le Palais des Festivals devient en 1973 la propriété de la Richard-Wagner-Siftung Bayreuth (Fondation Richard-Wagner de Bayreuth), dont le siège est à la villa Wahnfried.

Lire à ce propos :

Philippe Godefroid, *Richard Wagner, l'opéra de la fin du monde*, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard / Arts » (no 39), 1988, p. 81

Jacques De Decker, *Wagner*, Folio, 2010, p.253

François-René Tranchefort, *L'Opéra*, Éditions du Seuil, 1983, p. 269

Festspielhaus représente un effort considérable de rénovation de l'architecture théâtrale, qui implique une conception originale de l'univers scénique, en même temps qu'il suppose un rapport nouveau entre le public et l'action dramatique. Denis Bablet rappelle combien il importe à Wagner que l'architecture puisse ordonner une salle et une scène dans le but de rendre « intelligible⁴⁴⁷ l'œuvre d'art aux points de vue optique et acoustique »⁴⁴⁸. De ces principes généraux découlent les structures du Festspielhaus de Bayreuth, conçu par l'architecte, Otto Brückwald. On est bien loin de la conception des théâtres à l'italienne : par son architecture intérieure, le Festspielhaus s'inscrit à contre-courant de cette conception du rapport salle/scène que Chéreau remet lui aussi très tôt en question, après y avoir excellé cependant.

Pour Patrice Chéreau, comme pour Pierre Boulez, la découverte *in situ* du Festspielhaus marque un tournant. Le chef d'orchestre relève l'importance de cette rencontre wagnérienne dans sa carrière. Par-delà la rencontre avec *Le Ring* « expérience exceptionnelle dans la vie d'un musicien »⁴⁴⁹, il note immédiatement l'importance du lieu, le Festspielhaus :

Bayreuth [est] le seul lieu où se déroulent, à mes yeux, des représentations wagnériennes où l'expérience architecturale, visuelle donc et acoustique, est entièrement satisfaisante. J'aurais sûrement refusé (et je refuserais encore, le cas échéant) de le faire partout ailleurs.(...) Évidemment Bayreuth ne convient pas à Mozart (il n'a pas été conçu pour cela) ; mais il existe aujourd'hui des techniques permettant d'obtenir des géométries variables : on semble les ignorer, tous les théâtres construits depuis la guerre relevant de conceptions complètement surannées. Tandis que dans le théâtre parlé un immense effort a été accompli par certains metteurs en scène, en vue de faire coïncider la représentation et sa géographie, je ne vois nulle part, en ce qui concerne l'opéra, se manifester une réflexion radicale sur le lieu théâtral... et Bayreuth, donc, reste unique depuis cent ans, la qualité primordiale de son espace acoustique étant de conjuguer la clarté et le fondu⁴⁵⁰.

La rencontre avec la structure unique du Festspielhaus marque aussi le metteur en scène. Peut-être naissent ici en lui des motivations souterraines, un désir précis, de plus

447 Denis Bablet explique que « le terme « intelligible », de même que le mot intelligence revient fréquemment dans les écrits théoriques de Wagner. Le rôle de l'intelligence lui paraît essentiel tant dans la création que dans la perception et la compréhension de l'oeuvre d'art », in *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, p.58

448 Denis Bablet, « Richard Wagner, l'œuvre d'art de l'avenir », in *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, p.218

449 Pierre Boulez, « A partir du présent, le passé », in *Histoire d'un Ring*, op.cit.

450 *Ibidem*

en plus pressant aussi, de diriger lui-même un lieu où, comme il l'écrit dans son projet pour Nanterre-Amandiers, « l'on utilise, enfin, des techniques et des expériences de travail nouvelles »⁴⁵¹ ?

Penser un lieu nouveau, quitter la pratique des scènes à l'italienne qui génèrent désormais une certaine lassitude. Très certainement, les mots de Pierre Boulez portent avec fidélité l'état d'esprit dans lequel Patrice Chéreau se trouve lui-aussi au moment de découvrir le Festspielhaus:

*Plus je vais, plus je trouve absurde les théâtrales à l'italienne, et plus je suis stupéfait que le Festspielhaus de Bayreuth n'ait pas servi de modèle à des théâtres où les conditions de spectacle seraient infiniment plus convaincantes, moins sujettes aux compromis qu'imposent les théâtres traditionnels, dont l'habitude semble, hélas ! persister. Cela prouve, s'il en était besoin encore, la paresse, l'absence de curiosité et d'imagination de la part des « spécialistes » qui s'occupent du théâtre et de son architecture (...)*⁴⁵².

Richard Peduzzi me confirme cette singularité du Festspielhaus. Sa lecture du lieu et des espaces avec lesquels il a dû composer pendant cinq ans est précieuse et ne manque pas de rappeler l'ingéniosité et la qualité technique qui caractérisent son architecture intérieure :

*Wagner était persuadé, quand il a fait construire le Festspielhaus, que le bâtiment serait temporaire et qu'il serait très vite remplacé par un vrai Palais des Festivals. Ceci explique la grande simplicité de la construction : l'ensemble est tout en briques et en bois. Seule la façade est décorée, style fin du XIXe siècle. Wagner n'appréciait pas du tout la structure traditionnelle des théâtres à l'italienne, il a donc décidé de répartir les sièges du parterre comme dans un amphithéâtre, suivant le modèle des théâtres grecs antiques. La salle est en forte pente et les strapontins ne sont pas alignés les uns derrière les autres. Son idée était que le spectateur, où qu'il soit assis, puisse entendre et voir parfaitement la scène, même s'il existe deux niveaux de balcon avec loges à l'arrière de la salle*⁴⁵³.

451 Nous rappelons ci le texte du projet pour Nanterre écrit par Patrice Chéreau et Philippe Coutant. De 1976 à 1980, Chéreau met en scène à Bayreuth, mais aussi, à l'Opéra national de Paris. Il découvre aussi les architecture et scène modernes du Théâtre National de Villeurbanne, ce qui contribue certainement à affiner son désir de diriger un lieu de haute qualité technique.

452 Pierre Boulez, « A partir du présent, le passé », in *Histoire d'un Ring*, op.cit.

453 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2018

Pierre Boulez déjà le faisait remarquer : la principale innovation du Festspielhaus tient à sa fosse d'orchestre. Richard Peduzzi en explique les raisons :

*La fosse est couverte par une large plaque de bois et elle s'enfonce sous la scène, ce qui fait que les spectateurs ne peuvent pas voir l'orchestre. Wagner a ainsi créé une sorte d'orchestre invisible. Le noir total se fait dans la salle, comme au cinéma ; seuls le bas du rideau de scène et les côtés de celle-ci sont légèrement éclairés. Après les premières représentations de l'Anneau du Nibelung, ce phénomène d'obscurcissement des salles de théâtre s'est répandu un peu partout dans le monde. On ne peut pas dire que Richard Wagner ait inventé l'idée, mais c'est lui qui l'a mise en pratique le premier.*⁴⁵⁴

Richard Peduzzi m'explique que cette disposition de la fosse favorise une meilleure émission des sons qui sont produits par les chanteurs et l'orchestre. L'orchestre wagnérien étant de grande taille, le « passage de la rampe » peut être difficile pour les chanteurs, avec ce nouveau positionnement de la fosse, ce problème peut être résolu.

*Où qu'il soit situé dans la salle, devant, au fond, sur les côtés ou au centre, le spectateur va avoir l'impression que la musique vient de tous les côtés. Le son de l'orchestre lui parvient comme un tout, très homogène, grâce à son renvoi par la structure en bois de la salle. Cela crée une acoustique très particulière.*⁴⁵⁵

Si cette disposition présente un certain nombre d'avantages, elle n'est pas sans poser certains problèmes au chef d'orchestre qui, comme le rappelle Richard Peduzzi, a une très mauvaise visibilité de la scène. Par ailleurs, il « n'entend pas le son de l'orchestre comme l'entendent les spectateurs »⁴⁵⁶. Si le son des voix leur parvient directement, lui reçoit le son de l'orchestre d'abord par le filtre de la fosse, où se trouvent les musiciens.

Une autre particularité de la salle est son double cadre de scène. En même temps qu'il crée une distance entre la scène des spectateurs, il forme, avec la fosse cachée, « un abîme mystique », selon l'expression de Wagner, entre la salle et la scène. On songe alors au vide abyssal du décor de *Quartett*, venu se superposer à celui de *Lucio Silla*, que conçoivent Richard Peduzzi et Patrice Chéreau ; l'image vue, l'expérience vécue au Festspielhaus, a peut-être pu faire son chemin, se transformer en idée d'une nouvelle

454 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, Paris, 2018

455 *Ibidem*

456 *Ibidem*

scénographie, cinq ans plus tard...

Il faut, en tout cas, envisager sérieusement l'hypothèse selon laquelle cette rencontre avec le lieu Festspielhaus, juste avant que Chéreau ne prenne la direction du Théâtre Nanterre-Amandiers, comme celle faite avec un haut lieu architectural et artistique qui a certainement accentué son désir de prendre la direction d'un lieu qui puisse, lui aussi, revendiquer une grande qualité technique. Lieu d'une *fin*, au sens de finalité ou de but d'une part, et celui d'achèvement, d'autre part – la création du *Ring* en témoigne -, le Festspielhaus pourrait ainsi, de façon plus ou moins consciente, avoir influencé Chéreau dans son choix pour Nanterre. En jouant sur les mots, il serait tentant de voir dans le Festspielhaus de Wagner tout comme dans le Théâtre Nanterre-Amandiers de Chéreau des *lieux visés* qui incarnent chacun à leur manière des *lieux à haute visée technique*. Wagner aurait pu s'installer à Munich, mais il choisit Bayreuth. De son côté, Chéreau refuse l'Odéon, il veut Nanterre. Chacun investit un lieu qu'il peut façonner suivant ses intentions propres. Nous verrons que Chéreau ne se contente pas de s'installer dans un lieu qui existe déjà, il lui est nécessaire de le transformer avant de l'habiter : incontestablement, les expériences italienne et allemande ont dû favoriser le terreau de ce désir.

Par ailleurs, il se trouve bien une certaine similitude dans les trajets. Dès le projet du *Ring* engagé, Chéreau se documente largement sur le musicien/compositeur et on peut s'autoriser à penser que ce parcours – sans pour autant que cela ne crée entre eux une connivence - ne lui est pas indifférent : lui-même a connu l'exil, lui aussi a des créanciers et des dettes à rembourser. Même s'il a mis fin à son statut d'artiste français exilé lorsqu'il s'engage dans l'aventure du *Ring*, on peut imaginer, toute proportion gardée, que Chéreau n'est pas insensible à cette dimension d'un lieu taillé par et pour Wagner lui-même. Rappelons ici que dans l'écriture du projet pour Nanterre-Amandiers, Chéreau insiste lui aussi sur la nécessité de construire un théâtre qui serait le lieu de l'accomplissement possible de ses rêves. La rencontre avec le Festspielhaus a vraisemblablement œuvré dans son esprit comme un exemple, favorisé en lui l'éveil d'un désir d'avoir ce « chez soi », un théâtre *sur mesure*.

Durant ces cinq années à Bayreuth, Chéreau façonne déjà l'idée de son théâtre idéal et il aiguise son niveau d'exigence quant à la qualité des dispositifs techniques d'un lieu théâtral. Débutée plus tôt, en 1972, mais menée un temps parallèlement (1974-1980), l'expérience qu'il vit, en parallèle, au TNP de Villeurbanne confirmera aussi ce désir en lui de s'installer dans un lieu qui soit parfaitement équipé. Lors d'une de mes rencontres avec

Robert Abirached, l'ancien directeur du Théâtre et des Spectacles ne manque pas d'ailleurs de rappeler combien, à l'époque, c'est-à-dire en 1980, « le Théâtre des Amandiers représente en France un important plateau technique. Doté d'une grande salle et surtout d'une salle transformable, il est un établissement particulièrement bien équipé et qui dispose ainsi d'atouts majeurs »⁴⁵⁷. Dans cette perspective, on peut logiquement penser que « le choix de Chéreau pour Nanterre tient pour beaucoup à la haute qualité technique du lieu »⁴⁵⁸. L'importance qu'il accorde à la qualité technique à la fois sur les plans visuel et sonore que doit avoir le Théâtre auquel il entend donner jour montre combien lui est essentiel. Nous reviendrons plus exactement sur ce point qu'il nous faut envisager en lien avec l'identité architecturale et scénographique du Théâtre National Populaire aussi que Chéreau codirige avec Roger Planchon, simultanément à l'aventure du *Ring*.

2.3. Un lieu porteur d'une théorie

Le Gesamtkunstwerk ou le principe de l'union des arts.

2.3.1. Genèse et impacts du concept wagnérien

Par-delà l'aspect technique du Festspielhaus, le lieu dispose aussi d'une force esthétique utopique et d'une valeur artistique hautement symbolique. En effet, c'est à l'intérieur de cet espace conçu par ses soins que Wagner a cherché à mettre en pratique sa théorie du *Gesamtkunstwerk* ; *Le Ring* étant censé l'incarner. « Synthèse des arts », « œuvre d'art totale », ou « œuvre d'art commune »⁴⁵⁹ - cette dernière traduction étant celle retenue par Denis Bablet⁴⁶⁰-, le *Gesamtkunstwerk* peut se dire de différentes façons en français, mais cette pluralité de définitions n'empêche pas de le concevoir dans l'unité de la pensée théorique qu'il représente et qui doit se déployer et s'accomplir sur la scène, suivant des critères bien précis prédéfinis par Wagner.

En se heurtant frontalement à la réalité de l'œuvre à faire, Chéreau la découvre certes enserrée par des intentions politiques, mais aussi logée au sein d'un écrin

457 Entretien inédit avec Robert Abirached, Paris, 2018

458 *Ibidem*

459 Denis Bablet, *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, CNRS, Paris, 1965, p. 59

460 *Ibidem*

théorique singulier : la conception du *Gesamtkunstwerk*. Si cette rencontre a pu avoir des incidences ou non sur sa pratique artistique, si elle est une étape particulière vers Nanterre, c'est ce qu'il nous intéresse de déterminer.

La théorie du *Gesamtkunstwerk* émane d'un long cheminement critique engagé par Wagner à propos de l'opéra. Parmi ses ouvrages théoriques, *Opéra et Drame*⁴⁶¹ illustre ce rapport complexe qu'il entretient avec le genre lyrique, et, plus largement encore, avec la création artistique qu'il interroge dans son processus de production⁴⁶². Analysant la critique que fait Wagner de l'opéra, Jacques Bourgeois en rappelle la dimension anti-conventionnelle.

A l'époque, la position que tient le musicien/compositeur est tout à la fois irrévérencieuse à l'égard du genre et révolutionnaire aux yeux tout autant des professionnels que du public averti. Puisant dans les écrits théoriques du compositeur - dont *Opéra et drame* -, Jacques Bourgeois insiste sur la force critique d'un tel concept et il rappelle que ce dernier « accuse l'opéra d'être une contrefaçon du drame lyrique [...] qu'il va s'efforcer de recréer ». Wagner considère qu'« avant lui, les compositeurs n'ont fait que sacrifier le « purement humain » à la virtuosité des chanteurs et au goût du public pour le spectacle et la musique « agréablement digestive ».⁴⁶³ L'opéra est devenu « cet art formel »⁴⁶⁴ qui a perdu sa vocation et il représente pour lui ce « phénomène monstrueux »⁴⁶⁵ qui a rendu méconnaissable « l'essence de la musique »⁴⁶⁶. Les griefs versés par le musicien/compositeur se cristallisent, note Olivier Bégot autour d'une double tension binaire entre « d'une part celle de l'opéra et de la musique instrumentale », et, « d'autre part celle de la musique instrumentale et de la poésie »⁴⁶⁷. Autre gouffre qui

461 Achevé en 1851, *Opéra et Drame* est formé de trois parties : l'une a pour sujet l'opéra proprement dit, le grand opéra historique ; dans la seconde, l'auteur s'occupe du drame et principalement du drame poétique. La dernière partie du livre, parle du drame de l'avenir et de la manière dont il le conçoit. Il est divisé dialectiquement : thèse : musique ; antithèse : drame ; synthèse : musique et drame. Le drame de Richard Wagner peut se comparer à une dialectique en acte.

Cf Lionel Dauriac, *Le Musicien-poète Richard Wagner. Étude de psychologie musicale*, Paris, 1908, Fischbacher, 336 pages.

462 « Avec son originalité de compositeur qui a beaucoup réfléchi et assimilé, il [Wagner] multiplie les analyses fougueuses, cruelles parfois, sur Gluck, Mozart, Beethoven, Meyerbeer, Rossini, Berlioz. Il étudie aussi les poètes : Sophocle, Shakespaere, Goethe et Schiller, en cherchant à déterminer les conditions de leur activité créatrice. Il interprète les religions antiques et modernes, et montre leur influence sur l'évolution des civilisations latines et germaniques, ébauche de la question sociale dans ses rapports avec l'art, s'étend sur l'origine des mythes populaires. (...) Cela lui servira à asseoir sa doctrine » peut-on lire dans « Spécial Wagner, L'Anneau du Nibelung, L'Or du Rhin », numéros 6-7, novembre-décembre 1976, de *L'Avant-Scène*, p.47

463 Jacques Bourgeois, Spécial Wagner, L'Anneau du Nibelung, L'Or du Rhin », numéros 6-7, novembre-décembre 1976, *L'Avant-Scène*, p.44

464 *Ibidem*

465 *Ibidem*

466 *Ibidem*

467 Olivier Bégot, *Une œuvre impossible, opéra et tragédie dans les écrits théoriques de Wagner*, Presses

Universitaires de France, pages 33 à 42. Consultable en ligne : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d->

sépare Wagner de l'opéra de son temps: la légèreté des livrets. Il reproche, en effet, « aux librettistes d'opéra la frivolité de leurs inspirations »⁴⁶⁸. Citant Wagner, Jacques Bourgeois rappelle combien le compositeur dénonce une certaine dichotomie qui tire, selon lui, l'opéra vers le bas, et qui se nourrit de deux erreurs essentielles : la tendance qui vise à « attribuer le drame au poète comme sa propriété exclusive et à considérer la musique comme un simple ajout facultatif »⁴⁶⁹, et, parallèlement celle qui consiste « comme l'ont fait trop de grands compositeurs [à] accorder à la musique la première place ». Or, rappelle Jacques Bourgeois, c'est bien le fait d'accorder « un rôle secondaire à la poésie dans l'opéra » qui a abouti, selon Wagner, à « une dégénérescence du genre », qu'il déplore activement.

Parfaitement conscient du fait que les principes du *Gesamtkunstwerk* s'inscrivent dans des sillons déjà tracés par le romantisme allemand, mais ont aussi un aspect dérangent à l'époque, Chéreau, lorsqu'il affronte *Le Ring* dès 1974, s'intéresse à cette mécanique jusqu'au-boutiste – faire « l'œuvre de sa vie » - qui mérite d'être appréhendée dans son caractère agitateur et novateur. L'arrivée du concept wagnérien dans le monde des arts de l'époque est révolutionnaire. La réalisation du *Gesamtkunstwerk* a bien une finalité esthétique critique. Chéreau, me confirme Richard Peduzzi lors d'un entretien, a parfaitement saisi ce renversement des valeurs artistiques que produit cette pensée wagnérienne qui s'efforce de « voir le livret dans la musique ». Il découvre, avec Wagner, et par le filtre du chef d'orchestre Pierre Boulez, ce qu'une telle conception implique du point de vue du geste créatif. Pour Wagner, si la pensée musicale reste bien la cause fondamentale de la pensée littéraire - elle doit l'éclairer, l'inspirer -, elle doit aussi lui obéir⁴⁷⁰. « Mes drames sont des faits de musique devenus visibles »⁴⁷¹, écrit le compositeur.

Critique, la théorie du *Gesamtkunstwerk* wagnérien semble bien chercher un équilibre perdu – le théâtre grec antique lui sert de référence, à la fois comme socle et modèle - , en tout cas à recréer. Wagner entend créer une juste « relation de la musique (« Tonkunst ») et de la poésie (« Dichtkunst ») », et celle-ci, pense-t-il, ne peut « trouve[r] sa résolution harmonieuse »⁴⁷² que dans ce qu'il nomme *le drame*. Le mot désigne ici

[esthetique-2013-2-page-33.htm#no1](#)

468 Jacques Bourgeois, Spécial Wagner, L'Anneau du Nibelung, L'Or du Rhin », numéros 6-7, novembre-décembre 1976, *L'Avant-Scène*, p.47

469 Jacques Bourgeois, p.46-47

470 Jacques Bourgeois, Spécial Wagner, L'Anneau du Nibelung, L'Or du Rhin », *L'Avant-Scène*, op.cit., p.47

471 Wagner cité par Olivier Bégot, *Une œuvre impossible, opéra et tragédie dans les écrits théoriques de Wagner*, op.cit.

472 *Ibidem*

« l'exact antipode de l'opéra où cette relation est présente sous une forme inacceptable pour Wagner »⁴⁷³, rappelle Jacques Olivier Bégot.

Du point de vue du livret, Wagner engage également une grande rupture avec ce qui se pratique à son époque, en se nourrissant de ses drames du « mythe de la poésie primitive », comme le note Jacques Bourgeois :

*Wagner ne considère pas le merveilleux légendaire comme une rêverie gratuite ou une illusion, mais comme une vérité essentielle que la concrétisation symbolique rend plus intelligible.*⁴⁷⁴

Pour Wagner, « les mythes ont un sens profond, universel » et « cette universalité [fait] l'affaire d'un langage comme la musique ». Cette vision, qui amène le musicien/compositeur à accorder aux symboles une valeur fondamentale, sera détournée par Patrice Chéreau qui leur préfère l'allégorie ; une façon inspirée de dire *non* aux multiples cortèges de traditions qui entourent tout à la fois l'œuvre, le lieu et l'artiste Wagner. Dans le travail que Chéreau mène à Bayreuth, il s'agit de se battre au sein du *Ring*, plutôt que contre lui, d'engager une résistance au sens brechtien du terme qui devient, par la révolution interne qu'elle parvient à embraser, particulièrement active, décisive. A Bayreuth, contre toute attente, Chéreau s'autorise, en effet, à pratiquer un théâtre allégorique, celui-là même qu'il expérimente déjà au TNP avec des créations comme *Massacre à Paris* ou encore *Peer Gynt*. L'allégorie contre le symbole. Nous reviendrons sur ce point. Ce qui est intéressant de noter, c'est que par ce geste, paradoxalement, Chéreau est au plus près du drame wagnérien, et, selon les mots de François Regnault, de « la vocation théâtrale de Wagner »⁴⁷⁵.

Sans entrer dans les épaisseurs et la richesse complexe de la théorie wagnérienne, retenons que Wagner définit le drame comme « une synthèse d'arts à leur plus haut moment de tension »⁴⁷⁶. Les lignes force du *Gesamtkunstwerk* reposent donc sur « une communication collective [entre] les arts, car l'intention de chaque genre d'art isolé n'est réalisée qu'avec le concours intelligible de tous les genres d'art ». Ces éléments de

473 Olivier Bégot, Une œuvre impossible, opéra et tragédie dans les écrits théoriques de Wagner, *op.cit.*, pages 33 à 42.

474 A ce propos, Jacques Bourgeois rappelle le décalage de la pensée wagnérienne avec l'époque. « On peut imaginer, dit-il, combien de tels soucis pouvaient paraître saugrenus aux amateurs d'opéra du siècle dernier. D'où les difficultés que va rencontrer Wagner dans la réalisation de la profession de foi que constitue Opéra et Drame. Cette réalisation, ce sera la tétralogie de l'Anneau du Nibelung, dont la représentation justifiera la construction d'un théâtre spécifique : le Festspielhaus de Bayreuth, quinze ans plus tard », in *L'Avant-Scène*, *op.cit.*, p.46-47

475 François Regnault, *Histoire d'un « Ring »*, *op.cit.*

476 Jacques Bourgeois, Spécial Wagner, L'Anneau du Nibelung, L'Or du Rhin », *L'Avant-Scène*, *op.cit.*, p.47

définition amènent d'ailleurs Denis Bablet à considérer le *Gesamtkunstwerk* comme l'une « des plus importantes tentatives de réforme scénique » dans l'histoire de l'opéra⁴⁷⁷. Wagner modifie ainsi littéralement le concept d'œuvre d'art totale qui se distingue ainsi des acceptions premières qui ont pu lui être données par ses prédécesseurs ou certains de ses contemporains :

Wagner ne songe pas à porter atteinte aux divers arts, à les priver de leur existence individuelle au profit de leur union dans le drame. Il ne prône pas davantage un quelconque « mélange des arts ». Le drame sera un art homogène, tous les arts y participant devront concourir à la réalisation d'un but commun : présenter à l'homme l'image du monde. En s'unissant, ils se libéreront des entraves nées de leur isolement pour atteindre leur plein épanouissement⁴⁷⁸.

Dans cet esprit, Philippe Junod note lui aussi combien « de la convergence ou synthèse des divers modes d'expression [...] à la fusion des arts réunis, le chemin est long »⁴⁷⁹. Au sein de ce paysage définitionnel, le *Gesamtkunstwerk* wagnérien tient une place à *part*. Le fait que les arts ne soient pas là pour dire, au sein d'une œuvre, une même chose, qu'ils ne soient pas animés non plus par l'intention de se dominer, ou encore de se surligner ou de s'atténuer, mais qu'ils aient pour vocation de s'unifier réellement, c'est-à-dire se compléter *intelligemment*, marque un geste nouveau.

Dans son savant ouvrage, Denis Bablet affirme combien la théorie wagnérienne est cette « réforme fondamentale » qui touche d'une part « aux structures mêmes de l'œuvre dramatique » et qui « implique une utilisation nouvelle⁴⁸⁰ des modes d'expression

477 Denis Bablet, *Le décor de théâtre, op.cit.*, p56

478 Philippe Junod, *op.cit.*

479 *Ibidem*

480 Rappelons que si ces principes défendus par Wagner sont, à l'époque, tout à la fois « réformistes et réformateurs », comme l'indique Denis Bablet, ils ne sont, en réalité, pas entièrement nouveaux. On en trouve déjà des traces dans l'antiquité. A travers le concept aristotélicien de la création d'un « langage relevé d'assaisonnements ». Dans *La Poétique*, le philosophe soulignait déjà la mission de l'art poétique : parvenir à exister pleinement à travers l'union du rythme, de la mélodie et du chant. Mais c'est surtout, et, manifestement plus encore, les influences romantiques et celles du *Sturm und Drang* qui sont pertinentes car elles permettent de remonter aux racines de la théorie wagnérienne, qui se nourrit de ce dense terreau artistique. Wagner écrit *Le Ring* à partir de 1848 (pour une première représentation en 1876 seulement). Vingt ans plus tôt, le philosophe « Herder songeait [déjà] à une œuvre où la poésie, l'action et la décoration ne feraient qu'un », note Bablet, et Goethe dans ses Entretiens avec Eckermann (mars 1825) déclarait qu'« au théâtre, il y a la poésie, la peinture, le chant, la musique, le jeu des acteurs et bien d'autres choses encore », avant de préciser que « si tous ces arts et toutes ces séductions de la jeunesse et de la beauté agissent d'un commun accord dans la même soirée, et surtout à un haut degré, il en résulte une fête comparable à aucune autre. » Novalis, Schelling, Tieck ou Hoffmann sont des auteurs portés par ce même souci « de rapprocher les arts et de leur donner la possibilité d'une action commune », ce qui autorise à affirmer que « Wagner s'inscrit donc dans la lignée d'un romantisme typiquement allemand ». Mais « alors que ces prédécesseurs s'en tenaient à des vœux assez vagues, il construit toute sa théorie du drame de l'avenir autour du *Gesamtkunstwerk* », relève l'historien qui rappelle combien « il est peu d'œuvres qui aient

théâtrale »⁴⁸¹. S'il ne manque pas cependant de préciser que la réforme des arts désirée par Wagner a, selon lui, échoué⁴⁸², Bablet note combien elle a marqué par-delà le monde de l'opéra, l'histoire même du théâtre. Il en voit les traces dans les réflexions d'Adolphe Appia qui développe le concept de « synthèse hiérarchisée » qu'il prône sur la scène ; chez Gordon Craig également, dont « l'idéal [de réaliser une union des arts est] assez identique » ; ou encore chez Max Reinhardt et dans l'« union des moyens d'expression scénique conçue par les expressionnistes allemands comme le facteur essentiel d'une révélation de la vie intérieure »⁴⁸³, dont on connaît, par ailleurs, l'attachement que Patrice Chéreau porte à ce courant artistique.

La redéfinition du *Gesamtkunstwerk* par Wagner a bien des incidences considérables sur les arts de la scène et Denis Bablet s'autorise même à citer Bertolt Brecht. Bien qu'il ne manque pas de rappeler qu'« une opposition radicale sépare le théâtre mythique wagnérien de la dramaturgie épique de Brecht » - puisque « Brecht refuse « l'œuvre d'art totale » telle qu'on la conçoit habituellement »⁴⁸⁴-, il établit cependant, par-delà la frontière franche entre les deux théâtres, brechtien et wagnérien, une certaine similitude dont il s'explique. Selon lui, Brecht croit « à la nécessaire union des moyens d'expression scénique mise au service d'un théâtre critique »⁴⁸⁵. Citant le dramaturge allemand qui considère que « la fable [est bien] expliquée, bâtie et exposée

suscité autant de controverses passionnées, d'enthousiasmes fanatiques, de critiques acerbes, d'exégèses et d'interprétations contraires. Son histoire est celle d'un combat entre tendances musicales adverses, d'une lutte de actions s'opposant sur les plans philosophique, esthétique, métaphysique et même politique. » P56 DB Ces territoires et ces lieux romantiques sont loin d'être étrangers au fin germaniste qu'est Patrice Chéreau. Très tôt, il semble lui aussi habité par cette question d'une réelle union des arts qu'il va mettre à l'épreuve tout autant dans ses pratiques du théâtre, de l'opéra que du cinéma. Relevons que son indécision volontaire ou plus exactement son refus de s'enfermer dans la pratique d'un seul et unique art sont peut-être à lire comme un présage de l'essor de cette prédisposition en lui d'une certaine obligation intime à réaliser une union des arts au sein de son trajet. In Denis Bablet, *Le Décor de théâtre*, op.cit.,p.58

481 *Ibidem*

482 Denis Bablet considère que « l'union des arts est irréalisable [...] », mais il note que « le théâtre [cependant] implique l'union des moyens d'expression artistique » « Présentée dans l'écrin spécifique du Festspielhaus de Bayreuth, Richard Wagner a-t-il vraiment réussi à obtenir une œuvre révolutionnaire, loin du concept bourgeois du divertissement opératique (rappelons brièvement que le terme de divertissement signifie dans son acception philosophique « se détourner de l'essentiel », la distraction permettant à l'homme de fuir la difficulté de vivre avec soi-même) ? », demande l'historien. « Le public n'assiste pas à La Walkyrie pour se divertir mais pour ressentir la catharsis de la tragédie grecque par la synthèse des arts et ainsi élever son âme. Richard Wagner veut que le public fasse face aux passions et à l'angoisse à travers son œuvre, afin de s'en libérer ? ».

483 *Ibidem*

484 Denis Bablet cite Brecht : « Aussi longtemps qu'on verra dans l'« œuvre d'art totale » un délayage homogène d'éléments divers, aussi longtemps que les arts seront « fondus », ils ne pourront que se retrouver dégradés de la même manière, chacun d'eux ne pouvant que donner la réplique aux autres. Le spectateur ne reste pas en dehors de ce processus ; lui aussi est « intégré » dans l'ensemble et représente un élément passif de l'œuvre d'art totale (il la subit). Il faut combattre ce genre d'opération magique, cela va de soi. Et renoncer à tout ce qui se présente comme une tentative d'hypnose, provoque finalement des ivresses indignes et embrume les esprits ». In *Le décor de théâtre*, p.67-68

485 *Ibidem*

par le théâtre tout entier, par les comédiens, les décorateurs, les maquilleurs, les costumiers, les musiciens et les chorégraphes », Bablet note que Brecht considère que « tous mettent leur art dans cette entreprise commune, sans abandonner pour autant leur indépendance »⁴⁸⁶. Présentée comme le résultat d'une « entreprise commune » dont le fonctionnement repose sur l'indépendance de chaque art investi dans la création, Bablet voit alors dans une œuvre comme *Die Dreigroschenoper*, comédie en musique de Brecht et de Kurt Weil, se réaliser les ambitions d'une œuvre d'art totale.

Loin de nous l'idée de prendre *hic et nunc* une position aussi tranchée, mais cet impensable point de liaison suggéré par Bablet a le mérite de nous demander d'affronter le problème suivant : méticuleux lecteur de Brecht, admirateur tout à la fois de sa dramaturgie et de l'art scénique et scénographique du Berliner Ensemble, Chéreau aurait-il lui aussi éprouvé, en montant *Le Ring* - et même s'il n'a jamais monté de pièces de Brecht lui-même -, cette improbable mais pourtant possible concordance, que relève Bablet entre les deux artistes allemands, en ce point unique : l'« union des arts », prise au sens d'« union des moyens d'expression scénique mise au service d'un théâtre critique » ?⁴⁸⁷ Dans cette perspective, on pourrait s'autoriser à penser que Chéreau puisse, lui aussi, s'inscrire, après Appia, Graig et Reinhardt - et jusqu'à Brecht - dans cet horizon de créateurs ayant pu, par la rencontre avec le concept wagnérien, interroger leur propre pratique artistique ? Le lien est loin d'être absurde lorsque l'on sait que pour affronter *Le Ring*, Patrice Chéreau s'est nourri, dès le départ, de deux textes majeurs, *L'Anneau wagnérien, parabole bourgeoise* d'Hans Mayer⁴⁸⁸ et *Paradoxa und Pastorale bei Wagner* d'Ernst Bloch⁴⁸⁹ ; deux auteurs qui, dans sa mémoire, sont intimement liés à la figure de Brecht :

C'est le nom de Hans Mayer qui m'avait attiré : il était lié pour moi à mes premières expériences théâtrales, à Brecht, à la venue du Berliner Ensemble à Paris, aux discussions de la revue Théâtre Populaire, à des conférences que j'étais allé écouter, autrefois, à l'Institut d'Études germaniques. Voilà deux personnes à la présence desquelles, Dieu sait pourquoi, je ne m'attendais pas : deux chercheurs liés pour moi à Brecht, au théâtre et à la culture de l'Allemagne d'après-guerre, tous deux émigrés à

486 *Ibidem*

487 *Ibidem*

488 Hans Mayer, *Ammerkungen zu Richard Wagner*, Suhrkamp Verlag, 1966, cité par Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passés, op.cit.*, p. 51

489 Ernst Bloch, *Paradoxa und Pastorale bei Wagner*, in *Philosophie der Musik*, Programmheft Bayreuth 1970, Suhrkamp Verlag, 1974, cité par Chéreau, *op.cit.*

*l'Ouest après avoir tenté de vivre et de travailler en RDA, voilà que je les retrouvais à Bayreuth, capables de parler de Wagner comme de Brecht, réconciliant l'irréconciliable*⁴⁹⁰.

Chéreau s'est nourri de ces réflexions et de ces influences contrastées, voire opposées, qu'incarnent les antipodes wagnérien et brechtien. Ils sont l'un de ses terreaux nutritionnels de choc à partir desquels il pétrit un savoir-faire tout à fait personnel et qui rend son propre geste toujours plus singulier. L'héritage brechtien pourrait même être venu se prolonger dans le travail de Patrice Chéreau non pas sur le plan de la mise en scène et la scénographie du *Ring*, mais dans le geste critique et de distanciation qu'il engage dès lors qu'il s'attaque à « l'œuvre contaminée », dans son entreprise de redécouverte, voire même opération de sauvetage, de l'œuvre d'art commune. Ce que Michel Foucault appelle d'ailleurs refaire le mythe⁴⁹¹.

Le problème inhérent à ce rapprochement inattendu entre Wagner et Brecht, que Denis Bablet s'autorise à effectuer, a une certaine vertu dans notre étude, celle de nous amener à interroger *de l'intérieur* ce que pourrait bien signifier pour Patrice Chéreau le fait de réaliser une *œuvre d'art commune* ou, selon l'expression brechtienne, de mener « une entreprise commune ».

Faire face à Wagner, monter *Le Ring* amène nécessairement le metteur en scène à rencontrer la théorie du *Gesamtkunstwerk*. Cette idée de *faire œuvre d'art commune* n'est pas étrangère à Chéreau avant même qu'il n'affronte l'œuvre wagnérienne. Néanmoins, on pourrait penser que ce moment allemand cristallise son questionnement et fasse émerger tout autant des *habitus* que des modes de fonctionnement qui lui sont

490 Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passés*, *op.cit.*, p.50

491 Michel Foucault, « L'immaginazione dell'Ottocento » (« L'imagination du XIXe siècle »), *op.cit.*

Le philosophe écrit : « Ce n'est pas que Chéreau et Peduzzi aient voulu jouer, à la manière de Brecht, sur les différentes références chronologiques (l'époque à laquelle se réfère la pièce, celle où elle a été écrite, celle où elle est jouée). Ils ont tenu, eux aussi, à prendre Wagner au sérieux, quitte à faire voir l'envers de son projet. Wagner avait voulu donner au XIXe siècle une mythologie ? Soit. Il la cherchait dans les fragments librement agencés des légendes indo-européennes ? Soit encore. Il voulait ainsi redonner à son époque l'imaginaire qui lui manquait ? C'est là que Chéreau dit non. Car le XIXe siècle était plein d'images, qui ont été la vraie raison d'être de ces grandes reconstitutions mythologiques qui les métamorphosaient et les cachaient. Chéreau n'a pas voulu transporter le bazar de la mythologie wagnérienne dans le ciel des mythes éternels ; ni la rabattre sur une réalité historique précise. Il a voulu déterrer les images, réellement vivantes, qui ont pu lui donner sa force.

Sous le texte de Wagner, Chéreau a donc été déterrer ces images. Forcément disparates: des fragments d'utopie, des morceaux de machine, des éléments de gravures, des types sociaux, des aperçus sur des villes oniriques, des dragons pour enfants, des scènes de ménage à la Strindberg, le profil d'un juif de ghetto. Mais le tour de force qu'il réalise, c'est d'avoir parfaitement intégré tous ces éléments à la trame tendue des relations entre les personnages, et de les avoir logés dans les vastes visions picturales que lui proposait Peduzzi. La réalisation de Chéreau est toujours pleine d'humour ; elle n'est jamais méchamment réductrice ; il ne dit pas, comme on l'a cru parfois : « La mythologie de Wagner, voyez-vous, ce n'était que cette pacotille pour bourgeois parvenus. » Il soumet tout ce matériau à la métamorphose de la beauté et à la force de la tension dramatique. Il est en quelque sorte redescendu de la mythologie wagnérienne aux images vives et multiples qui la peuplaient, et de ces images, dont il montre à la fois la splendeur paradoxale et la logique totale, il refait, mais pour nous, un mythe. »

spécifiques. On pourrait même voir apparaître Bayreuth, dans son trajet, comme étant le lieu d'une transition, voire même de l'annonce d'une fin ou d'un abandon alors progressif de l'usage de certaines pratiques - telles que la création d'un théâtre allégorique, le recours au théâtre de l'orchestre ou encore la mise en place d'une direction d'acteurs spécifique, par exemple - qui vont se voir bouleverser, par endroits. Sans plaquer le concept wagnérien sur sa démarche créatrice, ce qui nous ferait prendre le risque de bien fâcheuses méprises, il nous faut envisager l'idée selon laquelle, sur le plan de la création, une certaine idée du *Gesamtkunstwerk* pourrait bien y être à l'œuvre. Concept-outil, le *faire œuvre d'art commune* peut nous aider à mieux saisir le cheminement qui mène Chéreau vers Nanterre.

2.3.2. Chéreau et le concept de Gesamtkunstwerk

Coïncidences, mise à l'épreuve et dépassement

2.3.2.1. Les arts ne doivent pas se mélanger

Que pourrait donc bien signifier pour Patrice Chéreau, *faire œuvre d'art commune* ? Les propos qu'il confie à Georges Banu nous donnent un indice clair sur ce point :

Les arts ne peuvent pas se mélanger. Malheur à celui qui mélangerait le théâtre et le cinéma - je crois. Je ne tenterai jamais pareille alliance, même si je pratique les deux. Malheur à celui aussi qui mélange le théâtre et l'opéra, et je ne parle pas d'opéra et de cinéma qui se trouvent à deux extrémités inconciliables. Par contre, il est vrai que le passage d'un moyen d'expression à un autre est pour moi une nécessité⁴⁹².

Si Chéreau exclue catégoriquement l'idée d'un mélange des arts ou d'une alliance de principe entre eux, on aurait tort de considérer qu'il refuse une union des moyens d'expression au sein de l'œuvre. Ce sont deux registres distincts. Par ces mots, il affirme la frontière irréductible qui doit se tenir entre les arts qu'il pratique très tôt *simultanément* parfois ou suivant des temporalités différentes : le théâtre, l'opéra et le cinéma. Ainsi, une pièce montée laissera place à la réalisation d'un film ou à la création

⁴⁹² Georges Banu, entretien avec Patrice Chéreau, in *J'y arriverai un jour, op.cit.*

d'un opéra, et vice-versa. Parfois l'agenda l'obligeant à penser déjà à la tâche à venir, parallèlement à celle en train de se faire.

Cette idée si tranchée d'une limite infranchissable entre les arts, qu'il exprime dans cet entretien date de 2009, ne semble pas, cependant, avoir toujours été celle qu'il défendait. Le rapport complexe de Patrice Chéreau à l'opéra en témoigne. Ne cherche-t-il pas à l'intérieur de cet art à trouver la possibilité d'exprimer un théâtre *en puissance* ? Les arts se rejoignent ; l'opéra pourrait même bien venir réveiller, au sens de révéler le théâtre. Leur mélange n'a-t-il pas ainsi été recherché ? La conception de Patrice Chéreau évolue et cela tiendrait vraisemblablement tout à la fois à des retours d'expérimentations qu'il a engagées très tôt – comme celle évoquée ci-dessus : chercher dans l'opéra un théâtre qui n'attendrait qu'à se révéler en puissance, penser le cinéma comme le lieu d'une expression plus sensible, *plus intime et intimiste*, encore de l'entrechoc des esprits et de la lutte des corps – et à ceux d'expériences concrètes qu'il a menées – ne pas faire que du théâtre, mais aussi monter des opéras, réaliser des films – qui lui ont fait progressivement prendre conscience d'une nécessaire autonomie des arts les uns vis-à-vis des autres.

L'échec des deux premières tentatives, ses déceptions avec ses premiers opéras, *l'Italienne à Alger* et *les Contes d'Hoffmann* marquent un tournant. En 1976, deux ans après avoir monté son deuxième opéra, l'année de la présentation au public de son premier *Ring*, alors que les trois langages artistiques, théâtre, opéra et cinéma, sont présents dans sa pratique - il a réalisé son premier film, *la Chair de l'orchidée*, et monté *l'Italienne à Alger* et *les Contes d'Hoffmann* pour l'opéra -, Patrice Chéreau confie être à un tournant de son trajet, qui correspond à une prise de conscience définitive de la nécessité de considérer les arts comme des « moyens » d'expression, des genres, ayant chacun ses propres spécificités :

Je suis à un moment de mon métier où j'ai l'impression d'être au tout début de quelque chose, où je crois comprendre la spécificité des trois moyens que j'ai eus à ma disposition qui sont le film, le théâtre et l'opéra. Je sais qu'il y a un moment, d'ici peu de temps, d'ici quelques années où il faudra certainement que je m'arrête de faire les trois. J'essaierai de faire une seule chose, je ne sais pas encore laquelle. Probablement le cinéma. Mais c'est trop tôt pour le dire⁴⁹³.

493 Documentaire sur Patrice Chéreau, « Patrice Chéreau, metteur en scène : un soleil de minuit », par Alisonne Sinard, France Culture, 17/11/2016

Lien : <https://www.franceculture.fr/theatre/patrice-cherreau-metteur-en-scene-un-soleil-de-minuit>

Chéreau, depuis le début de sa carrière, semble investi par cette question essentielle de la séparation des arts. S'il la pense absolument nécessaire, c'est parce qu'il n'en ignore pas les désastreuses confusions possibles. Mais cet avertissement, maintes fois répété dans de nombreuses interviews, semble être comme un rappel qu'il s'adresse à lui-même, tant il a déjà interrogé, par le passé, la parfaite étanchéité entre les arts.

Entre les deux entretiens, trente-trois ans se sont écoulés. Si en 1976 est pressentie la nécessité de choisir entre les arts, moyens d'expression, en 2009, s'exprime une sorte d'obstination, lancinante, à affirmer l'irréductibilité de chaque art, lequel dispose de ses propres codes et de ses propres règles. Il est devenu pour Chéreau impensable de les confondre *en pratique*. Défini comme « moyen » d'expression ou genre singulier, chacun des arts pratiqués doit permettre de dire, peut-être toujours une même chose – qui sait - mais selon des formes absolument différentes. Que la pratique d'un art nourrisse un autre art soit envisageable, voire même profitable, est incontestable, mais lorsque le réalisateur tourne, par exemple, il ne peut se confondre avec le metteur en scène de théâtre ou encore d'opéra ; et vice-versa.

Cette idée ne remet nullement en cause l'existence d'une transversalité possible entre les arts, si tant est que l'on définisse correctement le concept. Est transversal ce qui « relie deux voies de circulation parallèles ou divergentes à partir d'un centre ». Le centre est l'idée, la chose à dire ; les voies de circulation, les arts qui sont les moyens pour l'exprimer. Elles peuvent être « parallèles » ou « divergentes », jamais confondues. Cette transversalité des arts, Patrice Chéreau tout à la fois s'en nourrit et s'en méfie. Cette méfiance tient vraisemblablement au fait que là où sa reconnaissance en tant que metteur en scène de théâtre et d'opéra lui est acquise, il doit lutter pour obtenir celle en tant que réalisateur. Nombreux sont les critiques et commentateurs qui verront dans ses films *son théâtre*. Cet enfermement dans l'art théâtral suscite en lui vraisemblablement le besoin de prouver le contraire, comme une nécessité de s'inscrire en porte-à-faux à cette idée reçue et se débattre face à des qualificatifs d'être un metteur en scène qui fait de belles images et un réalisateur qui filme comme il fait son théâtre. Sophie Proust relève la complexité de la relation de Patrice Chéreau à ces trois arts qu'il pratique :

La relation que le metteur en scène-réalisateur Patrice Chéreau établit à l'égard de l'opéra et de son œuvre cinématographique et théâtrale est complexe, à l'image d'une sorte de quête, d'une recherche paradoxale de perfection qu'il ne veut point atteindre. Il paraît être sous l'emprise d'une culpabilité à assumer sa triple identité d'homme de

*théâtre, de cinéma et d'opéra. Du moins cela a-t-il été longtemps le cas. Il en découle de sa part une volonté profonde de distinguer ces arts*⁴⁹⁴.

Les influences de Patrice Chéreau, quelles soient picturales, cinématographiques ou théâtrales, ont une incidence sur ses trois pratiques artistiques – théâtre, opéra, cinéma. En 1980, au sortir du *Ring*, alors qu'il s'apprête à prendre la direction du Théâtre Nanterre-Amandiers, il réaffirme cette conviction de l'existence d'une frontière à fixer, *dans la pratique*, entre les arts. On peut venir bouleverser les codes d'un art par une approche inattendue, pouvant alors paraître nouvelle, mais chaque genre reste essentiellement ce qu'il est, *différent* des autres : le théâtre, un texte, des voix et des corps *en mouvement* pour le porter ; l'opéra, un livret, des voix qui fixent les corps dans un être-là posé, souvent immobile et auxquels Chéreau cherche à donner par-delà un souffle, du mouvement ; le cinéma, l'art des images et des corps en mouvement, enfermés dans un cadre et un hors-champs à inventer. Chaque art reste sur ses territoires propres. Jamais Chéreau, par exemple, ne sera tenté d'introduire de la vidéo ou des images filmées dans son théâtre. Lors d'un entretien avec Richard Peduzzi, le scénographe me confie d'ailleurs à ce propos qu'il n'a jamais été question pour eux de « mélanger les arts », et prend, pour exemple, leur refus d'intégrer la vidéo sur la scène théâtrale :

*Certains metteurs en scène, c'est le cas, par exemple de Katie Mitchell, sont particulièrement engagés dans cette démarche. Patrice n'était pas du tout tenté par cette pratique qui ne nous correspondait absolument pas. Cela s'explique par le fait que nous aimions donner à voir un mystère à partir de la matière, par le biais des formes architecturales, qu'elles soient coupantes ou molles, insolemment délicates ou doucement inquiétantes. L'usage de la vidéo retire ce mystère de la scène ; le lieu est ailleurs. Le chaos n'a pas besoin d'écrans, il est dans la simplicité*⁴⁹⁵.

Le discours de Chéreau sur la séparation des arts a donc évolué avec le temps et sa rencontre avec la théorie du *Gesamtkunstwerk* s'inscrit bien à un moment où s'il s'interroge encore sur les rapports complexes entre le théâtre et l'opéra, s'affirme toujours davantage en lui le besoin de faire du cinéma. Or, il existe bien un lien historique entre la

494 Sophie Proust, « Patrice Chéreau : un archétype du directeur d'acteurs ? » In *Double jeu Théâtre/Cinéma*, 2012

Lien : <http://journals.openedition.org/doublejeu/783>.

495 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2017

théorie wagnérienne et la naissance du septième art. L'analyse que fait Philippe Junod⁴⁹⁶ des influences du concept wagnérien ouvre une voie de réflexion en ce sens. Il défend la thèse selon laquelle le cinéma, dès sa genèse, aurait été « prédestiné à reprendre le flambeau wagnérien du *Gesamtkunstwerk* » et que celui-ci « n'[a] pas manqué de s'en inspirer ». Il fait remarquer encore que « *Ricciotto Canudo*, à l'origine du terme « septième art », voyait [dans le cinéma] une « totale synthèse » » et que ce dernier affirmait avoir « *besoin du cinéma pour créer l'art total vers lequel tous les autres, depuis toujours, ont tendu.* » Junod note aussi que « la théorie du « montage vertical » de Sergueï Eisenstein, qui comparait le film à la cathédrale [...] relève également de l'idée d'œuvre d'art totale ». Lors de ses premiers apprentissages, Chéreau, nous l'évoquions plus haut, s'est nourri des films des cinéastes que cite Philippe Junod. Parmi elles, saillante, la référence faite à Eisenstein, dont on connaît l'admiration que lui porte Chéreau. Cette influence de la théorie wagnérienne sur le septième art ne lui est pas inconnue. Dans un entretien avec Michel Ciment⁴⁹⁷, le metteur en scène/réalisateur acquiesce d'ailleurs à l'idée selon laquelle la théorie du *Gesamtkunstwerk* de Wagner annonce bien ce qu'allait être le cinéma⁴⁹⁸. Chéreau est cependant catégorique : le cinéma fait « bande à part », pour reprendre l'expression de Jean-Luc Godard, il reste définitivement un moyen différent du théâtre et de l'opéra.

Patrice Chéreau parvient-il réellement à opérer cette séparation ? Sophie Proust considère qu'il « semble [...] regretter » ce qui fait alors « sa singularité », à savoir l'utilisation d'un « « fonds commun » à ses différentes pratiques artistiques », et qui se situe au niveau de sa direction d'acteurs. Elle appuie l'idée en citant les propos du metteur en scène :

Il me semble que dans tout ce que l'on fait et l'on cherche – je dis « on » parce que je crois pouvoir parler de tous les metteurs en scène –, il s'agit à la fois de casser les codes, les conventions pour en fabriquer d'autres. On ne peut pas s'en passer. Ce qui compte, c'est le renouvellement continu de ce que j'appellerais le « fonds commun » de chacun. Malheureusement, pour moi, que ce soit au théâtre, à l'opéra ou au cinéma, ce

496 Philippe JUNOD, « Œuvre d'art totale », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 7 avril 2020. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/oeuvre-d-art-totale/> Du septième art

497 Entretien Michel Ciment – Patrice Chéreau, « Faire du cinéma pour se rapprocher des visages des comédiens », émission Projection privée, France Culture, 15 mai 1994

Lien : <https://www.franceculture.fr/cinema/patrice-chereau-faire-du-cinema-pour-se-rapprocher-du-visage-des-comediens>

498 *Ibidem*

*fonds commun se retrouve, dans la façon dont je dirige les acteurs, cette façon, vue de l'extérieur, en gros à la fois animale et très physique, naturaliste et totalement psychologique. Je pense que bizarrement je la reproduis dans tous mes spectacles – et que d'ailleurs j'en souffre, j'en suis malheureux*⁴⁹⁹.

On comprend alors combien il lui importe, à un moment de son trajet, de trancher. Déjà en 1976, il en pressentait la nécessité. De ce point de vue, Bayreuth pourrait bien être ainsi ce lieu annonciateur tout à la fois d'une fin – celle de la quête qui consiste à avoir penser que l'opéra puisse être finalement supérieur au théâtre – et d'un horizon : suite au *Ring*, Chéreau considère impérieusement qu'il doit faire advenir quelque chose de profondément nouveau. Nanterre-Amandiers se présenterait alors, par ricochet avec Bayreuth, comme le lieu d'un tournant essentiel, celui d'une *autre* tentative théâtrale – un retour essentiel au texte et aller vers une poétique plus épurée - avant de choisir de s'offrir plus entièrement au cinéma, qui reste pour Chéreau un lieu encore à dompter, en tous cas, *désirable*.

« L'événement Bayreuth » semble laisser présager d'une certaine rupture, d'un pas de plus vers le cinéma. A cheval entre *L'Homme blessé*⁵⁰⁰, en gestation dès 1975 et *la Reine Margot*, Nanterre-Amandiers se lit bien, rétrospectivement, comme *le lieu d'un après : après le théâtre, après l'opéra, l'appel du cinéma se présente comme une réponse possible à la réalisation de quelque chose de nouvellement stimulant. A y regarder de plus près, il semblerait, dès lors, possible d'envisager Bayreuth comme ce « moment » où s'affirme, de façon plus ou moins consciente, en lui, la nécessité déjà d'affirmer cette rupture entre les arts et de se consacrer absolument au cinéma – ce qu'il fera d'ailleurs, après les années à Nanterre.*

499 Georges Banu, Clément Hervieu-Léger, *J'y arriverai un jour, op.cit.*, p. 23.

500 Patrice Chéreau et Hervé Guibert ont travaillé pendant six ans sur le scénario entre 1975 et 1982. Le film a eu pour titre provisoire *L'homme qui pleure*. Les auteurs le voyaient comme un film « sur l'amour, sur un amour envahissant ». Ils parlent d'un « coup de foudre comme initiation aux malheurs ». Ils ont lu Dostoïevski, Jean Genet, Jorge Luis Borges, Cesare Pavese et Reinaldo Arenas pendant ce travail. Ils ont réalisé treize versions successives et ont conservé celle qui se rapprochait le plus d'un roman.

2.3.2.2. Des « habitus », ciment de l'œuvre d'art commune

L'œuvre d'art commune ne saurait donc, pour Chéreau, se trouver dans une alliance confuse entre les arts. Cette interdiction de mélanger le théâtre, l'opéra et le cinéma, ne doit pas cependant exclure la possibilité d'envisager une *union libre* entre ceux convoqués au sein d'une création théâtrale, lyrique ou cinématographique. Ce fil d'Ariane est particulièrement intéressant à suivre lorsque l'on observe la manière de Patrice Chéreau de fabriquer ses œuvres. Sans qu'elle soit conceptualisée par le metteur en scène, ni même théorisée, l'idée de *faire œuvre d'art commune* nous semble bien présente dans le processus de fabrication de ses créations.

Bien qu'étant « un moment exemplaire à l'opéra »⁵⁰¹ et dans la carrière du metteur en scène – de par l'immensité de la tâche, la durée très courte pour la mener à bien et les tensions liées à la fabrication de l'œuvre –, bien qu'il se présente à la fois comme une fin – un crépuscule – et un horizon, et de ce fait dispose d'un statut bien particulier dans le trajet de Patrice Chéreau, *Le Ring* recèle, dans son mode de fabrication et dans les mécanismes internes qui soutiennent sa création, des *habitus* significatifs de la façon dont Chéreau crée une œuvre d'art commune. Ils se maintiendront à Nanterre, sous une forme similaire.

Lorsque l'on observe plus exactement cette œuvre *in progress* qu'est *Le Ring* – depuis sa forme initiale en 1976, elle va évoluer jusqu'à s'affirmer, après les huées, les insultes et les menaces de mort, en tant que chef d'œuvre applaudi et reconnu internationalement –, on peut relever des traits majeurs dans le processus de création qu'utilise Patrice Chéreau. Certains nous paraissent particulièrement significatifs et récurrents. Nous les nommerons « habitus ».

Le premier « habitus » se trouve dans *la nécessité* de faire l'œuvre. Depuis le début de sa carrière, Chéreau semble marqué par l'idée que l'œuvre choisie, le texte en l'occurrence, doit *impérativement* être dit, entendu. Dans le cas du *Ring*, et faisant référence aux déclarations du metteur en scène qu'elle a pu trouver dans les archives de l'INA, Pénélope Driant rappelle combien le choix de l'œuvre s'accompagne chez Chéreau d'interrogations persistantes : il se demande toujours pourquoi faire cette œuvre, qu'est-ce qui, dans son parcours, à ce moment-là, justifie cela. On le retrouve d'ailleurs guidé par ce même « impératif catégorique », selon l'expression kantienne, lorsqu'il décide de faire

501 Pénélope Driant, Un théâtre « chauffé à blanc », in *Patrice Chéreau, Mettre en scène l'opéra* (sous la direction de Sarah Barbedette et Pénélope Driant), Actes-Sud Papier, novembre 2017

entendre à Nanterre-Amandiers des auteurs contemporains, tels que Jean Genet et Heiner Müller, et, tout particulièrement, Bernard-Marie Koltès.

Deuxième « habitus » : *le respect du texte à la lettre et une certaine méfiance vis-à-vis de l'interprétation*. Ce point mérite cependant d'être nuancé, puisque s'agissant de certaines créations qui ont eu lieu avant *Le Ring*, et d'autres à Nanterre même – lieu qui nous intéresse tout particulièrement –, Patrice Chéreau a pu être animé par un souci d'intervenir sur le texte. C'est le cas de *L'Affaire de la rue Lourcine*, par exemple où la fin bourgeoise est requalifiée, ou encore l'ajout d'un prologue dans *La Dispute*, et même à Nanterre-Amandiers, où il proposera à Bernard-Marie Koltès, quelques modifications sur *Combat de nègre et de chiens* – l'écrivain avait, au départ, établie l'existence d'un rapport sexuel possible entre Léone et Albouy. Il remanie le texte après discussion avec Patrice Chéreau qui lui suggère de favoriser la possibilité davantage que la probabilité.

Néanmoins, ces interventions ont toujours une finalité précise et ces exemples n'enlèvent rien au fait que Chéreau entretient avec les textes un rapport quasi-religieux. La maturité acquise par le biais de son travail sur *Le Ring* semble en cristalliser la nécessité absolue : son souci du texte est réel, essentiel, minutieux à l'extrême. L'acteur Gérard Desarthe ne manque pas d'évoquer cette obsession chez Chéreau, selon laquelle chaque mot, qui compose le texte, fait sens et le rôle du metteur en scène est bien de trouver cette intentionnalité de l'auteur pour pouvoir l'offrir à l'acteur qui doit, lui aussi, la saisir, puis la « digérer », se l'approprier, pour trouver le juste jeu. Le dialogue que Patrice Chéreau engage en 2010 avec le chef d'orchestre Daniel Barenboim apporte sur ce point un témoignage particulièrement précieux, car ce respect des mots, à la lettre, implique simultanément une analyse, un sentiment aigu du texte qui sera transmis ensuite aux acteurs :

Il faut s'identifier aux mots, se mettre à la place des personnages et faire comprendre ce qu'ils veulent, comment ils s'écoutent, se sentent, discutent, réagissent ou s'affrontent. In Le jeu de la scène⁵⁰².

Le terme d'« identification » aux mots est d'une puissance franche et sincère. Ce phénomène semble même hanter Patrice Chéreau dès lors qu'il choisit un texte et décide de le présenter au public et ce processus donne lieu à ce que le metteur en scène appelle « une méthode » :

502 Daniel Barenboim, Patrice Chéreau, *Dialogue sur la musique et le théâtre*, Editions Gallimard, Paris, 2016, p.91

*Il y a une méthode, c'est d'abord travailler. Lire, parfois sans comprendre et sans interpréter avant de connaître. Essayer de comprendre ce que l'auteur voulait écrire, essayer d'en comprendre la taille et les durées*⁵⁰³.

L'une des exigences premières consiste, selon lui, à faire face au « problème central » de l'œuvre, puis à « aller, par méthode, par technique, tout de suite aux difficultés, c'est-à-dire repérer les moments les plus compliqués. Chéreau dira d'ailleurs la chose suivante :

*Mon instinct me dit généralement d'aller directement aux points difficiles*⁵⁰⁴.

Pour illustrer son propos, Chéreau prend l'exemple d'*Hamlet* de Shakespeare qu'il monte à Nanterre-Amandiers pour le festival d'Avignon. Il élargit son propos, en mettant cette création en écho avec le *Don Giovanni*, opéra qu'il monte en 1994 :

Sur des œuvres comme Hamlet, il faut chercher assez tôt une solution scénique acceptable pour représenter le spectre, le fantôme. Puisque ce n'est pas sur le plateau qu'on va trouver cette solution, car sur le plateau, on a trop peu de temps pour la chercher, il faut donc l'imaginer et y réfléchir longtemps avant, en se posant la question de ce qui ne marche pas, jamais, dans les représentations d'Hamlet quand le fantôme arrive.

Ou comme dans Don Giovanni : comment résoudre (là il y a un vrai problème de résolution) l'arrivée du Commandeur à la fin ?

*Donc naturellement mon instinct va vers ces points névralgiques – difficiles –, qu'il faut d'abord repérer dans le texte, et parfois on ne les repère pas du premier coup*⁵⁰⁵.

La méthode, « partir des points névralgiques de l'œuvre », les avoir résolus avant d'arriver sur le plateau, n'opère pas toujours aussi parfaitement qu'on le voudrait. Il faut donc l'appliquer avec intelligence et accepter que parfois : « l'expérience des répétitions seule arrive à faire prendre physiquement conscience »⁵⁰⁶ d'un problème.

Enfin, le troisième « habitus », que nous relevons dans la manière de procéder de Patrice Chéreau, réside dans cette extraordinaire liberté d'agir, dont chacun des

503 Daniel Barenboim, Patrice Chéreau, *Dialogue sur la musique et le théâtre*, p.55

504 Daniel Barenboim, Patrice Chéreau, *Dialogue sur la musique et le théâtre*, p.56

505 *Ibidem*

506 *Ibidem*

protagonistes, impliqués dans la création, dispose dans la pratique propre de son art. Que ce soit dans son processus de fabrication autant avec Pierre Boulez qu'avec Richard Peduzzi et Jacques Schmidt, par exemple, *Le Ring* signale avec force le sens de cette *union libre des arts*, telle que Patrice Chéreau non plus seulement la conçoit mais la concrétise. Œuvre au caractère exceptionnel - elle n'est pas comme les autres, dira Chéreau -, *Le Ring* met néanmoins en exergue la double exigence qui qualifie toute création de Patrice Chéreau, à savoir le déploiement d'une liberté des arts au sein de l'œuvre - une liberté inquiète, marquée par la nécessité de toujours faire mieux - et la conscience de l'absolue responsabilité du metteur en scène. Cette responsabilité est d'abord celle vis-à-vis du texte, mais aussi du public : celle de dire *en profondeur* quelque chose des complexités du monde d'aujourd'hui. Ce qui rejoint le premier « habitus » relevé, à savoir *la nécessité de dire*, de faire entendre *un texte*.

Ce troisième habitus nous intéresse ici tout particulièrement – sachant que nous aborderons plus spécifiquement les deux premiers dans dernier volet de notre étude car il nous reviendra d'interroger ces écrits choisis par Chéreau et les « lieux du monde », selon l'expression de Bernard-Marie Koltès, dont ils sont porteurs.

2.3.2.3. Le principe d'une liberté responsable

Questionner le processus de la création, chez Patrice Chéreau, de *l'œuvre d'art commune* prend tout son sens si on le traite à travers le prisme d'une réflexion plus aigüe sur la concrétisation d'une liberté *effective* et non feinte des arts, lors du processus créatif. Là où Bablet évoque l'échec de Wagner à réaliser le *Gesamtkunstwerk*, on note combien *Le Ring* de Chéreau semble bien en réaliser l'intention créatrice unificatrice originelle. Pour Chéreau, nous l'avons vu, *faire œuvre d'art commune* - et cela s'inscrit bien dans la veine wagnérienne, débarrassée de son cortège d'idées politiques - signifie non pas mélanger les arts, ni les soumettre à une alliance contrainte ou confuse, mais parvenir à les unir sous une forme libre et responsable.

Faut-il encore rappeler combien il est impératif, dès lors que l'on observe le travail de Chéreau, de distinguer le concept d'œuvre d'art *commune* de celui d'œuvre *collective*. Nous avons déjà évoqué ce point dans le premier volet de l'étude, insistant sur la critique que Chéreau a toujours faite d'une « fausse démocratie » lors du processus de création

des œuvres. Alisonne Sinard note d'ailleurs :

Plus qu'au collectif, Patrice Chéreau croit aux individualités et à la réunion des visions singulières qui se complètent pour créer ensemble⁵⁰⁷ .

Pour saisir l'œuvre d'art commune, au sens où Patrice Chéreau la construit, il nous faut donc interroger, dans le processus même de création, ce que signifie le faire œuvre ensemble et comment ce travail se concrétise. Pierre Boulez écrit à ce propos combien elle se construit pas à pas, à travers « une vision » commune, élaborée par un travail inlassable, une quête qui exige un immense investissement – « un rendement » :

Il faut se poser parfois des problèmes qui paraissent complètement insolubles, car la vision demeure la chose la plus importante. On ne sait pas forcément comment y arriver. On réduit le problème au fur et à mesure ; en le prenant par un bout, puis par un autre, on arrive à des solutions pratiques qui sont souvent plus efficaces que les solutions théoriques envisagées. C'est, la plupart du temps, une superposition successive de solutions simples qui se révèle la plus efficace, et non pas une solution globale, a priori trop complexe, qu'il est ensuite nécessaire de simplifier, et qui finit par donner des résultats sommaires et réduits. Il faut partir du simple pour parvenir au complexe et non l'inverse.

Cette idée de rendement, je l'ai trouvée chez Chéreau : il est comme un grand tailleur : l'étoffe est son utopie. Il est très observateur ; il regarde le chanteur, voit ses tics, sa démarche ; il l'écoute et il lui fait un costume à sa mesure, avec le tissu dont il a rêvé. On remarque que cette perfection de l'adaptation personnelle quand il se produit un changement subit de distribution, et que se révèle l'inadéquation de l'étoffe utopique et du corps concret pour laquelle elle était faite. C'est un tailleur de grand luxe : il est parmi les plus habiles metteurs en scène, probablement à cause de cette bonne articulation entre l'utopie et le réel. C'est peut-être cette habileté-là que nous avons en commun, ainsi que cette confiance dans notre intuition rapide de départ⁵⁰⁸.

Nous devons donc orienter notre pensée dans une direction précise : déterminer quels sont les arts qui, selon lui, participent bien de la fabrique d'un certain

507 Documentaire « Patrice Chéreau, metteur en scène : un « soleil de minuit » », par Alisonne Sinard, op.cit.

508 Pierre Boulez, *L'utopie et le réel*, op.cit.

Gesamtkunstwerk, auquel nous ajoutons le qualificatif de « à la française », et interroger, du point de vue le plus interne qui soit, le mode de fonctionnement de « la galaxie Chéreau », c'est-à-dire de celles et ceux qui ont pratiqué leurs arts, avec lui. Les deux aspects sont intrinsèquement liés.

2.3.2.3.1. La « galaxie » et l'œuvre d'art commune

Dans toute création de Patrice Chéreau, outre l'art de la mise en scène dont il s'occupe, celui de la scénographie ou encore ceux de la musique, des costumes, des éclairages et bientôt aussi de la chorégraphie, ont des visages souvent récurrents. De sorte que les arts se définissent tels des entités animées, incarnées. Ils forment comme nous l'exposons plus tôt *une galaxie*, vivant le temps des créations, bien plus durablement parfois. Bien sûr, il y a les acteurs, les chanteurs – nous verrons comment Nanterre-Amandiers est le lieu d'un renforcement du lien que le metteur en scène tisse avec eux. Sont présentes aussi, dans ce monde singulier, des figures essentielles, liées à des rencontres fondatrices que Patrice Chéreau a faites durant son trajet. Parmi elles, se trouvent celles, notamment, avec Richard Peduzzi, *pour les décors*, André Diot, puis Daniel Delannoy, *pour les lumières*, Jacques Schmidt, *pour les costumes*, Pierre Boulez, *pour la musique*. Avec eux des équipes administratives et techniques, sans lesquelles, rien n'aurait été possible. Bayreuth révèle cet ensemble par le succès qu'il parvient à obtenir au fur et à mesure des années de représentations. Nanterre-Amandiers sera à la fois le lieu d'un élargissement contrôlé et d'un resserrement de ce cercle galactique.

Faire *œuvre d'art commune* tiendrait-il donc à la force de la « galaxie » ? C'est la thèse que soutient aussi Odette Aslan qui note que « Chéreau choisit ses collaborateurs en fonction d'affinités à un niveau profond et selon leurs compétences, chacun dans sa spécialité. Il fait appel aux meilleurs spécialistes dans chaque domaine et lui fait ensuite confiance »⁵⁰⁹. Son analyse soutient l'idée à laquelle nous croyons aussi : *l'œuvre d'art commune* se fonde bien sur l'expression concrète d'une liberté responsable des artistes qui concourent à la créer. Il faut cependant remarquer que cette liberté doit d'abord s'éprouver dans le processus très intime d'une rencontre avec la pièce choisie par Patrice Chéreau, de même que d'une quête de sens tout à fait personnelle vis-à-vis d'elle, avant de venir s'offrir comme un élément fondateur de l'œuvre à créer désormais *ensemble*,

⁵⁰⁹ Odette Aslan, « Chéreau », *Les voies de la création théâtrale*, *op.cit.*, p.48

sous la forme d'ajustement, de précisions et de détails. « Chacun d'eux [ndrl: des spécialistes auxquels Chéreau fait appel] note Odette Aslan, doit œuvrer un peu à part. » S'entretenant avec Richard Peduzzi sur l'exemple de la création de *Peer Gynt*, pièce qu'il monte avec Chéreau au TNP juste après *Le Ring*, elle retient d'ailleurs que le scénographe « qualifie d'individuel le travail entrepris par les membres de l'équipe », puis le cite :

*Chacun de nous, y compris Gérard Desarthe, a travaillé dans son coin, chacun a apporté quelque chose d'extrêmement personnel, bien qu'en même temps, cela fasse partie de la même chose. Le rôle d'Yves Bernard, entre autres, a été essentiel. C'est lui qui a trouvé la manière de faire fonctionner la machinerie*⁵¹⁰.

Ce geste de *faire œuvre d'art commune* est un geste tout à la fois d'abandon et de don ; un geste risqué, celui d'une confiance faite, *absolument*.

Le mot de « galaxie » prend ici tout son sens. D'abord parce qu'une galaxie est tout à la fois au sein de l'univers et qu'elle incarne symboliquement tout un monde, par sa capacité à réunir « une collection d'étoiles ». Or celles-ci, indiquent les scientifiques, « peuvent appartenir à des populations différentes, c'est-à-dire qu'elles ont été formées à diverses époques dans la vie de la galaxie [...] On peut distinguer les populations d'étoiles par leur répartition spatiale et leurs propriétés cinématiques, mais aussi par leurs couleurs »⁵¹¹. Plus encore :

L'observation à l'œil nu d'un ciel constellé d'étoiles montre que celles-ci ne sont pas réparties au hasard : elles tendent à se regrouper en une longue écharpe laiteuse qui parcourt la voûte céleste d'un bord à l'autre de l'horizon, et que nos ancêtres ont appelée la Voie lactée.

Les philosophes grecs déjà déclaraient « qu'elle est formée d'astres tout petits et groupés si étroitement qu'ils nous apparaissent ne faire qu'un, en raison de l'intervalle qui sépare la Terre du ciel, comme si on avait répandu une poudre de grains de sel fins et nombreux ».

On sait que depuis la fin du XIXe siècle que cette trace blanchâtre de faible luminosité, formée de milliards d'étoiles que notre œil ne peut séparer les unes des

510 Odette Aslan, *Les voies de la création théâtrale*, Patrice Chéreau, *op.cit.*, p.52

511 Danielle Alloin, André Boisshot, François Hammer, « Galaxies », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 29 mars 2019. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/galaxies/>

autres, constitue un système que l'on nomme la Galaxie.

*Le Soleil, étoile centrale de notre système planétaire, n'est autre que l'une des cent milliards d'étoiles qui composent ce système*⁵¹².

L'idée cosmique d'une réunion « d'astres tout petits et groupés si étroitement qu'ils nous apparaissent ne faire qu'un » pourrait bien traduire symboliquement ce qui se joue au sein de cette « galaxie Chéreau » si particulière. Les astres - ici êtres humains qui participent à la fabrication de l'œuvre d'art -, appartiennent bien à des « populations différentes » : certains administrent, d'autres créent, en traduisant, en interprétant, en éclairant ou en habillant la scène et les corps. On remarque aussi combien certaines étoiles appartiennent à « diverses époques dans la vie » de la « galaxie Chéreau » : certains sont là, depuis les débuts ; d'autres viennent s'y greffer le temps d'une ou plusieurs créations et puis s'en vont ; chacun donnant une tonalité singulière, « une couleur » particulière à la galaxie.

Quant à l'image du « Soleil, étoile centrale », elle coïncide magnifiquement avec la métaphore du « Soleil de Minuit » qu'utilise la comédienne Laurence Bourdil pour définir Patrice Chéreau et évoquer cette façon qu'il avait de « pouss[er] les acteurs dans leurs retranchements pour faire émerger les personnages », ce qui pouvait être « parfois douloureux » tel « un accouchement »⁵¹³. Faire venir l'autre à soi, le faire advenir à lui-même, être en soi et avec les autres une solitude partagée, le temps de la création. C'est peut-être bien cela *faire œuvre d'art commune*, selon Patrice Chéreau : appartenir à une même « galaxie ». Sans elle, sans ses fidèles compagnonnages, le metteur en scène n'aurait pas pu affronter *Le Ring*, qui se révèle bien encore une fois comme une œuvre *commune*.

Pourrait-on, dès lors, émettre l'hypothèse selon laquelle l'impossibilité d'une réalisation effective du *Gesamtkunstwerk* au sein du *Ring* wagnérien pourrait tenir, en partie, à ce défaut de liberté accordée aux arts dans l'œuvre originale ? L'idée mérite d'être explorée. La question du traitement particulier de la scénographie au sein de la théorie wagnérienne, à travers tout spécifiquement la place qui est accordée à la peinture de paysages, vient offrir une réflexion intéressante sur ce point, car si l'on suit le raisonnement de Denis Bablet, elle pourrait signaler, en pratique, le manquement de liberté au sein du *Ring* wagnérien originel. Wagner, rappelle Bablet, offre, en théorie, à la

512 *Ibidem*

513 Propos de Laurence Bourdil, in « Chéreau, un Soleil de Minuit », France Culture, *op.cit.*

peinture de paysages, une place essentielle au cœur du *Gesamtkunstwerk*. Elle est, selon lui, « l'âme vraie et vivifiante de l'architecture »⁵¹⁴. L'érigeant au rang d'« art vivant » qui s'adresse à « l'homme vivant », il refuse catégoriquement de la voir « condamnée » à être le « mur isolé de l'égoïste »⁵¹⁵. Il n'entend pas non plus qu'elle soit reléguée au « grenier à tableaux ». Wagner émet un « vœu grandiose », celui de la voir « *s'animer[...], échapper[...]* au cadre rigide, étriqué du tableau »⁵¹⁶. Pensée comme un « art autonome », c'est à elle qu'incombe la mission de « fournir [aux autres arts] l'expression plastique qui leur manque, le fond de nature vivante dont ils ont besoin ». Wagner est sur ce point catégorique : la peinture de paysages ne peut être considérée comme un simple « décor ». Le terme, trop péjoratif à ses yeux, manque absolument son essence, laquelle consiste à participer à part entière au *Gesamtkunstwerk* et non à venir seulement souligner tel ou tel détail du livret.

Idéalement, le décor ne fait pas seulement décor ; il participe à part entière de l'œuvre. Denis Bablet pointe cependant un décalage entre la théorie et la « praxis » wagnériennes. S'il reconnaît bien à Wagner le mérite de considérer avec sérieux la place de la scénographie « dans le déroulement temporel du drame », si tant est qu'il la hausse au rang d'art véritable, refusant de la considérer comme « une réalité statique » ou encore comme « une figuration »⁵¹⁷, Wagner, selon lui, ne parvient pas à réunir les conditions de la réalisation d'une véritable liberté des arts au sein du *Gesamtkunstwerk*. Plusieurs raisons à cela. D'abord, le fait qu'il ne crée, somme toute, qu'un système « assez puéril d'enroulement et de déroulement de toiles peintes à des vitesses différentes ». Ensuite, analyse toujours Bablet, le compositeur contrôle absolument les peintres qu'il choisit. Il ne leur laisse qu'une liberté très restreinte. Wagner, rappelle-t-il, « n'[est] pas seulement compositeur des drames musicaux », il est aussi « l'auteur de leur livret » et « il particip[e] directement à leur mise en scène » :

*Sans aller jusqu'à concevoir les décors, [...] il donn[e] des indications précises, esquiss[e] des croquis d'ensemble, fournissant aux décorateurs des points de repères utiles et contrôl[e] lui-même leur travail*⁵¹⁸.

Ces éléments concernant tout à la fois l'omniprésence de Wagner dans le

514 Denis Bablet, *Le Décor de théâtre, op.cit.*, p.212

515 Denis Bablet, p.220

516 Denis Bablet, p.55

517 Denis Bablet, p.68

518 Denis Bablet, p.56

processus de création et l'importance qu'il accorde à la scénographie et à la peinture de paysages sont troublants lorsqu'on les met en perspective avec la façon de Patrice Chéreau de créer ses œuvres. Dans la façon de créer ses premiers spectacles, on relève certaines similitudes avec la manière de procéder de Wagner, notamment dans ce désir de contrôler de bout en bout, tout ce qui se présente sur scène. A ses débuts, nous le savons, Chéreau crée lui-même ses propres décors. Par-delà les simples raisons économiques qui pourraient, bien sûr, être invoquées, on remarque qu'il est à l'œuvre absolument partout : il s'occupe de la scénographie; il peint ses décors avec un soin méticuleux; il crée ses propres machineries scéniques; il conçoit les lumières ; il met en scène et dirige les acteurs. Ce multi-fonctionnalisme semble relever chez lui d'une nécessité instinctive de contrôle qu'il n'abandonnera jamais totalement - en tant que metteur en scène, il reste celui qui décide *finalement* de ce qui doit être conservé ou non, montré ou pas. La comparaison cependant s'arrête là, car il existe, dans son trajet, un *moment de rupture* où il s'oblige à déléguer, autrement dit à offrir sa confiance, non pas aux autres en général, mais à d'autres artistes qui se présentent dans sa vie, et qu'il choisit. Il existe donc bien *une révolution* dans le processus de création de l'œuvre chez Patrice Chéreau. D'abord solitaire, spontanément replié sur soi - à l'image du père-peintre qui travaille dans son atelier -, Chéreau va se libérer du poids de fabriquer l'œuvre tout seul, lutter contre l'illusion d'être capable de porter l'entière responsabilité de toute une création, pour finalement accepter d'accueillir d'autres solitudes qui se mettent à l'œuvre, avec lui. Cette modification radicale correspond, comme nous allons le voir plus exactement, à sa rencontre avec Richard Peduzzi, *son* scénographe - le *seul* scénographe avec lequel il acceptera de travailler au théâtre.

Bien sûr, toute une équipe participe aussi de la création, les acteurs, les dramaturges ou encore les techniciens. Ils garantissent le bon fonctionnement du système nerveux central qui enclenche et anime, à la perfection, l'œuvre d'art commune que Patrice Chéreau vient signer. Gravitant autour de l'atome central, ils lui sont essentiels, et nous serons amenés à les approcher de plus près dans la suite de notre étude.

Avant cela, il nous faut nous concentrer sur ce lien si rare et unique dans l'histoire du théâtre - à la fois par sa puissance et sa longévité - que Patrice Chéreau et Richard Peduzzi sont parvenus à créer. Observer le *modus vivendi* qu'ils ont mis en place constitue une sorte de « voie royale » pour pénétrer au cœur de *l'œuvre d'art commune* qu'ils composent.

2.3.2.3.2. *Richard Peduzzi, une présence indéfectible*

2.3.2.3.2.1. « Le geste fondateur »

Dans la fabrique de *l'œuvre d'art commune*, telle que Chéreau la bâtit, la rencontre avec Richard Peduzzi est essentielle. Georges Banu parle à ce propos d'un « geste fondateur »⁵¹⁹. Le metteur en scène ne manque pas d'évoquer ce lien profond, sérieux et immuable qui les unit. Il l'écrit aussi :

*Depuis ce jour gris de 1967 où il est venu à Sartrouville voir s'il n'y avait pas du travail pour lui, Richard est là, tout près, pas loin. (...) Et, toutes ces années, nous nous sommes construit un monde absolument commun, une façon de lire le monde qui est à lui et à moi. Nous nous accompagnons – et cela va bien au-delà de la question de faire ou non des spectacles ensemble, des décors ensemble*⁵²⁰.

Dès notre premier entretien, et dans tous ceux qui suivront, Richard Peduzzi me donne souvent à sentir la teneur de cette simultanéité tissée entre eux :

*Notre force, avec Patrice, était d'être atteints par les mêmes émotions, d'éprouver des sentiments parallèles. Cette force était encore une sensibilité aux sens et aux non-sens, une perception commune, qui nous permettait de voir ensemble, tout à la fois, le visible et l'invisible. Magnifique simultanéité qu'est l'expérience de cette amitié*⁵²¹.

Être des corps, à distance, mais sentir une même émotion, être saisi par cette réciprocité immédiate : savoir ce que l'autre pense instinctivement/instantanément. L'amitié qui se noue entre Patrice Chéreau et Richard Peduzzi – dont on pourrait retrouver de vibrants échos dans les mots de Montaigne, à propos de son ami, Étienne de la Boétie, « parce que c'était lui, parce que c'était moi » - fixe la possibilité de créer ensemble quelque chose d'inédit, relevant de l'ordre d'une vision commune relevant d'une intimité cimentée entre eux, mais qui se doit aussi d'être dite, partagée avec un public qui, à son tour, ressentira et recevra cette troublante sincérité. La réception de l'œuvre est alors

519 Georges Banu, Richard Peduzzi. Grands entretiens patrimoniaux, INA

Lien : <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Peduzzi/richard-peduzzi/transcription/1>

520 Patrice Chéreau, *Des Visages et des Corps*, op.cit., p. 45

521 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2017

bouleversante car elle ne triche pas, elle ne ment pas : elle se livre tout à la fois pudiquement, dans des décors silencieux et majestueux, vivants, et, charnellement, dans une mise en scène de corps à corps, fascinants, éreintants, obstinés.

Dans leur rencontre, la peinture tient une place très singulière. Chéreau et Peduzzi ont des attachements communs, celui à des chefs d'œuvre du patrimoine de l'humanité, que le metteur en scène a fréquentés durant son enfance et son adolescence – nous les avons déjà évoqués dans la première partie de l'étude. Ils éprouvent une même passion à l'égard des grands peintres de la Renaissance italienne - Michel-Ange, bien sûr, Raphaël, Fra Filippo Lippi, Giorgione, mais aussi Domenico Ghirlandaio, Pisanello ou encore le Tintoret...-, mais d'autres horizons les attirent. Ils s'émerveillent devant le travail de Monsù Desiderio, et, rétrospectivement, cette proximité qu'ils éprouvent pour « celui » qui, en réalité, est double, est assez troublante. Le nom, en effet, de Monsù Desiderio fait référence à deux peintres lorrains du XVIIe siècle, François de Nomé et Didier Barra, qui signaient leurs toiles, d'un commun accord, avec ce même pseudonyme. Chéreau et Peduzzi sont intimement touchés par les architectures de ruines que les artistes ont dressé sur les toiles, livrées à des lumières sublimes, souvent crépusculaires et mélancoliques, en tout cas inquiétantes, semblant signaler la fin d'un monde. En filigrane, silencieuse, comme un secret ancestral, la pensée que l'invention d'un nouveau serait possible. Ensemble, le metteur en scène et le scénographe auront souvent cette même impression de « peindre à deux un même tableau ».

Si Chéreau, on le sait, est, depuis l'enfance, en conversation intime avec Géricault, il l'est aussi avec les peintres hollandais, Rembrandt, et espagnol, Goya. Avec Richard Peduzzi, ils prennent sans cesse plaisir à les redécouvrir, de même que les œuvres impressionnistes de Claude Monet et d'Edgar Degas, celles de Pierre Bonnard ou encore de Gustave Courbet. Richard Peduzzi m'explique ces inclinations/mouvements de l'âme partagés :

J'étais très ami, à l'époque, avec Sylvia Bataille, la femme de Lacan, et, surtout, avec Marianne Merleau-Ponty. Dans les années 70, nous allions ensemble à Guitrancourt, près de Paris, où Lacan avait son atelier. Il avait réuni une magnifique collection de livres, dont l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert en collection originale. Accrochés au mur, je me souviens d'avoir vu un Balthus, un Renoir, ainsi que des tableaux d'André Masson et des dessins de Degas. Ce lieu était une invitation à voir, à supposer des secrets, de sublimes espérances, à saisir aussi de sombres désespoirs. Nous y avons été très

sensibles avec Patrice.

A ce même moment, nous nous replongions avec délice et fracas dans les œuvres de Degas, dont les sculptures nous fascinaient, mais aussi Bonnard, Matisse et Monet. Faire face à Camille Monet sur son lit de mort, quelle découverte intense, terrifiante, sublime. C'était une expérience qui nous amenait bien au-delà des Nénuphars. Je me souviens combien il nous importait de rencontrer ces maîtres, de les envisager aussi dans leur quotidienneté. Leurs écrits sont en cela de vrais trésors. Monet et Degas, par exemple, avaient ce point commun : ils voyaient difficilement à la fin de leur vie. C'était la même chose pour Bonnard et Matisse. Leurs correspondances sont très belles. Ils parlent de leurs douleurs liées à la goutte, des traitements qu'ils suivent pour les yeux afin de continuer à voir. La façon dont ils se racontent l'un à l'autre est merveilleuse⁵²².

Une rencontre est un point, qui s'achève dans sa forme, ou qui se surprend à vouloir ; vouloir aller toujours plus loin. L'alliance entre Richard Peduzzi et Patrice Chéreau intervient à un moment particulier de la vie du scénographe. Confié à sa tante, qui vit à Paris, il découvre les merveilles de la capitale.

Quant elle ne travaillait pas, ma tante m'emmenait voir des expositions ou visiter des musées : le musée de la Marine avec ses maquettes de bateaux de toutes les époques, le musée des Arts et Métiers où je découvrais les inventions des savants des siècles passés. Nous y sommes retournés à plusieurs reprises ; j'essayais à chaque fois de comprendre le sens et la fonction de ces objets qui avaient contribué à la transformation et à la progression du monde. Nous passions des heures au musée du Louvre. J'étais passionné par les primitifs flamands et italiens, par l'étrange relation que je découvrais entre les artistes de ces deux pays – ou encore visiter des bâtiments extraordinaires comme l'Opéra, le Panthéon, Notre-Dame-de-Paris. Un jour nous sommes montés tout en haut des tours ; c'était merveilleux de voir couler la Seine et les bateaux, d'apercevoir la Tour Eiffel, le Sacré-Cœur, Montmartre, le grouillement de la vie qui paraissait minuscule⁵²³.

Il préfère « rêver, écouter du jazz ou aller au cinéma et au théâtre » plutôt que de travailler, à horaires fixes, dans des bureaux ou des entreprises. Sa première expérience,

522 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2019

523 Richard Peduzzi, *Là-bas, c'est dehors*, Actes-Sud papier, 2014, p.42-43

« un stage dans une entreprise de dessin industriel dirigée par un ami » de sa tante, n'est guère concluante. Au milieu des années 60, une rencontre va modifier le cours de sa vie, celle avec Charles Auffret qui dirige l'Académie de Dessin de la rue Malebranche à Paris :

J'avais mes goûts, mes idées et mes rêves, mais je tournais en rond, je n'avais pas les moyens de les exprimer. Seuls mes intuitions et mon instinct me guidaient. Un jour, j'ai poussé la porte d'un atelier rue Malebranche où Charles Auffret enseignait le dessin. Je suis arrivé en retard, je me tenais debout dans un angle de la pièce. Je le voyais tourner autour des étudiants, aller de l'un à l'autre dans un silence religieux, expliquer, s'attarder sur l'un ou l'autre en difficulté. Je n'avais jamais ressenti autant de tension, autant d'émotion se dégager de quelqu'un, son regard semblait s'enfoncer au plus profond des êtres et des choses qui l'entouraient.[...]Je ne savais pas que pendant toute ma vie, j'aimerais et admirerais autant cet homme⁵²⁴.

Ce que le peintre Jean-Baptiste Chéreau incarne pour le metteur en scène en devenant Patrice Chéreau, à savoir un guide inspiré et éclairé, Charles Auffret l'est aussi pour Richard Peduzzi. A propos de cet artiste au « regard à l'affût », le scénographe écrit :

Il paraissait à la fois d'une grande bonté et en même temps comme un animal à l'affût, prêt à chaque instant à bondir sur sa proie. C'était un homme dans la force de l'âge. Je regardais les étudiants armés de fusains, de fils à plomb, de cartons à dessin brandis comme des boucliers. Je me rendais compte que j'étais là pour participer à ce qui ressemblait à un combat avec la vie, avec les formes, avec l'ombre et la lumière, avec le temps qui passe⁵²⁵.

Cette période est essentielle dans le trajet de Richard Peduzzi, car elle l'oblige à prendre conscience que cette forme de « paresse turbulente » dans laquelle il se laisse aller ne demande qu'à être quittée, car il doit *faire*. Il doit « construire sa peinture ».

524 Richard Peduzzi, *Là-bas, c'est dehors*, Actes-Sud papier, 2014, p.53

525 *Ibidem*

Chéreau a souvent expliqué combien la peinture leur est ce lieu absolument commun. Liant immédiat et spontané entre eux, elle joue un rôle fondamental dans leur toute première rencontre :

*Sans nous connaître, ce jour-là, nous nous sommes mis à parler de peinture, celle qu'on aimait, celle qu'on n'aimait pas, celle de mon père peut-être aussi*⁵²⁶.

Dans les propos du metteur en scène, la figure du père apparaît une fois encore. A travers elle, celle de l'artiste, solitaire, qui demeure une présence phare pour lui, comme nous l'évoquions déjà dans le premier volet de l'étude. Richard Peduzzi puisera aussi dans l'art de Jean-Baptiste Chéreau pour se nourrir et enrichir ses connaissances. Ensemble, ils ont de longues conversations autour de sa peinture, mais aussi de celles des peintres primitifs flamands. Passionnés par la révolution artistique que ces derniers engagent à la fin du Moyen-Age dans les Pays-Bas méridionaux, les deux hommes, qui s'apprécient énormément, évoquent ensemble « la grande sobriété des compositions de Rogier Van der Weyden »⁵²⁷. Ils admirent « sa fascination pour la psychologie des personnages et son extraordinaire capacité à explorer le monde intérieur des êtres »⁵²⁸. Ils s'entretiennent de « la virtuosité du trompe-l'œil de Jan Van Eyck » et du « rendu méticuleux du monde extérieur par Campin »⁵²⁹.

La peinture de Francis Bacon, qu'ils admirent autant l'un que l'autre est un aussi sujet de conversation enthousiasmée entre Jean-Baptiste Chéreau et Richard Peduzzi. Celui-ci a d'ailleurs conservé dans son propre atelier, rue de la Tour d'Auvergne, à Paris, une photographie de lui avec le peintre :

*Je l'avais rencontré à Londres. Il avait vu la Tétralogie et il avait trouvé notre travail à Patrice et à moi formidable. J'étais très touché car Bacon détestait les décorateurs de théâtre. Il en parle d'ailleurs dans ses Entretiens avec David Sylvester*⁵³⁰.

Connaissant la sensibilité de Patrice Chéreau vis-à-vis de la peinture, son imprégnation, dès son plus jeune âge, dans les mondes du visible et de l'invisible qu'elle représente – on se souvient aussi du sentiment aigu qu'il éprouve à l'égard de cet art

526 Patrice Chéreau, *Des Visages et des Corps*, op.cit., p.45

527 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2020

528 *Ibidem*

529 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2020

530 *Ibidem*

solitaire qu'il considère comme « supérieur » aux autres arts –, on ne peut douter un instant qu'elle ait bien été au cœur de sa rencontre avec Richard Peduzzi. C'est elle, en effet, qui les fait se reconnaître en tant qu'alter-ego. C'est encore à partir d'elle, de cette sensibilité commune qu'elle éveille en eux et qu'ils éprouvent à son égard, que s'affirme immédiatement le sentiment d'appartenance à une même famille, à une même *galaxie*. C'est aussi par la connaissance qu'ils en ont, les plaisirs qu'elle leur procure, qu'ils vont bâtir tout à la fois une poétique de l'amitié et de l'espace, qui leur est propre. Telle une forteresse, inaccessible aux autres, secrète et certainement exclusive par endroits, elle est leur force.

Scellant cette entente franche et adhérente entre eux, ce rapport à la peinture est une voie d'accès propice à une meilleure compréhension de ces *œuvres d'art communes* qu'ils créent ensemble. Il permet de mieux cerner, à l'origine, cette poétique scénographique à laquelle ils donnent vie. Vitalisée par les images-mouvements que Chéreau dessine sur la scène, ainsi que par les silences dits et les mots tus des acteurs, venant se heurter, résonner contre les Murs vivants de Richard Peduzzi, s'affronter en puissance dans leurs clartés aveuglantes, se lover parfois, dans le creux de leurs obscurités fatiguées, qui y déposent leurs fragilités à fleur de peau, rompues d'avoir été si vives et exacerbées un temps, cette poétique naît bien d'*un point* – commun –, entre eux, qui en est l'origine.

Cette *passion* pour la peinture, comme lieu originel d'une rencontre, exige d'être saisi dans sa puissance révélatrice. Aimer la peinture ne signifie pas seulement être touchés par les toiles, mais être profondément marquées par elles. Là encore, l'affaire est très sérieuse. Le sentiment n'est pas un jeu ; il est sincère et grave. Rencontrer les œuvres n'est pas un passe-temps ; il faut en éprouver la nécessité curieuse, être portés par cette conviction – qui n'a pas besoin de se dire, et, souvent d'ailleurs, se tait pour laisser place au faire – qu'il leur est essentiel de *vivre l'art*, de l'éprouver dans ses profondeurs les plus clair-obscur, simultanément lumineuses et sombres, suivant les mouvements du cerveau, de l'œil et du cœur :

Toute œuvre d'art nous confronte à l'obscur et à l'inexplicable. Elle nous dévoile quelques uns des mystères de l'existence, nous apprend à confondre le quotidien avec l'infini. L'œuvre d'art interprète la vérité qui ressort de la nature, nous fait ressentir la profondeur d'un regard. Les lignes et les masses, les formes et les couleurs ne sont là que pour exalter les visions et la lumière de la réalité. [Ce qui se présente comme de la rouille

et de la terre poussiéreuse de charbon se retrouve soudain face à un champ de blé écrasé de soleil.] Dans la composition des paysages, on distingue les reflets de la nature humaine, de la cime éloignée des arbres l'on voit apparaître la bonté, dans la brume qui monte au-dessus des lacs, de l'humidité, et de la chaleur des prairies se dégagent de la joie, de la nostalgie ou de la résignation⁵³¹.

On remarque aussi, au début de leur rencontre, et à travers l'exemple d'une création comme *La Dispute* (1971), une attirance pour le théâtre baroque. Ils s'attachent à des recherches toujours très minutieuses d'accessoires, tels que le miroir dans la pièce de Marivaux. Certaines atmosphères qu'ils créent se rapprochent alors de celles issues de l'imaginaire des peintres tels que le Caravage ou Rubens qui cultivent la dramatisation par un travail sur le clair-obscur et une certaine forme de puissance, parfois violente, dans les mouvements des personnages. Chéreau et Peduzzi voyagent véritablement au cœur de la peinture. Leurs influences sont multiples. Plus tard, au moment du *Ring*, si l'on sait l'importance d'Arnold Böcklin et de sa toile *l'Île aux Morts*, source d'inspiration pour le rocher des Walkyries, c'est aussi Albrecht Dürer qui les passionne, me confie Richard Peduzzi :

Nous étions attentifs à la force et à la beauté des aquarelles de Dürer. Plus tard, lors du Ring, je me suis d'ailleurs particulièrement intéressé à sa façon de peindre et d'immortaliser la nature allemande. Patrice et moi aimions beaucoup ses carnets⁵³².

Laisser apparaître la nature, comme l'on dévoile un monde tout à la fois connu et étrange; la faire renaître artificiellement et réfléchir, sans cesse, presque obsessionnellement, tout au long du trajet, à représenter une forêt sur la scène théâtrale. Longtemps, jusqu'au bout même, Patrice Chéreau et Richard Peduzzi ont travaillé cette idée, pour finalement, après avoir passé des années à chercher, chacun de son côté, dans un vrai faux secret à peine dissimulé, à se dire, dans un éclat de rire complice : l'arbre seul suffit. La rencontre avec *Le Ring*, la découverte des forêts bavaroises dont Richard Peduzzi reconnaît les charmes, est une étape dans ce cheminement vers une toute nouvelle *poétique de l'espace*, débarrassée des objets et accessoires, qui s'affirme d'ailleurs à Nanterre.

531 Patrice Chéreau, *Un musée imaginaire*, Actes-Sud, Collection Lambert, 2015, p.69

532 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2020

S'il se nourrit de toutes ces inclinations picturales, le théâtre qu'ils inventent lors de leurs premières années de collaboration est aussi influencé par un esprit d'ingénierie, de recherche architecturale au théâtre. On retrouve cette inspiration intacte dans les souvenirs de Richard Peduzzi :

Lors de notre première rencontre, Patrice travaillait sur le décor des pièces chinoises, La Neige au milieu de l'été et Le Voleur de femmes. J'ai immédiatement été frappé par l'architecture savante de cette silhouette géante qu'il avait peinte en bleu et qui se dressait là, devant moi, éclairée par la faible lumière de service de la cage de scène. C'était un objet absolument insolite qui représentait à la fois le mécanisme d'une horloge, une machine de guerre et un métier à tisser comme on en voit dans les planches de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert.

Comme si nous nous connaissions depuis toujours, Patrice m'avait alors raconté son décor, comme l'on raconte un voyage. Les piliers, les trappes et les remparts de bois laqués se dressaient devant nous, ils formaient comme un bateau : les fils, les treuils et les rouages poussiéreux se métamorphosaient en mats et poulies⁵³³.

A toute une machinerie de guerre inventée par Léonard de Vinci, de roues dentées et de cylindres issus de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert ou encore des machines à vapeur de James Watt sorties tout droit de l'ère industrielle, qui les fascinent, s'ajoute aussi ce goût absolu qu'ils en commun pour les grands architectes, dessinateurs et ingénieurs de la Renaissance :

*Francesco Giorgio di Martini et Vitruve nous passionnaient. Ils étaient pour nous des penseurs et des chercheurs inouïs ; ils accompagnaient leurs pensées de gravures et de dessins. Nous cherchions nos marques à partir des traces laissées par les grands architectes de la Renaissance italienne : Balthazar Peruzzi, Andrea Palladio, Jacopo Barozzi da Vignola... Nous étions très sensibles aux bâtiments exemplaires dressés par Sergio Serlio. Nous lisions son *Traité sur la scène* (1545), avec un immense intérêt⁵³⁴.*

Ces affections demeurent en eux. On ne quitte pas des émotions transmises par la peinture; elles s'inscrivent dans l'être, même si celui-ci évolue. Dans leurs conversations libres, les deux hommes continuent de flâner, de vagabonder, s'ancrant dans des

533 Richard Peduzzi, *Là-bas c'est dehors*, op.cit., p.61

534 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, op. cit.

perceptions, liées tout autant aux œuvres passées qu'à des découvertes contemporaines. Richard Peduzzi s'aventure, par exemple, vers les univers de Ludwig Mies Van der Rohe, de Louis Cane ou encore de Frank Lloyd Wright, il se laisse séduire par toute l'école japonaise – « je l'aime énormément »⁵³⁵, glisse-t-il au détour de la conversation.

Cet amour de la peinture et de l'architecture a naturellement des incidences sur leur manière d'appréhender tout autant la composition des images de la scène que les perspectives à dessiner dans l'espace réduit de la cage de scène. Nous prendrons le temps d'en explorer certaines, remarquables, dans le troisième volet de notre étude. Richard Peduzzi me dit aussi combien cette relation aux œuvres éveille un certaine attention à la lumière et aux couleurs :

*Notre rapport à la peinture a, bien sûr, éveillé en nous une sensibilité certaine à la lumière et à ses variations, mais le geste d'éclairer une scène, un spectacle, est très particulier. Comment réaliser cette lumière que nous désirons, la faire apparaître telle que nous la voulons, dans cette étrange boîte qu'est un théâtre ? Nous en discutons toujours intensément avec Patrice. A Nanterre, nous travaillions avec Daniel Delannoy. Il apportait sa parfaite maîtrise technique des éclairages, à laquelle Patrice, extrêmement doué et concentré, ajoutait de nouvelles dimensions, inattendues, surprenantes, magnifiques*⁵³⁶.

« Mettre de la lumière sur un tableau, une aquarelle ou un dessin est un geste bien différent que celui de la réaliser sur la scène »,⁵³⁷ relève encore Richard Peduzzi. Par-delà la question du choix des filtres à mettre, afin de créer une atmosphère froide ou chaude, selon les attentes du metteur en scène, se pose toute une série de questions aussi sur la manière de diriger la lumière, de l'amener à révéler le visage d'un acteur à tel moment de la pièce, à la préciser davantage, en parvenant à appuyer son regard. Issue de deux dimensions, le temps et l'espace, la lumière doit se propager sur la scène avec intelligence, entêtement, discrétion ou contradiction avec la scène qui se joue présentement. « Cet immense talent » de Patrice Chéreau à composer des lumières tient, selon Richard Peduzzi, au fait qu' « elle accompagnait tout le temps sa pensée »⁵³⁸ :

La lumière suivait Patrice. Il la réfléchissait, et elle accompagnait tout le temps sa

535 *Ibidem*

536 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2017

537 *Ibidem*

538 *Ibidem*

*pensée. C'était un phénomène très rare qui nous conduisait à un résultat tout à fait incroyable dans nos créations : cette sublime complémentarité entre la couleur, la forme et les lumières*⁵³⁹.

Chaque pièce montée, chaque œuvre d'art commune réalisée, repose ainsi sur une pensée très particulière de la lumière et des variations très fines de couleurs. Richard Peduzzi se souvient avoir ainsi privilégié, dans ses premières créations pour Patrice Chéreau, des tons gris et blancs pour aller ensuite vers un usage très spécifique des couleurs :

*J'aime la couleur, quand elle est une liaison de couleurs, c'est-à-dire quand elle fait une. Je l'aime lorsqu'elle est un ensemble, faite d'associations et de contre-points, qui finissent par ne faire voir à l'œil qu'une seule couleur. Des créations comme Massacre à Paris ou encore Woycek étaient gorgées de couleurs. A l'inverse, Lucio Silla n'en contient que très peu*⁵⁴⁰.

Les lumières et les couleurs ont leurs secrets; seul l'œil qui les a faites ou présent au spectacle peut en saisir toute l'intensité éphémère. Néanmoins, elles peuvent, d'une certaine façon, se raconter. C'est à cette tâche que nous nous donnerons, bien volontiers, dans le troisième volet de notre étude – moment où nous nous immiscerons sur le plateau, lieu de leur présence révélée ou subtilement dissimulée.

2.3.2.3.2.2. Un même horizon d'inquiétudes

A la manière de Monsù Desiderio, Patrice Chéreau et Richard Peduzzi avancent dans une alliance inspirée et inspirante. Chacun conserve ses horizons, il n'est pas question de créer une cellule unique et figée, mais de constituer à partir de lieux mouvants et étonnants, un point de fuite commun. Encore une fois, le commun ne signifie pas collectif. Avoir des espaces séparés relève de la nécessité :

Nous avons chacun notre territoire, nos champs de vie, tout en puisant un peu de l'autre pour faire un seul. Notre travail en commun était possible grâce à la connivence

539 *Ibidem*

540 *Ibidem*

immédiate, sans concession, que nous avons tissée. Il nous arrivait souvent de voir d'un même œil. Nos regards convergeaient vers une même ligne de fuite, derrière laquelle se dessinait un horizon identique.

Lorsque nous étions ensemble, assis, par exemple, à la terrasse d'un café, il nous arrivait souvent de voir d'un même œil. Nous nous disions : « Tiens, regarde cet homme-là qui passe, qu'est-ce qu'il peut bien penser ? Et cette femme-là, pressée, vers quoi court-elle ? ». Nous saisissions ces êtres suivant une même ligne de fuite, une même vision.

Cette osmose entre lui et moi, nous l'avions pressentie dès notre rencontre à Sartrouville. Nous n'avons fait ensuite que l'aiguiser⁵⁴¹.

*Voir la même chose, depuis deux mondes distincts, des compositions intérieures différentes mais complices. C'est bien là ce que les deux hommes pratiquent en secret, avant d'en livrer sur la scène les compositions créées à partir de ce matériau. Dans *les Visages et les Corps*, Patrice Chéreau insiste sur l'importance qu'il accorde au regard de Richard Peduzzi, qui lui est essentiel. Il lui attribue même la vertu de guider, d'orienter son propre regard :*

Richard est ma boussole, celui à qui l'instinct ou le regard ne font jamais défaut. La question du regard : qu'est-ce que voient les gens ? Bien souvent dans le regard des gens, même s'ils semblent aimer ce que nous aimons, nous ne sommes jamais certains, lui et moi, qu'ils voient vraiment la même chose que nous. Notre travail et nos recherches sont construits sur l'idée d'un même regard, le sien, le mien. Un regard un peu plus aigu qui serait l'addition des deux ?⁵⁴²

L'humain, animal tout à la fois rationnel et instinctif, se sent parfois plus fort à deux. Naufragés puis réfugiés dans des solitudes partagées, Chéreau et Peduzzi affrontent, sans le dire eux-même à haute voix, dans une volonté complice, les profondes inquiétudes qui les animent – faire face à l'abandon et la Mort, si tant est que cela soit possible. Sincère et fragile, Chéreau inscrit d'ailleurs dans l'un de ses carnets de route :

Et moi qui suis toujours l'enfant de dix ans qui a peur qu'on l'abandonne (la mort

541 *Ibidem*

542 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, op.cit., p.46

*des grands-parents, mon grand-père affrontant la déflagration adossé au lit, tournant le dos au corps de sa femme : le premier cadavre que je vois), c'est cela donc les tableaux me parlent. « Désespère et meurs » disent les fantômes [...] Et je leur réponds, non, je ferai du théâtre. »*⁵⁴³

Le théâtre, lieu de survie. Il est aussi l'espace et le temps, sans cesse renouvelé, d'un combat contre l'inquiétude de la disparition. Quel autre art, mieux que le théâtre, éphémère par nature, pourrait le dire plus exactement ? Vanité de la lutte – la disparition aura lieu, quoi qu'il arrive –, mais elle doit toujours se tenir, avec l'obligation de se laisser porter par une joie franche et sincère, quelque peu anxieuse aussi, de *faire l'œuvre*. On pressent combien le geste est sérieux, nécessaire pour ceux qui le réalisent. Une fin d'après-midi d'hiver, Richard Peduzzi me dit combien « tout ce que Patrice montrait sur un plateau de théâtre relevait d'une puissante pulsion de vie, d'un combat intime contre la mort ». Ensemble, il fallait affirmer la vie :

Tous les deux, nous avons vécu, en chassant cette idée de la mort. Je l'ai chassée avec la maladie. Très tôt, j'ai eu conscience de la mort. C'était une de mes terreurs d'enfant que d'avoir compris cela. Je pense que Patrice éprouvait ce même sentiment. Or, quand on est sur un plateau de théâtre, on a l'impression que le temps s'arrête, que la mort ne peut pas nous atteindre, pas à ce moment-là, en tout cas.

*La scène théâtrale est le lieu où l'on discute et où l'on se dispute, où l'on se bagarre avec la mort en permanence. Avec l'équipe autour, tous ces gens qui montent avec nous le spectacle, cela donne l'impression d'une armée, prête à lever ses boucliers, à protéger de l'irréversibilité*⁵⁴⁴.

Faire œuvre d'art commune implique incontestablement d'être embarqués et impliqués dans une quête partagée :

Le travail que nous menions avec Patrice ressemblait à une quête, à la fois très minutieuse, grave et légère, qui nous amenait à dénicher, à la manière d'Emmanuel Bove dans ses œuvres, l'éternel dans le rythme du quotidien, les traces du sublime et les élans de la fureur dans le plus humble ordinaire. Nous goûtions à ce merveilleux paradoxe de

⁵⁴³ *Ibidem*

⁵⁴⁴ Entretien inédit avec Richard Peduzzi, op.cit.

mettre au jour, dans notre frénésie partagée, le caractère inédit de l'instant qui, pour ceux qui sont prêts à l'entendre, s'étend et se prolonge dans une lenteur et une immensité déconcertantes.

Mais tandis que certains éprouvent la tentation de rester, de se reposer, déjà pour nous, c'était demain. Hier étant déjà parcouru, aujourd'hui révolu, le lendemain entrouvert, nous pensions, comme par réflexe, saisis par l'instinct, à nous échapper, à nous risquer vers d'autres rivages. L'intention de se précipiter dehors, en cherchant des sorties, toujours de secours, parfois improbables, de même que l'ambition de s'engouffrer dans des chemins méconnus, se sont toujours faites pressantes⁵⁴⁵.

Une fin de matinée printanière, Richard Peduzzi me reçoit dans son appartement parisien. Nous reprenons le fil de notre conversation, sensible et inquiète :

Nous avons en commun ce goût d'une temporalité qui vit d'un temps précipité, plein, essentiel, se nourrit des vestiges du passé, pour mieux permettre aux bâtisseurs que nous étions de construire des édifices éphémères, toujours prêts à s'effacer et à renaître, marqués par nos fantômes.

La scène en était peuplée. Nous avons nos propres fantômes, « nos » personnages. Patrice avait les siens. J'avais les miens aussi, invisibles, dispersés dans les murs⁵⁴⁶.

Richard me parle d'André, le géant de son enfance, « né dans une crevasse fabriquée par une bombe » :

On l'a trouvé un jour inanimé, mort assassiné, dans un seul et même territoire rouillé, celui qu'il fréquentait, celui-là même que je découvrais par curiosité. Vivant parmi les morts. Petit, je le voyais comme un géant, une image biblique presque. Sans le savoir, je grandissais avec lui, comme un enfant écoutant Jean-Pierre Vernant, racontant L'univers, les dieux, les hommes.

Mon géant à moi ne m'a pas fait découvrir l'Olympe, mais la rouille. Je farfouillais, dans ces paysages dévastés du Havre, en tout cas délaissés d'une Seconde Guerre mondiale épuisée, les restes d'un trésor qui n'existait pas, mais que je faisais exister. Il

545 *Ibidem*

546 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2019

*suffisait de voir autrement, de regarder tel que peut le faire un innocent face au monde, ignorant que le temps passe irréductiblement, en laissant des marques sur les objets. Pour moi, ces traces devenaient immédiatement d'indestructibles trésors, que personne encore n'avait su dénicher*⁵⁴⁷.

La rouille et la poussière portent en elles « les magnifiques traces du temps, qui persistent à vivre ». « Comme j'aime leur couleur, leur matière ! Leur présence me rassure »⁵⁴⁸, me confie le scénographe. « Nous vivons dans des lieux qui ne sont pas neutres » dit le philosophe⁵⁴⁹, et la scène, espace hétérotopique, par excellence, en témoigne tout particulièrement, d'autant plus lorsqu'elle devient le point d'ancrage de ces lieux du monde auxquels Richard Peduzzi donne vie avec la complicité de Patrice Chéreau. Lieu de leurs solitudes partagées, l'œuvre *d'art commune* se nourrit de leurs inquiétudes entêtantes, tout à la fois parallèles et conjointes. La résistance à la Mort, et si proche d'elle aussi, cette obligation à ne jamais reproduire la même chose, à refuser de se laisser enserrer ou enfermer dans « un savoir-faire », insiste Richard Peduzzi :

Faire des décors de théâtre est un métier vieux comme le monde, il existait déjà chez les Grecs. Lorsque l'on décide de l'exercer, il faut cependant s'obliger à ouvrir la porte à de nouvelles formes artistiques, celles de notre époque. Parce que tout change, tout disparaît, inéluctablement. En même temps, tout revient sans cesse. C'est comme le mouvement d'un cercle, celui d'un éternel retour. Nous recevions avec Patrice cet héritage, mais nous refusions en même temps de nous enfermer dans les seules louanges. Notre quête était ailleurs, ici, maintenant. Nous sentions qu'il nous fallait dire quelque chose de nouveau, en tout cas de différent.

*Évidemment, nous faisons toujours un peu la même chose. C'est un lieu commun de dire cela car toute notre vie, nous tournons tous autour des choses qui nous obsèdent, mais nous refusions de nous figer dans des certitudes*⁵⁵⁰.

547 *Ibidem*

548 *Ibidem*

549 Michel Foucault, *Les Hétérotopies*, op.cit.

550 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2019

Ce refus de s'enfermer, de systématiser leur pratique leur est primordiale. Elle les oblige ainsi à devoir s'étonner l'un l'autre :

Dès que Patrice a décidé de me confier une partie de lui importante, inventer et construire les décors de ses pièces, s'est installée entre nous une sorte de joute perpétuelle. Nous voulions nous étonner l'un l'autre. Nous ne voulions pas nous ennuyer en regardant ce que l'autre réalisait. Cette idée de se contenter de répéter un savoir-faire obsédait Patrice. Il ne la supportait pas et il voulait que nous soyions capables de toujours tout remettre en question⁵⁵¹.

Au moment de Bayreuth, il écrit, nous le disions plus haut, un texte au titre éloquent, « Construire ma peinture ». Certes daté et rattaché à l'expérience spécifique du *Ring*, ce texte continue pourtant de faire sens et vaut pour décrire, encore aujourd'hui, le travail du scénographe. Il y affirme avec franchise et conviction ce souci de déjouer le piège de l'ennui, de la répétition :

Ce que j'aime dans ce travail, c'est qu'il ne peut jamais y avoir de système : à chaque spectacle, il faut tout remettre en question, sa façon de voir, son organisation, le choix de tel ou tel spécialiste mieux adapté qu'un autre à un certain type de situation. Les matériaux employés d'une fois à l'autre ne sont jamais les mêmes. A chaque création, il faut s'interroger de façon différente et trouver les solutions adéquates⁵⁵².

Se forge, entre eux, très rapidement, un « langage commun » qui opère sans même qu'un seul mot ne soit prononcé :

Tout se passait entre nous dans une forme de fulgurance assez inouïe, et cette rapidité qui caractérisait la plupart de nos échanges savait conserver la profondeur des visions que nous partagions. Notre langage commun pouvait se concrétiser par un seul regard. Nous creusions ensemble, à la manière des chercheurs d'or. Cette idée nous était essentielle, sans que nous l'ayons formalisée. Nous cherchions dans une même direction, nous refusant à dicter des solutions⁵⁵³.

551 *Ibidem*

552 Richard Peduzzi, *Histoires d'un « Ring »*, op.cit., p.198

553 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2019

Bien sûr, il y a aussi entre eux des désaccords, parfois même sévères. Bayreuth est en cela une épreuve. A Nanterre, la période de la création de *Quai Ouest* sera aussi un moment de tension entre eux. Chaque fois, cependant, ils parviennent à dépasser ces incidents.

2.3.2.3.2.3. *L'abandon et l'offre*

En 1967, la rencontre cristalline et vitale entre Richard Peduzzi et Patrice Chéreau suggère donc à chacun de *faire œuvre commune*, sans que les choses ne soient formalisées, comme sous le joug d'une évidence. Les deux artistes cultivent cette amitié née spontanément. Ils l'entretiennent, ils en prennent soin. Dès le départ, ils s'identifient dans leurs différences et ils apprécient leur nouvelle connivence, liée à la découverte du territoire de l'autre. Cette osmose correspond à la pratique d'une certaine phénoménologie des esprits et des regards, elle se réalise grâce à la capacité aiguë qu'ils développent ensemble de faire coïncider leurs perceptions du réel et les expériences vécues, de figurer *une vision commune* dans la « cage de scène », selon l'expression de Richard Peduzzi.

Si cette nécessité de *faire œuvre d'art commune* s'impose, elle n'est pas sans conséquences sur leur pratique artistique. Elle va même jusqu'à marquer une rupture dans leur propre façon de travailler. Chéreau va abandonner ce geste qu'il perpétuait et qu'il pratiquait avec une aisance parfaite – la peinture de ses décors. Désormais, il va se consacrer uniquement à *son métier*, la mise en scène. Ce choix qui s'impose à lui vient d'un déclic, d'une parfaite coïncidence entre, d'une part, l'arrivée de Richard Peduzzi dans sa vie, et, d'autre part, sa prise de conscience qu'il lui fallait, comme nous l'évoquions plus haut, cesser de vouloir faire *tout* lui-même, les décors, leur conception, leur fabrication et la mise en scène. A ce propos, Patrice Chéreau aimait à raconter que ce bouleversement était lié aussi, symboliquement, à un certain ciel d'orage qu'il avait peint, à Sartrouville. L'acteur Roland Bertin lui aurait soufflé à l'oreille qu'il serait temps qu'il cesse de peindre ce fameux ciel⁵⁵⁴ pour s'occuper vraiment des acteurs. L'abandon de ces tâches est

554 Cette peinture issue de la période Sartrouville et à laquelle Patrice Chéreau ne manque pas de faire lui-même référence, rappelle la place essentielle qu'il accorde à cet art au sein d'une création. Elle est, comme chez Wagner, tout idéologie éloignée [A contrario de Wagner, Chéreau ne pense pas que la peinture ait à incarner « l'arrière-plan de nature pour l'homme vivant et non pas contrefait »], saisie comme ce liant unissant les arts. On retrouve ce principe dès la signature des premiers spectacles de Chéreau, et il s'exprime à travers cette sensibilité toute particulière de l'artiste à la peinture. Nous l'avions déjà relevée, et même si les images créées dans ses spectacles se défendent de reproduire des œuvres picturales, nous savons aussi combien les toiles des grands maîtres ont pu l'influencer de façon plus ou moins conscientes lors du processus de fabrication des œuvres.

annonciateur de cette révolution réussie que Chéreau engage avec Peduzzi, qui triomphera au Festspielhaus à Bayreuth, à Villeurbanne, puis à Nanterre-Amandiers jusqu'à leurs dernières œuvres communes. Du ciel d'orage de Sartrouville aux grandes architectures de Richard Peduzzi qui habitent les créations de Chéreau, on voit bien l'évolution du processus de fabrication de l'œuvre. Se taille bien, à partir de cette journée particulière de l'hiver 1967, une façon spécifique mais bien réelle de *faire œuvre d'art commune*. A la source, réside bien une confiance faite, une capacité à renoncer.

Parallèlement, Richard Peduzzi m'explique que cette rencontre provoque en lui, en 1967, un véritable choc. Il me confie combien la découverte du travail de peintre et de décorateur de Patrice Chéreau suscite en lui émotion et admiration :

Lorsque j'ai connu Patrice, il créait des décors très beaux. Il avait un véritable talent non seulement pour la mise en scène, mais aussi pour concevoir et fabriquer ses espaces. [...] A Sartrouville, il s'adonnait à une forme de réalisme surfait qui me touchait énormément. Si sensible aux espaces, il les habillait à l'époque dans une gamme de gris et de rose mélangés, très proche de la peinture de Jean-Siméon Chardin, qui faisait naître sur la scène une forme d'évanescence fondue et laissait penser que des formes, derrière, au loin peut-être, existaient. Ce qui m'avait absolument subjugué était cette idée d'entre-deux, avec laquelle il jouait, et qui autorisait tout, même son contraire. Dans ses décors d'alors, on ne savait pas ce qui pouvait arriver. Serait-ce un drame ? Une joie ? De toute façon, une surprise, une énigme à élucider, pour soi et pour les autres. Nos maisons ont depuis toujours été peuplées d'ombres, de menaces pouvant être réelles ou irréelles, selon la couleur de nos sentiments⁵⁵⁵.

Avant sa rencontre avec Patrice Chéreau, Richard Peduzzi est peintre ; mais il éprouve un manque qu'il ne peut pas encore clairement identifier :

Avant de décider de faire des décors de théâtre, je faisais de la peinture. J'avais alors une inclination forte pour la peinture classique, figurative. Je n'aimais pas l'abstraction. En même temps, j'éprouvais un sentiment curieux, j'accédais au prélude d'une conscience qui m'alertait que cette solitude du peintre ne me correspondait pas totalement⁵⁵⁶.

555 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2019

556 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2019

Être avec Patrice Chéreau lui donne alors l'élan nécessaire pour quitter « le seul chevalet », mettre des mots sur ce trouble : « J'ai compris que la solitude du peintre m'était douloureuse, comme impossible »⁵⁵⁷. Ce sentiment trouve l'écho nécessaire dans le for intérieur du metteur en scène qui, lui-même, se décide intuitivement à devenir metteur en scène plutôt que peintre ne voulant pas, « être confronté comme son père à la solitude proche du vertige qu'il pouvait ressentir égaré dans son atelier parmi les carcasses des châssis et les fantômes des toiles inachevées »⁵⁵⁸. Leur rencontre ouvre ainsi un monde de possibles, sur un renoncement assumé :

*La beauté du travail de Patrice m'a toujours ému. C'est même grâce à lui, grâce à ses décors que j'ai senti que je pouvais moi-même peindre en réalisant des décors de théâtre*⁵⁵⁹.

Richard Peduzzi s'ouvre ainsi à la scène théâtrale, qu'il découvre tout à la fois en qualité de peintre et d'architecte. Très vite germe en lui cette idée qu'il va, avec Patrice Chéreau, pouvoir « construire sa peinture ». Il confie d'ailleurs à Odette Aslan combien « ce qui [l']intéresse, c'est de faire de la peinture, et, ensuite, de la projeter en grand, de construire une architecture »⁵⁶⁰. Le scénographe rappelle également qu'il aime avant tout « inventer un lieu, sur une scène à l'italienne ou autre, qui soit à la fois un lieu pictural, architectural, un lieu qui soit aussi pour moi un monde d'écriture, à partir d'un besoin profond de dire des choses »⁵⁶¹. Pour Patrice Chéreau, l'arrivée de Richard Peduzzi dans sa vie est tout aussi décisive car elle vient bouleverser ses codes de création et sa conception du décor de théâtre :

Si Chéreau pensait à ses débuts qu'un décor devait être une machine à jouer et servir la mise en scène, il préfère désormais [ndrl, à partir de l'Italienne à Alger] que les décors de Peduzzi obéissent à leur propre logique : « quitte à ce qu'ils fonctionnent dans une certaine contradiction, au premier abord, avec les nécessités du jeu ».

*Chéreau ne passe pas « commande » d'un lieu fonctionnel qui répondrait uniquement à sa dramaturgie*⁵⁶².

557 Richard Peduzzi, *Histoires d'un « Ring »*, op.cit., p.179

558 Richard Peduzzi, *Histoires d'un « Ring »*, op.cit., p.173

559 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2019

560 Odette Aslan, *Les voies de la création théâtrale, Patrice Chéreau*, op.cit., p.54

561 *Ibidem*

562 *Ibidem*

La rencontre entre les deux hommes implique donc tout à la fois une offre et un abandon. Reposant sur une palette de sentiments, l'union qui se scelle entre Richard Peduzzi et Patrice Chéreau se joue de cet accord tacite et elle s'appuie sur des forces parfois antagonistes, mais complémentaires : une confiance faite et des renoncements nécessaires - celui de Patrice Chéreau qui désormais ne fera plus jamais lui-même ses propres décors, et, pour Richard Peduzzi, celui de ne plus se consacrer uniquement à la seule pratique du chevalet. Pour tous les deux, il s'agit d'une nouvelle liberté à construire.

C'est à Bayreuth, au moment du *Ring*, que Richard Peduzzi écrit un texte au titre très révélateur « Construire ma peinture »⁵⁶³, où il indique combien son art scénographique repose tout à la fois sur une peinture appelée à devenir concrète, architecture sur la scène :

*J'ai choisi les décors de théâtre comme moyen de peindre, comme moyen de mêler la peinture et l'architecture, ou plutôt comme moyen de construire ma peinture*⁵⁶⁴.

Il explique aussi combien le fait que cette construction prenne appui sur un texte lui est apparue comme essentiel :

*La lecture d'une pièce ou d'un livret d'opéra comme source d'inspiration me convenait tout à fait : cela me servait à prendre un élan, cela me donnait un sujet à partir duquel je pouvais rêver et travailler. [...] J'avais [...] besoin d'une certaine réalité, d'une certaine solidité à la fois fragile et éphémère : le théâtre m'a donné tout cela*⁵⁶⁵.

Cette inspiration très particulière de Richard Peduzzi qui consiste à envisager conjointement peinture et architecture, signale combien l'œuvre qu'il crée avec Patrice Chéreau est viscéralement rattachée à une parfaite connaissance de ces deux arts et que leur mise en pratique et en perspective au sein de la création relève d'un geste essentiel, indispensable. Dans le prolongement de notre réflexion sur la fabrique très singulière de leur *œuvre d'art commune*, telle qu'ils l'envisagent et la pratiquent, il semble bien qu'ils aient eu en commun ce souci de créer une certaine « unité des arts visuels » sur la scène, pour reprendre l'expression de Philippe Junod, dont le concept wagnérien de *Gesamtkunstwerk*, au XIXe siècle, pourrait bien représenter un nouveau point d'origine de

563 Richard Peduzzi, *Histoires d'un « Ring »*, op.cit., p.173

564 Richard Peduzzi, *Histoires d'un « Ring »*, op.cit., p.173

565 Richard Peduzzi, *Histoires d'un « Ring »*, op.cit., p.178-180

par les questionnements qu'il fait resurgir, qui se poursuivent au XXe siècle, repris par divers courants artistiques et que Patrice Chéreau et Richard Peduzzi explorent, à leur manière. Cette « unité des arts visuels » est, de par leurs formations et leurs sensibilités, une des caractéristiques nous semble-t-il de cet art théâtral singulier qu'ils élaborent ; un art qui lie le texte, le jeu des acteurs, les sons, les couleurs et les gestes, en les ancrant dans des architectures d'où jaillissent des peintures inédites de mondes empreints de sentiments majeurs – l'amour, la haine, la peur, l'hypocrisie et la manipulation –, dans leurs étroites, sinistres et signifiantes correspondances. Un « théâtre allégorique », par excellence, lequel, nous le verrons bientôt, revêt une signification particulière dans l'esprit du metteur en scène et du scénographe, puisqu'il est le lit d'un art de faire qui leur est propre, avec lequel cependant les années nanterriennes marqueront un certain recul.

A posteriori, par-delà ces mouvements d'offre et d'abandon réciproques, la rencontre entre Patrice Chéreau et Richard Peduzzi pourrait se lire comme une continuité dont témoigne la sélection de dessins présente dans l'ouvrage aux caractères autobiographiques du metteur en scène, *Les Visages et les Corps*⁵⁶⁶. Des dessins au crayon, à la gouache ou stylo à bille faits par Chéreau entre 1965 à 1972 – de *L'Héritier de village*, *l'Affaire de la rue Lourcine*, *l'Italienne à Alger*, à *Toller*, *Richard II* et *Lulu* – aux dessins à la mine de plomb, aquarelles et pastels ou gouache et pastels de Richard Peduzzi – le *Massacre à Paris*, *La Dispute*, *Peer Gynt*, *Lucio Silla*, *Quai Ouest*, *Woyzeck* et *Tristan et Isolde* –, l'œil pourrait penser saisir les traits d'un seul et même homme. Il émane, en effet, de la lecture immédiate de ces peintures un sentiment de continuité, vers une affirmation d'architectures esseulées où l'homme a, semble-t-il, disparu, mais qui, peut-être, soudain, pourrait ressurgir. Rien ne paraît impossible dans ces ondes dressées tels de stables piliers, doucement grises et bleutées, qui content le silence, la mort mais appellent aussi à une forme de résurrection du vivant. Là encore, interroger l'acte de *faire œuvre d'art commune* ouvre un chemin d'accès privilégié à cette intimité combattante et stimulante que Patrice Chéreau et Richard Peduzzi ont créée. Elle leur est absolument nécessaire ; l'Un ne va pas sans l'Autre – comme chez Jon Fosse –, et vice-versa.

566 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, *op.cit.*, carnet de photographies et d'images choisies par le metteur en scène, p.117 à 148

2.3.2.3.2.4. *L'œuvre séparée, condition pour être commune*

Le tandem ne fonctionne pas de façon ordinaire. Tous les deux mettent en place non pas tant une méthode de travail, mais bien plutôt *un art d'œuvrer ensemble* qui leur est spécifique. Lors de nos conversations, Richard Peduzzi m'aide à saisir certains de ces réflexes communs qui se sont très vite établis entre eux. L'œuvre, m'explique-t-il, se construit initialement de façon séparée. C'est donc à partir d'un travail mené d'abord de façon disjointe que *l'œuvre d'art commune* peut naître ; elle devient ainsi le lieu d'une jonction de libertés, de leur coïncidence, faite d'incidences imprévues.

Une fois le texte choisi par Patrice Chéreau, chacun des deux, séparément mais parallèlement, laisse libre-cours à son imagination. Richard Peduzzi m'indique qu'ils avaient « l'habitude de faire des lectures séparées » :

Cela ne m'est jamais arrivé de lire le texte avec Patrice. Nous faisons chacun notre lecture, puis nous partions d'une idée qui nous plaisait. Nous évoquions ensemble ce qu'on avait lu, comment nous avons compris le texte, ce que nous y voyions dedans. Quelques fois, les idées venaient comme cela ; d'autres fois, nous avons besoin de plus de temps pour trouver une piste, un sens, une orientation.

Nous n'avons en tout cas jamais eu de rendez-vous de travail pour nous parler du texte que nous avons lu. Notre relation était à la fois très tendue, très respectueuse l'un à l'égard de l'autre, extrêmement libre⁵⁶⁷.

Au sortir de Bayreuth, alors qu'il monte *Peer Gynt*, Richard Peduzzi se confie déjà sur cette façon d'entrer ensemble, mais séparément, dans l'œuvre, en explorant souvent aussi des lieux et des idées autour :

Je ne me considère pas comme le fournisseur d'un décor. Patrice et moi lisons la pièce chacun de notre côté. Nous en parlons, nous en avons des conceptions complémentaires. Nous échangeons des idées. Je lui parle de la pièce, lui me parle des décors, moi d'un livre, lui d'un film⁵⁶⁸.

567 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2019

568 Odette Aslan, « Chéreau », *Les voies de la création théâtrales*, CNRS Éditions, Paris, 2002, p.48

La « pratique habituelle » de Patrice Chéreau est bien totalement « renversée » par l'arrivée de Richard Peduzzi dans sa vie, commente Odette Aslan :

Peduzzi travaille en parallèle. Il rêve à la pièce, aux personnages et projette son univers personnel dans ses premières ébauches. Des discussions naissent, des échanges, mais à la base, la démarche est d'ordre poétique.

Chéreau veut être surpris par Peduzzi, découvrir un lieu surgi d'un autre imaginaire que le sien et qui l'enrichira. Il entrera dans une architecture et saura s'y adapter, comme on utilise un décor naturel pour y tourner, mais, en l'occurrence, ce lieu conçu par un peintre est porteur d'une sensibilité, d'une archéologie, en lui-même il raconte déjà une histoire.

En effet, le metteur en scène ne passe pas commande d'un décor à Richard Peduzzi. Il attend d'être surpris, il veut découvrir, avec étonnement, les lieux qui vont lui être offerts. Le désir réside aussi dans le fait d'être mis face, soudain, à un nouveau terrain de jeu, à explorer et à investir :

Quand les répétitions commençaient, le décor était fait. Les plans, les maquettes et la construction étaient achevés. Patrice engageait toujours les répétitions, en sachant exactement dans quel espace il allait intervenir. Nous travaillions à la manière de Monsù Desiderio qui n'était pas un peintre, mais deux peintres en réalité. Ils peignaient à deux sur le même tableau. Avec Patrice, en travaillant sur un spectacle, j'ai toujours eu ce même sentiment. Il l'a souvent dit lui aussi. C'était notre façon de travailler⁵⁶⁹.

« Le monde intérieur de Richard Peduzzi s'ajoute à la création de Chéreau, à la manière de deux peintres de la Renaissance peignant à deux un même tableau, quoique l'un précède ici l'autre », indique Odette Aslan. Le lieu scénique de Peduzzi a une autonomie. Chéreau s'y adapte (tout en intervenant lors des esquisses successives) et il en fait jouer ensuite chaque élément. De même pour les costumes ». Cette autonomie des arts au sein de l'œuvre est essentielle pour Chéreau ; elle participe intrinsèquement de son processus de création :

J'utilise leur travail (à Peduzzi et à Schmitt), comme j'utilise la musique, le texte, les

569 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2017

*acteurs. Je ne fais pas que tout soit au service d'une idée que j'aurais au départ. L'idée, au contraire, naît de tous ces éléments-là. Ils travaillent tous deux par rapport à moi, dans une absolue liberté. Je ne suggère pas les couleurs à Richard, elles viennent de lui, c'est sa gamme, son monde, sa peinture*⁵⁷⁰.

L'œuvre commune se nourrit de quêtes séparées, mais qui se rejoignent toujours en un point : le texte.

2.3.2.3.2.5. Le texte, comme point de repère

Pour travailler, Richard Peduzzi a besoin de partir d'un point, comme disait le musicien John Coltrane, pour aller ensuite le plus loin possible :

Je pars d'un point, puis en fonction de chaque récit, de chaque histoire, je me laisse guider par mes intuitions et mes visions.

Lorsque je sais que nous allons monter telle ou telle pièce, j'ai besoin de voir ce que cela me provoque comme sentiment, comme émotion, comme intérêt. J'ai besoin de chercher en moi-même, d'explorer le dehors et le dedans de l'œuvre, d'une manière à la fois très précise, chirurgicale, et très spontanée, intuitive, sauvage. Je suis face au texte, j'essaie d'entendre ce qu'il me raconte, ce qu'il a à me dire.

*Très vite, je ressens le besoin de faire des croquis, et cela où que je me trouve, dans un café, un restaurant ou dans un avion. Qu'importe le lieu, je laisse s'exprimer par des traits immédiats des sensibilités profondes qui appellent à être représentées. Plus tard, vient le moment où je m'applique à faire des dessins plus précis, où je commence à m'intéresser aussi au lieu où la pièce sera montée car je sais qu'en fonction des dimensions de la scène, certaines propositions seront impossibles à concrétiser. Mais ce qui prime pour moi avant toute chose, c'est d'avoir capturé mentalement le sentiment de ce que je veux faire*⁵⁷¹.

Le lieu théâtral où sera montée la pièce peut avoir quelques influences sur l'imaginaire du scénographe – on pense notamment à la reconstitution dans la grande

570 Odette Aslan, « Chéreau », *Les voies de la création théâtrales*, CNRS Éditions, Paris, 2002, p.48

571 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2017

salle du Théâtre Nanterre-Amandiers d'un vieux cinéma de Barbès pour *les Paravents* –, mais Richard Peduzzi refuse à ce qu'il lui impose d'emblée des limites ou des restrictions.

Je ne peux pas me poser la question immédiatement des contraintes du lieu, sinon je suis perdu. Si je commence à se dire, « là-bas, le mur est trop petit ; ici, il est trop grand », mon esprit s'enferme, il s'empêche de rêver.

J'ai pu avoir ce réflexe lorsque j'ai commencé dans le métier. J'étais un peu pris au piège, prisonnier de ces contraintes, mais une phrase de Chardin m'a beaucoup aidé à modifier cette tendance inquiétante et dérangeante. Tandis qu'un homme lui demandait un jour : « Avec quelles couleurs peignez-vous ? », il lui fit la réponse suivante : « Monsieur, je ne peins pas avec des couleurs, mais avec des sentiments »⁵⁷².

Ce qui est essentiel, me confie Richard Peduzzi, c'est « le sentiment – l'émotion éprouvée »⁵⁷³. Flâneur, habitant des rêves, admirateur des passages comme des grandes rues ou avenues, le scénographe aime à faire des montages d'idées et de sensations. Son regard fin connaisseur, mi-collectionneur, mi antiquaire, saisit avec une acuité singulière les contrastes et strates qui composent les temps modernes. Au moment du *Ring*, peu de temps avant Nanterre, il écrit :

J'aime les grandes villes, marcher dans les rues, découvrir les architectures, regarder les gens : me souvenir de détails, rassembler des images en recomposant des morceaux pris ça et là, et fixer tout cela en en faisant une peinture ou un décor pour le seul metteur en scène de théâtre avec qui je puisse travailler : Patrice Chéreau, parce que son monde visuel est complémentaire du mien, que les lieux que je peins ou construis pour ses mises en scène naissent avec elles et qu'il n'est pas besoin de s'en expliquer ; nous faisons partie de la même « famille »⁵⁷⁴.

Faire advenir *un monde* ; en proposer une construction/reconstruction : il tient profondément à cette idée qui se trouve logée d'ailleurs dans son ouvrage, *Là-bas, c'est dehors*. Il y écrit :

Chaque création, chaque pièce est pour moi comme la naissance d'un monde. Je

⁵⁷² *Ibidem*

⁵⁷³ Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2017

⁵⁷⁴ Richard Peduzzi, *Histoire d'un Ring*, *op.cit.*, p.190

ne sais jamais rien de la forme et de la direction que va prendre mon travail. C'est souvent au début en me promenant, en regardant autour de moi, en réfléchissant sur ce que je viens de lire que les idées apparaissent de façon ouverte. Il n'y a pas de règle, pas de principe, pas de méthode préétablie. Je m'appuie cependant sur une nécessité⁵⁷⁵.

Cette nécessité se trouve dans le texte. Repère, il est ce point, lieu à l'intérieur duquel se niche *une* nécessité à trouver. Elle est la sienne, distincte parfois de celle ressentie par Patrice Chéreau, sans que cela ne présente un obstacle, bien au contraire :

La grande chance que j'ai eue dans ma vie a été de rencontrer Patrice. Il me disait toujours :« Ce qui m'intéresse, c'est que tu dises exactement ce qui te préoccupe, que tu travailles à partir de toi ». Patrice attendait que je puise en moi, dans mes joies, mes inquiétudes, mes questionnements⁵⁷⁶.

Cette manière d'apprendre à lire un texte – conscient que sa lecture importe –, de découvrir un récit leur devient immédiatement familière. Lire, c'est peut-être s'autoriser à errer, oser se tromper, s'engager dans des contre-allées ou, au contraire, suivre les grands axes, voir leur orientation, savoir les penser déconcertés et désarçonnés, en dégradés. D'autres fois encore, contempler les profondeurs des cieux, renouer avec les formes d'une nature aux forces revigorantes et conquérantes.

Dans ma façon d'aborder les textes, je me sens très proche des peintres du XIXe siècle qui plantaient leurs chevalets dans la nature. A la manière d'un Cézanne, je laisse mon imagination me faire aller du point où je me trouve, réel et consistant, amené à disparaître, vers le récit. Alors, je conçois et je tisse des architectures, issues de mes émotions personnelles. De là, émerge un sens par rapport au texte. Peu à peu s'établit une coïncidence entre mes sentiments et lui. C'est pour cette raison que j'ai toujours fait des décors plus justes, plus sensibles lorsque nous mettions en scène avec Patrice des textes qui correspondaient à mes préoccupations, à mes pensées et mes doutes⁵⁷⁷.

Les mots sont les premiers lieux, d'où se profileront « des lignes et des courbes », des perspectives. D'eux surgiront aussi les paysages et les architectures qui habiteront la

575 Richard Peduzzi, *Là-bas, c'est dehors, op.cit.*, p.140

576 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2019

577 *Ibidem*

scène. Un miracle, parfois, survient. Richard Peduzzi me dit :

Une scène de théâtre, c'est l'univers. Elle est plafond, tantôt, boîte à mystère, souvent. Elle est tout ce qui nous attend. Travailler avec Patrice m'autorisait à fabriquer des cieux, à monter des horizons, à construire des murs qu'on traverse, d'autres qui nous assaillent, nous menacent, nous écrasent.

Tout ce qui naît, disparaît dans le parallélépipède de la scène est extraordinaire. Plus encore, c'est là, au moment de ces reconstructions des mondes, que le temps s'arrête. Dans cette immobilité du temps, dans cette suspension, on entend une voix qui nous invite : « Venez, venez sous mon arbre écouter ce qui se passe, entendre les voix des hommes, les sonorités de la nature, les tracas haletants du monde industriel »⁵⁷⁸.

La scène théâtrale est bien pour Richard Peduzzi « le lieu d'une reconstitution du monde », selon l'expression de Georges Banu, où le scénographe « donne à voir un subtil et élégant mélange d'architectures issues de l'Antiquité et de la Renaissance italienne avec des éléments architecturaux industriels ». L'enfance au Havre, bien sûr, marque son imaginaire ; la passion qu'il éprouve à l'égard de New York, la ville et ses docks – qu'il a en commun avec Bernard-Marie Koltès –, cette fascination aussi pour les peintres, architectes et ingénieurs italiens : tous ces lieux font naître en lui ces images mentales qui forgent son art. « Mes espaces sont un mélange de ces architectures vécues, vues, admirées, désirées ; il sont enserrés par ces inspirations nourricières », me dit-il, tout en me précisant qu'elles étaient déjà présentes dans ses toutes premières peintures :

Avant de rencontrer Patrice, j'avais peint un tableau qu'un célèbre psychanalyste, Jean-Baptiste Pontalis, m'avait acheté. C'était un mélange de palais en ruines et d'usines qui se reflétaient dans l'eau. Il y avait là déjà tous ces thèmes que j'allais développer par la suite⁵⁷⁹.

« Le palais et l'usine, voilà ton univers » résume Georges Banu lors de l'un de ses entretiens avec le scénographe ; et citant l'ethnologue Claude Lévi-Strauss, il relève combien « tout ce qui est grand est au commencement »⁵⁸⁰. Or, faire naître un monde n'est pas sans douleurs. Richard Peduzzi le sait, lui qui éprouve, avec une intensité aiguë,

578 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, janvier 2017

579 *Ibidem*

580 Entretien de Georges Banu avec Richard Peduzzi, « Les Grands Entretiens patrimoniaux », l'INA archives.

l'absolue liberté que cet acte impose et l'immensité de la responsabilité qui, dès lors, lui incombe. Littéralement, l'œuvre s'en prend au corps, elle s'insinue aussi dans les plus petits recoins de l'esprit, sans laisser un seul répit :

Comme un animal domestique enfermé seul dans une maison, le regard triste, passant mon temps à dormir ou à arpenter toutes les pièces, souvent, presque, toujours, avant de me mettre au travail, je marche en long et en large, tourne en rond, fais les cent pas, m'allonge sur mon lit, mets un disque... Inquiet, pressé comme en retard, je me fais un café pour me réveiller tout en me dirigeant vers ma table à dessin, j'hésite avant de m'asseoir, je me trouve des obligations de dernier instant : retrouver des notes, ranger des vêtements qui traînent.

Depuis aussi longtemps que je me souviens, et encore aujourd'hui, je retarde le moment de m'isoler dans le travail. Pour moi, ce sera toujours une contrainte à laquelle je me heurte : être tenu, comme attaché, m'obliger à ne pas bouger, à me replier sur moi-même pour pénétrer dans le silence, m'absenter du bruit, des odeurs la rue, même – ou surtout – accompagné par mes rêveries et mes dessins, c'est m'absenter de la vie, c'est rôder avec les esprits, aux frontières des multiples portes de la mort⁵⁸¹.

Richard me dit aussi combien s'obliger à cette solitude peut lui être douloureux :

Assis à une table, quand on travaille, c'est un peu comme si nous étions condamnés à une toujours imminente solitude. C'est comme si on s'enlevait, si on se retirait du monde. C'est quelque chose qui m'a toujours été difficile.

S'arracher du monde, se concentrer, se replier sur soi, la tâche à accomplir ; l'épreuve est nécessaire à celui qui se doit de reconstituer, dans la vérité de ses émotions, des univers. Partant de leurs intimités séparées, Richard Peduzzi et Patrice Chéreau se nourrissent de leurs singularités. Suivant l'image qui leur est chère, celle de « peindre à deux sur un même tableau », leur œuvre commune se crée secrètement, alimentée par cette liberté rare et précieuse qu'ils s'offrent l'un l'autre :

Nous étions d'accord ou pas d'accord, sans même nous l'être dit. Nous poussions des portes de secours. C'est ainsi que la cage de scène m'est apparue comme cet

581 Richard Peduzzi, *Là-bas, c'est dehors*, op.cit., p.120

espace inédit, vierge, qui appelle sans cesse à revivre. C'est une aide, complice, pleine de malice. Avec quel silence, avec quels bruits la remplir ? La scène est ce petit point minuscule dans l'univers où l'on peut tout inventer, tout transformer, tout percer. L'espace clos mérite bien pour porte de sortie, voie de secours, autre chose que des tranchées. Il oblige à imaginer des perspectives, des pointillés. Il faut penser toutes les respirations, tous les mouvements possibles : les pluies, les orages, les raz-de marées; les mouvements d'inspiration/d'expiration. Apprendre à y vivre, en somme, enveloppé dans la solitude, mais toujours dans l'intention de créer un présent composé⁵⁸².

Leur œuvre commune naît, se soumettant aux oscillations du pendule de Foucault, suivant « *un va-et-vient ininterrompu d'idées* » :

Avec Patrice, nous laissons émerger, sans arrêt, les pensées qui nous venaient spontanément. Nous les laissons s'installer dans nos esprits, conscients que toutes ces idées ne naissent pas par hasard. Il n'y a jamais de hasard. Nous avons ensemble une façon de saisir le monde, tout à la fois parallèlement et simultanément⁵⁸³.

2.3.2.3.2.6. Précis de composition

Les espaces Murs que fonde Richard Peduzzi sont le fruit d'une conscience troublante et claire du statique et du mouvant. Ils viennent se concrétiser, prendre forme et chair – comme des vivants – grâce à toute une chaîne de fabrication qui relève de l'excellence. Dès lors que les processus de fabrication sont lancés, le scénographe les observe de très près, poursuivant une idée bien précise :

J'aime que ce qui se construit ressemble à mes rêves, à ce que j'ai envie de voir. On aura beau me dire que le résultat est très bien, tant que cela ne correspond pas à ce que je vois avant même que cela existe, cela me rend malade. C'est exactement la même chose pour un dessin que je sentirais trop mou, par exemple, ou encore dont une des formes ne me conviendrait pas.

Je ne crois pas à la perfection, mais tant qu'il n'est pas comme je sens qu'il doit

582 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2017

583 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2019

*être, je vais le retravailler jusqu'à l'user, jusqu'à ce qu'il apparaisse tel que je le vois en mon esprit. Ce qui m'intéresse, ce que je cherche est de voir sur le papier un trait, une courbe, une droite qui me parle, qui me touche, que je trouve émouvant et qui m'emmène ailleurs*⁵⁸⁴.

Dans la matière, à travers elle, se fondent de nouveaux mondes faits de couleurs, de transparence ou d'opacité que l'esprit a préalablement sondés avant d'espérer les voir s'y imprimer selon ses vœux, ses attentes, ses désirs. En émanant des formes aiguës, des coupes franches, des longueurs contenues entre des terres ocres et rouillées, parfois inondées, et les cieux. Souvent apparaissent des portes, celles, en fer, annulent les possibles, tandis que celles, en bois, invitent à de douces mélancolies, à de claires-obscures pérégrinations champêtres ou à des chasses mystérieuses d'ancestraux trésors rouillés, profanés. Parfois, ce sont des objets neufs, clinquants – comme dans les *Lulu* du Piccolo Teatro et de l'Opéra de Paris m'indique Richard Peduzzi – qui viennent se glisser à la surface ; d'autres fois, au contraire, les accessoires marquent « une impression de vécu » – *La Dispute* en est un exemple significatif avec, par endroits, des aspects baroques :

*Quand j'ai commencé à faire des décors de théâtre, j'avais recours à de nombreux accessoires. Avec Patrice, nous allions aux marchés au puces. Nous fréquentions très régulièrement le musée des Arts et métiers, rue Réaumur, à Paris, et affectionnions tout particulièrement la librairie Alain Brieux. Spécialisée dans les sciences et les techniques, elle s'offrait comme un magnifique cabinet de curiosités. Nous nous y étions procurés l'ouvrage absolument remarquable d'Edme-Gilles Guyot, Les Nouvelles récréations physiques et mathématiques. C'est là aussi que nous avons trouvé les appareils d'optique du XVIIIe siècle qui nous ont servi d'accessoires dans La Dispute*⁵⁸⁵.

Une *poétique de l'espace* s'installe, se dessine et s'insère tout à la fois monumentalement et discrètement dans la cage de scène ; régulièrement, elle affirme des principes, en même temps qu'elle les interroge, les bouleverse si cela s'avère nécessaire. Ainsi, Patrice Chéreau et Richard Peduzzi procèdent à des choix méticuleux, minutieux ; la quête d'une correspondance toujours fragile, sans cesse mise en péril entre les lieux et

584 *Ibidem*

585 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2019

les êtres les fascinent. L'acteur révèle par ses actes et mouvements les espaces dissimulés ; tandis que ceux-ci murmurent des histoires souvent hantées qui en disent long, à qui sait être attentif, sur les personnages en présence : le palais horizontal où réside Hamlet et ses fantômes, la fosse d'orchestre vide qui vient taire les cruautés amusées de la marquise de Merteuil et du vicomte de Valmont, la rampe majestueuse que doit emprunter *La Fausse Suivante*... De leur vivant, les décors témoignent des aventures des humains.

Cette correspondance entre les lieux et les êtres est essentielle dans l'ensemble des créations que réalisent Chéreau et Peduzzi. Mobile, disponible aux modifications liées aux temps, elle est très sensible ; elle évolue au fil des années. Les accessoires peu à peu disparaissent. Les espaces aspirent à une immensité silencieuse, celle du vide.

*Avec Patrice, nous éprouvions peu à peu le désir de créer une esthétique du vide. Plus nous avançons dans nos œuvres, plus nous prêtons une attention grandissante aux volumes, tandis que s'opérait une disparition radicale des objets. Leur absence participait de ce désir du vide, que nous ne ressentions non pas tant comme une aspiration au vertige mais davantage comme la nécessité de toucher un essentiel, une origine et une fin des choses*⁵⁸⁶.

Richard Peduzzi s'amuse du paradoxe que soulève la phrase à peine prononcée. Autour de nous, dans son appartement parisien, vit tout un foisonnement d'objets choisis racontant chacun une histoire, auxquels se mêlent des tableaux aussi. Tout un monde, semblable à un magnifique et chaleureux cabinet de curiosités :

*Je recherche le vide. Malheureusement chez moi, il y a plein d'objets. Je n'arrive pas à m'en débarrasser. Je crois toujours que je vais le faire, mais ils sont encore là*⁵⁸⁷.

L'intimité du chez soi et des objets nécessaires rompt avec la scène théâtrale qui devient le lieu de leur disparition concrète ; et « c'est à Nanterre », me confie Richard Peduzzi, qu'ils ont, avec Patrice, « vraiment commencé à engager ce geste ». Comme si, après Bayreuth et Villeurbanne, il s'agissait de supprimer ces objets/accessoires qui résistent, persévèrent dans leur présence pour engager dès lors une nouvelle forme

586 *Ibidem*

587 *Ibidem*

théâtrale, soutenue par une « poétique de l'espace » toujours plus épurée :

« Less is more », disait Mies van der Rohe. Il faut apprendre à gommer, à dire le plus de choses avec le moins de choses⁵⁸⁸.

L'arrivée à Nanterre-Amandiers engage un certain bouleversement dans leurs habitudes. Ce changement semble lié à deux éléments. D'abord, après *Le Ring*, le sentiment d'un épuisement intime, physique, bien réel, celui d'être littéralement « vidé » de toute énergie tant celle déployée à Bayreuth était immense. Richard Peduzzi l'écrit dans *Histoire d'un « Ring »*. Ensuite, le souhait de ne pas se répéter – nous savons combien il importe à Chéreau et Peduzzi de toujours se renouveler –, d'être capable de faire émerger une forme théâtrale qui serait, selon la formule de Verlaine, « ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre » ; des habitudes à mettre en questionnement.

Fruit d'une démarche instinctive, ce mouvement de séparation à engager avec les objets du monde est lié aussi à « une fréquentation régulière des expositions de peinture, ainsi qu'à la lecture des textes ciselés et poétiques que Patrice choisissait », m'explique le scénographe. Cette nouvelle approche correspond certainement à une quête philosophique sous-jacente, celle de parvenir à un équilibre intérieur qui impose d'orienter sa pensée vers le simplement nécessaire que prônait déjà certaines sagesse antiques. Sur la scène, elle devient une recherche incessante de « la juste mesure ». C'est une justesse tout à la fois très élaborée et non feinte que recherche Richard Peduzzi. Il s'agit de trouver « le juste emplacement des choses » et de laisser suffisamment de respiration pour que le vide apparaisse dans sa dimension tragique et dominante :

S'agissant des natures mortes qu'il peignait, Zurbaran expliquait que la difficulté n'était pas de peindre, mais de trouver le juste emplacement des choses. Sur un plateau, les proportions sont essentielles. Il suffit d'en manquer une pour que l'ensemble tremble et dysfonctionne. Il faut donc trouver la perspective adéquate, le point de fuite qui convient, l'échelle juste. Je suis très attentif à cela, mais il m'est impossible d'expliquer comment je fais et de quelle manière je réalise les ajustements, puisque cela tient non seulement à un apprentissage des règles au cours de mes formations et expériences mais aussi du cœur, des sentiments. Lorsque je suis sur le plateau, que le décor est en train d'être monté, je vois immédiatement si une fenêtre est trop petite, un mur trop fin ou si une ouverture ne

588 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2017

*fonctionne pas. Je fais confiance à mon œil, qui ne me trompe pas; il voit ce qui va et ce qui ne va pas*⁵⁸⁹.

Rendre compte au plus près d'un juste équilibre entre les proportions du monde à venir, cela passe d'abord par le dessin, la construction d'une maquette, à l'intérieur de laquelle le scénographe va ensuite s'autoriser à tailler. Affiner, redessiner, recomposer jusqu'au moment où il arrivera à créer quelque chose qui semble être là depuis toujours. Richard Peduzzi recherche cet instant où il parvient à faire découvrir des immensités comme des détails que l'on n'avait absolument pas vus, auxquels on n'avait porté aucune attention, mais qui sont là, pourtant, depuis toujours :

*Lorsque je m'en approchais – y parvient-on jamais réellement ? –, Patrice se tournait vers moi ; il disait alors : « C'est beau ». Ce mot avait une signification très précise chez lui. Ils n'enfermaient pas la beauté ; il n'était pas question de la figer dans des critères. Ces mots venaient simplement signaler la concordance de nos pensées, leur convergence. Nous nous retrouvions à travers les lignes, les formes et les matériaux, et ce court message qu'il m'adressait m'indiquait qu'il savait, désormais, comment il allait utiliser le décor que je lui offrais*⁵⁹⁰.

Cette beauté, fondée sur de discrètes et efficaces correspondances, que Patrice Chéreau relève dans les décors de Richard Peduzzi doit alors être construite, prendre vie dans les dimensions concrètes et réelles de la scène.

*C'est toujours passionnant de voir comment, tout à coup, à partir d'un petit dessin qui fait quinze à vingt centimètres, par les prouesses de l'ingénierie et de la technique, on parvient à monter des pans d'illusion qui se dressent sur dix mètres de hauteur, comment encore par la magie du vivant, le décor devient un être qui s'anime, qui respire avec les acteurs, qui les suit, les guide, les protège, les agresse aussi parfois. Un décor est le point d'ouverture et de fermeture d'un spectacle. Il est fait lui aussi pour jouer la comédie*⁵⁹¹.

589 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2017

590 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2019

591 *Ibidem*

2.3.2.3.2.7. « L'odeur du théâtre »⁵⁹², le décor vivant

Faire un décor exige patience et folie. Immédiatement, il faut l'envisager non pas comme un décor – ce qu'affirmait d'ailleurs Wagner –, mais comme « un personnage à part entière »⁵⁹³, confie Richard Peduzzi, qui nécessite une attention et des soins de chaque instant.

Le scénographe est toujours très présent dans les étapes de la fabrication de ses mondes imaginaires qui viennent épouser, sur la scène, des formes concrètes et éphémères qu'il aura rêvées, désirées, cherchées à concrétiser le plus fidèlement possible à ses images mentales. S'il échange avec Patrice Chéreau des idées, des impressions et des remarques, c'est lui qui assure entièrement le suivi de la fabrication. L'exigence est totale. Du dessin à la construction d'un monde éphémère sur le plateau, tout doit être œuvre d'art :

*Le décor doit être une œuvre d'art. Ce que je cherche chaque fois, ce dont j'ai tout à la fois besoin et envie, c'est que l'on oublie le théâtre lorsque le décor se découvre au regard. Que l'on soit immédiatement projeté dans un univers comme si l'on regardait une peinture, une gravure ou un dessin*⁵⁹⁴.

Si Richard Peduzzi me confie volontiers des inspirations qui ont facilité la venue au monde de ses décors – nous les explorerons dans la troisième partie de l'étude –, il ne tient guère à revenir sur les processus techniques qui sous-tendent les décors qu'il a créés. Il est même plutôt circonspect quant à l'intérêt de raconter toutes ces données ; il lui préfère le récit contant la poésie des formes que prend la matière rencontrée, les perspectives réelles et imaginaires confondues que dévoilent les lignes et les tracés. Il me donne pourtant de précieuses indications sur l'importance du suivi lors des chantiers de construction. Ces moments de la fabrication sont majeurs; il faut donc être là, dans une omniprésence audacieuse, rigoureuse et respectueuse des savoir-faire des techniciens choisis. Là encore, il s'agit d'un rapport de confiance. Richard Peduzzi est catégorique :

Il est pour moi inconcevable qu'un scénographe donne ses dessins à un atelier de construction et ne suive pas chaque étape de la fabrication du décor. C'est pourtant ce

592 L'expression « L'odeur du théâtre » est de Richard Peduzzi. Cf *Là-bas, c'est dehors*, *op.cit.*

593 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2017

594 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2017

que font certains. Le décor réclame une présence, un engagement entier. Il faut être là, du premier coup de crayon jusqu'à son emplacement sur le plateau, et là, encore, il peut y avoir des petites choses à modifier. Il y en a toujours d'ailleurs. Du bout de papier sur lequel j'ai inscrit mon décor à l'apparition de mes Murs qui font dix mètres de haut, il faut que je sois entièrement disponible pour accompagner les artisans, les menuisiers, les peintres et techniciens. Il faut éveiller en eux une sensibilité particulière qui les guidera, les aidera à voir ce que j'ai précisément dans l'œil. Il faut être là pour dire exactement ce que l'on veut. J'ai toujours travaillé avec ce souci de respect et d'implication⁵⁹⁵.

L'atelier de fabrication est le lieu de la sueur, de l'inquiétude, de l'émergence de la beauté ; il est ce lieu d'où doit naître la magie qui opérera sur la scène. Discret, souvent caché des regards, il sera à Nanterre-Amandiers d'une importance capitale ; nous l'explorerons bientôt. Pour Richard Peduzzi, il doit être un lieu d'une compréhension partagée, d'une connivence :

Je m'entends très bien avec les artisans. Nous faisons le même métier. Je le répète souvent, sans eux, je ne serais que bien peu de choses. Ils réalisent les mondes que j'ai imaginés, rêvés ; ces lieux issus de ma mémoire, de mon esprit. Je suis très exigeant à leur égard, comme je le suis avec moi-même. Lorsque la fabrication du décor commence, je veux être sûr d'avoir à mes côtés des professionnels, des hommes ou des femmes qui connaissent parfaitement leur métier⁵⁹⁶.

Créer un décor, le fabriquer implique une mise en commun des talents et des compétences ; mais cela ne suffit pas. Il faut engager un dialogue qui permette aux mains de l'artisan de réaliser au plus juste, au plus près la vision que même le dessin sur le papier ne dit pas exactement.

Amener l'autre à voir ce que l'on voit : le mouvement est exigeant, risqué ; le malentendu, l'erreur ou la mauvaise interprétation d'une ligne d'un dessin, d'un trait sont aussi prégnants que lorsqu'il s'agit d'une phrase ou d'un mot.

Des difficultés parfois surviennent ; *Le Ring* en est un exemple particulièrement explicite. Très attaché à la fabrication italienne des décors, Richard Peduzzi souffre à Bayreuth de la réalisation de certains décors si bien qu'il arrachera l'autorisation d'en

595 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2019

596 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2020

construire une partie dans un atelier italien :

Les trois quarts du décor du Ring ont été construits en Italie : les sculptures du Walhalla, les moulages des rochers, le Crépuscule des Dieux. Le barrage, qui était en bois, a été fait en Allemagne, mais je n'étais pas satisfait du résultat⁵⁹⁷.

Le montage du décor sur scène est aussi une étape cruciale, à laquelle Richard Peduzzi porte une attention toujours très inquiète.

J'ai vu des décors être très maltraités en Allemagne ou en Autriche. Je n'en revenais pas. C'était l'extrême inverse de ce à quoi nous nous étions habitués en Italie, avec Patrice. Lorsque nous avons commencé à travailler au Piccolo Teatro, nous étions entourés de machinistes de génie. Ils œuvraient tels de véritables orfèvres, faisant l'impossible pour réaliser ce qui était espéré.

Aujourd'hui, en devenant plus industriel, le fonctionnement s'est alourdi. Il y a moins d'ouvriers; or, on ne peut pas remplacer l'humain et son savoir-faire. Avant, les machinistes étaient comme les marins. Ils avaient des secrets sur la façon de faire les nœuds ou de faire monter un panneau au cintre, sans que cela soit lourd, ni compliqué. Les Italiens étaient très forts dans ce domaine, c'était des génies.

C'est amusant d'ailleurs, car on trouve, encore aujourd'hui, beaucoup de caricatures dans les ateliers italiens qui louent la dextérité de leurs techniciens et se moquent des Français ou des Allemands. Sur l'une d'entre elles, on voit un panneau en bois qu'une trentaine de machinistes français essaient de porter, puis à côté d'eux, sont représentés deux machinistes italiens qui le mettent en place avec aisance. Cette joyeuse plaisanterie s'appuie sur des faits. Lorsque Giorgio Strehler avait monté le Barouf à Chioggia au Théâtre de l'Odéon, toute une équipe de techniciens français n'arrivait pas à monter les panneaux. Deux machinistes du Piccolo, qui étaient des diables de ruse et de savoir, ont, sans le dire à personne, en serrant des nœuds et tirant des fils, monté ces panneaux ! Ils ont été longuement applaudis⁵⁹⁸.

597 *Ibidem*

598 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2019

2.3.2.3.2.8. Offrir des lieux à habiter

Ces espaces pensés, composés, érigés sur la scène, Richard Peduzzi les offre à Patrice Chéreau. Les décors du *Ring* seront source de tensions entre les deux hommes ; celles-ci existent et il aurait été bien malhonnête de ne pas les mentionner. Elles font partie du trajet, de la fabrique de l'œuvre d'art commune. Celles-ci sont vives, mais passagères. Elles se révèlent dans une forme de fulgurance liée naturellement à toutes les responsabilités qui leur incombent face à l'immensité du *Ring*, les pressions administratives et techniques aussi. Plus tard, à Nanterre, *Quai Ouest* marquera aussi un moment difficile dans leur trajet.

Surmontées, ces difficultés permettent néanmoins d'affirmer la capacité de résistance du duo que forment Richard Peduzzi et Patrice Chéreau, leur persévérance et indéfectible présence l'un à l'autre. On voit aussi combien, dans leurs relations intime et professionnelle, *l'acte d'offrir* relève de la plus haute exigence. Lorsque Richard Peduzzi donne enfin à Chéreau l'accès à ses décors, et lorsque Patrice Chéreau les investit, l'acte réciproque n'est absolument pas anodin. L'enjeu est immense : voir dans le regard de l'Ami, de l'Artiste, bien plus qu'une approbation, mais bien une reconnaissance, une profonde connivence :

Patrice s'emparait des univers que je lui proposais comme s'ils lui appartenaient, ils les recomposait, rentrait dans ma maison comme si c'était la sienne. A son tour, il donnait l'impression de connaître les lieux, tout en s'en méfiant. Il y faisait une intrusion, sans gêne, et il avait l'habitude de laisser en partant une porte et une fenêtre entrouvertes pour faire passer un courant d'air frais⁵⁹⁹.

*L'Envers du théâtre*⁶⁰⁰, film réalisé en 1986 par Arnaud Ségnac lors des répétitions de l'opéra de Mozart, *Lucio Silla*, que Chéreau monte à Nanterre-Amandiers, montre cette symbiose intellectuelle et créatrice entre les deux hommes. On voit combien l'œuvre commune ne peut pas surgir à travers des rapports d'injonctions de l'un vis-à-vis de l'autre, mais, au contraire, à travers des inclinations partagées, des respirations simultanées.

Dans la fabrique de *l'œuvre d'art commune*, le moment où Patrice Chéreau entre

599 Richard Peduzzi, *Là-bas, c'est dehors*, op.cit., p.65

600 Arnaud Ségnac, *L'Envers du théâtre*, Olympic, France, 30 avril 1986

dans les lieux offerts par Richard Peduzzi, les investit, correspond bien à une étape cruciale. Il relève de l'importance d'une cérémonie, tout à la fois intime et sacrée pour tous les deux, et celle-ci exige de s'arracher à la solitude :

Il est un moment donné où il faut quitter sa solitude, sortir de l'atelier et accepter de prendre le risque de montrer. Lorsque l'on conçoit un décor, puis que l'on suit les étapes de sa réalisation, on invente forcément soi-même une mise en scène, des mises en espace aussi. Cela ne signifie pas que le décorateur éprouve le désir d'être metteur en scène, loin de là, mais que ces projections sont nécessaires pour bâtir les lieux de la pièce. Le peintre, l'architecte que je suis et qui construit sa peinture sur des scènes de théâtre, passe ensuite le relais. C'est un passage de témoin au metteur en scène. Une façon de lui dire : « C'est à toi, c'est ton tour »⁶⁰¹.

Des entrées de Patrice Chéreau dans les lieux, Richard Peduzzi conserve des impressions toujours intactes. Le regarder s'engager dans la mise en scène a toujours été pour lui un moment d'émotion :

Il fallait voir Patrice travailler sur un plateau. Son regard partait de la nuque. Il agissait, intervenait avec une intense vélocité, tel un peintre dans l'espace. C'était comme cela : il dégrossissait le vide avec ses mains et il faisait naître une forme qui était bien à lui, une analyse. Il travaillait de la même façon avec les acteurs, corps et âmes dans l'espace, au sein desquels il allait chercher le meilleur, en les poussant toujours vers l'inconnu⁶⁰².

Attente et projection. On pourrait certainement résumer ainsi l'instant du dévoilement par le scénographe de ses décors et de leur découverte par le metteur en scène. Attente d'une forme de bénédiction, tout comme celle du moment où sera savouré l'étonnement suscité. Richard Peduzzi me confie les mots de Patrice pour qualifier certains de ses décors :

Pour La Dispute, il m'avait écrit ce petit mot : « Toujours mieux, toujours plus loin ». Pour Tristan, j'avais constitué un Mur des temps, un Mur des siècles. Je m'étais inspiré du

601 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2019

602 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2017

Mausolée d'Auguste. Patrice avait été extrêmement touché par l'immensité et le vide qui émanait de l'ensemble que j'avais créé. Il me disait souvent « Je ne te l'ai jamais dit, mais je te le dis maintenant, Tristan, c'est magnifique » ; et Patrice répétait ces phrases, à chaque fois, comme s'il les prononçait pour la première fois⁶⁰³.

Émotion et projection aussi vers l'avenir : la vie à provoquer dans les lieux, l'inquiétude qui la nourrit font partie de ces gestes qu'il incombe alors au metteur en scène de réaliser dans la puissance de son art. Par-delà la liberté responsable qui scelle l'œuvre d'art commune, elle se nourrit aussi d'une admiration réciproque, particulièrement féconde dans la relation des deux hommes :

Dans chacun de ses spectacles, [Patrice] nous renvoie en permanence à notre condition, nous entraîne au pied des contreforts de citadelles imprenables, au cœur de miroirs et de forêts insondables.

Il nous accompagne avec attention dans les sous-sols d'un bague perdu au fin fond de la Sibérie où des prisonniers enchaînés semblent englués, pris au piège dans un sol marécageux, telles des tortues posées là, immobiles, enfoncées dans leurs carapaces, n'attendant rien d'autre que la fin du voyage; puis nous arrivons dans la cour d'un palais désaffecté entre Séville et Naples, lieu de rendez-vous incertain, nous nous arrêtons sous les débris d'une voûte plâtreuse aux couleurs passées.

J'allais oublier le passage dans ce vieux cinéma transformé en cercle de jeu et situé à la périphérie d'un monde truqué, posé là par hasard comme pour redonner une identité à ceux qui semblaient avoir perdu leur vie sur un tapis de cartes usées. Patrice Chéreau descend au plus profond des entrailles, encercle l'âme de ceux qu'il trouve sur son chemin⁶⁰⁴.

Une fois l'œuvre faite, Chéreau et Peduzzi pensent déjà à se concentrer sur un ailleurs :

[Patrice] remettait sans cesse tout en question. Nous cherchions toujours ensemble le plus beau dessin, celui que nous n'avions pas encore fait. On ne pouvait pas se trahir. Quelque chose était toujours en mouvement dans notre relation, aiguisé par une curiosité

⁶⁰³ *Ibidem*

⁶⁰⁴ Richard Peduzzi, *Là-bas, c'est dehors, op.cit.*, p.65

*qui ressemblait à un défi. Malgré ce que tout ce que l'on avait appris, à chaque fois on redistribuait les cartes. Cette vision commune nous a conduits à l'intersection d'une même perspective, au pied d'un même point de fuite devenu le terrain où bâtir nos rêves*⁶⁰⁵.

Des spectacles créés ensemble, Richard Peduzzi avoue « en avoir aimé certains plus que d'autres » ; tous cependant marquent une avancée dans leur quête, par-delà les erreurs commises peut-être, parfois même certains regrets. Ce sont « les premiers et les derniers » qu'il choisit de citer, s'arrêtant aussi à Nanterre :

La Dispute, Massacre à Paris, Lulu, Splendeur et mort de Joaquim Murieta, Tristan, la Maison des Morts, l'm the wind, et puis, tout d'un coup, à la fin, Elektra à Aix-en-Provence. Patrice était encore vivant. Les plus beaux spectacles étaient certainement ceux-là. Par leur puissance presque vierge, épurée, ils racontaient un déluge entier, celui des relations humaines aussi. Le texte, la mise en scène et le radeau : nous arrivions à toucher l'essentiel, du bout de l'âme et des doigts.

*Entre temps, Nanterre a marqué pour nous un tournant : Combat de nègre et de chiens de Bernard-Marie Koltès, les Paravents de Jean Genet, Lucio Silla, Quartett et Hamlet annonçaient déjà ce désir-là*⁶⁰⁶.

605 Richard Peduzzi, *Là-bas, c'est dehors*, p.65-71

606 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2019

2.4 Bayreuth, lieu de transitions

2.4.1. *Le geste davantage que le style*

« Lorsque cinq ans seront passés »⁶⁰⁷, écrit Patrice Chéreau, quelles traces restera-t-il de cette expérience à la fois dans la vie de l'homme et celle du metteur en scène ? Nous les considérons toutes deux comme une, car Chéreau a vécu tout à la fois personnellement ce lieu double Bayreuth/Festspielhaus – il s'agit d'un trajet intime, d'une rencontre avec l'impensable cruauté, incarnée par Adolf Hitler et des ses suivants ; celles et ceux qui, par exemple, se sont rendus dans des lieux de mémoire tels que les camps de concentration et d'extermination savent combien le cheminement qui conduit vers l'horreur est solitaire, et le restera – et il l'a vécu aussi artistiquement avec une telle puissance que le lieu lui-même, avec son cortège de fantômes, n'en sort pas indemne, et tant mieux. Le fait de citer « Bayreuth » dans le projet pour Nanterre montre l'importance de cette traversée du lieu et de l'œuvre wagnérienne et gigantesque dans sa vie.

Rompre, ébranler le vestige de certains rituels pour dégager un nouvel horizon : l'œuvre d'art aurait agi contre les symboles mortuaires qui prétendaient annoncer un homme nouveau, une société nouvelle. L'art aurait-il donc eu ce pouvoir de modification des êtres, des mentalités et des esprits ?

Nous avons laissé en 1969, dans un metteur en scène qui en doutait. Ce passage à Bayreuth a incontestablement exacerbé la question. Les applaudissements finaux ayant remplacé les huées du départ, on pourrait se prendre à croire que l'art a remporté une victoire, mais la lucidité impose une vision bien plus mesurée. Beaucoup seront restés sur leurs positions, l'antisémitisme n'est pas mort à Bayreuth en cette fin des années 70. Chéreau n'a pas créé *Le Ring* en faisant face uniquement à des fantômes, mais aussi à des symboles toujours vivants. Du constat souvent éprouvé selon lequel l'art ne peut réellement changer la société en naît un autre : celui de la nécessité que l'art lui-même soit en mesure alors de porter un regard et de saisir l'humanité avec l'obligation d'évoluer, de ne pas rester figer. Il s'agit, dès lors, comme nous le confiait Richard Peduzzi, de revisiter sans cesse les codes utilisés pour mieux voir ce qui se joue dans le monde, ce qu'il s'y passe. Patrice Chéreau rappelle, à ce propos, qu'il ne s'agit pas pour autant de faire quelque chose de différent à chaque fois, mais plutôt d'aller jusqu'au bout d'un

⁶⁰⁷ Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passés*, Éditions Ombres, Toulouse, 1998

questionnement, au plus profond du mystère à élucider.

Si Chéreau fait référence à Bayreuth dans le projet pour Nanterre, il nous semble aussi, par-delà le rapport à l'opéra qu'il sous-entend explicitement, que ce lieu évoque cette tension que *Le Ring* met en exergue, et qui se trouve plus généralement dans son œuvre toute entière, à savoir celle entre les dimensions politique, esthétique et dramatique que sa mise en scène de l'œuvre wagnérienne réunit. Objet politique, aussi bien par nature que par extension, *Le Ring* nous permet, ici encore, de réitérer la thèse selon laquelle la démarche artistique de Chéreau unit bien ces trois éléments, les réfléchissant et les mettant en perspective subtilement. Or, cette idée ne fait pas l'unanimité, car sont souvent mis face à face, dans un rapport frontal et exclusif l'une de l'autre, les dimensions esthétique et politique de son théâtre.

Ces années à Bayreuth viendraient-elles clore une partie engagée entre Chéreau et ses détracteurs ? « La querelle des images du théâtre français »⁶⁰⁸ qui s'est ouverte à la fin des années 60 et qui se poursuit les deux décennies suivantes, est violente. Dès sa création *les Soldats*, en 1967, Chéreau doit faire face à des critiques virulentes, incisives. Comme nous le relevons déjà dans le premier volet de notre étude, l'engagement politique du metteur en scène est mis en doute très tôt. On lit alors dans la presse des propos acerbes à son encontre: le metteur en scène s'enferme dans le seul intérêt esthétisant « au détriment de l'auteur », écrit Pierre Marcabru dans son article « Comédiens, taisez-vous ! Voici venu le temps où vous ne comptez plus », paru dans *Paris-Presse*, le 3 avril 1968. On lui reproche encore de servir uniquement « le prétexte de la virtuosité » comme Matthieu Galey dans « Les Soldats », article publié dans *Les Nouvelles Littéraires*, 4 avril 1968⁶⁰⁹.

La réduction du théâtre de Chéreau à une image esthétisante tient certes au caractère sublime des images qu'il donne à voir dans ses spectacles, mais vraisemblablement aussi aux propos qu'il a pu tenir à ses débuts et à sa démarcation vis-à-vis du théâtre populaire. Anne-Françoise Benhamou le relève très justement : le metteur en scène a d'abord reconnu « l'image scénique comme impulsion première de son désir de théâtre »⁶¹⁰. Pour autant, faut-il, à partir de là, penser que « cette inspiration plastique met [...] le spectateur sur la pente de l'hédonisme, de l'esthétisme le plus complaisant ? », interroge-t-elle. Pourquoi devrait-on opposer systématiquement recherche esthétique et sens politique, alors que le théâtre de Chéreau se joue et se nourrit précisément de leurs

608 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, Solitaires Intempestifs, Besançon, 2015, *op.cit.*, p.24

609 Ces articles de presse sont cités par Anne-Françoise Benhamou, in *Figurer le réel*, p.24

610 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, p.20

compromissions ou contradictions ? « Reconnaître la part fondamentale de l'image dans l'œuvre scénique de Patrice Chéreau »⁶¹¹, tout comme la « splendeur - longtemps désignée comme picturale ou cinématographique »⁶¹² de ses créations ne doit, en aucun cas, impliquer d'en refuser l'« impact proprement dramatique »⁶¹³. Plusieurs arguments vont en ce sens: dans les premiers spectacles de Chéreau⁶¹⁴, si « l'élégance des décors, l'expressionnisme de la gestuelle avouent la recherche plastique comme telle », elle ne se développe pas comme « un projet autonome »⁶¹⁵. Cet esthétisme singulier des images se donne comme « un élément d'efficacité critique, voire satirique »⁶¹⁶. Sous les influences de Brecht, puis de Planchon et Strehler, Chéreau compose des créations visuelles certes « raffinées », « déjà puissamment poétiques », mais dont « les images restent néanmoins au service d'un projet critique »⁶¹⁷. Si des créations comme *Don Juam* ou *Richard II*, montées à la fin des années 60, témoignent de l'« empathie (...) de Chéreau avec cette caste impuissante, interdite d'action, livrée à ses seules passions »⁶¹⁸, là encore il faut certainement y voir le prolongement d'un questionnement lié à son propre désenchantement vis-à-vis des utopies politiques, mais plus encore aussi un geste autocritique : l'artiste, à l'image du roi ou du prétendu libertin, est condamné à une lucidité solitaire, allant jusqu'à aiguiser parfois des lames cyniques ou des comportements de profiteur. Chéreau y échappe, mais cela n'est que peu ou mal perçu de la part des critiques, à l'exception de quelques uns.

Durant les années 70, décennie qui marque le retour en France de Chéreau, d'aucuns ne manquent pas de continuer à contester avec force le théâtre du metteur en scène. L'œuvre de Chéreau continue de faire polémique. En 1972, alors qu'il monte *le Massacre à Paris* de Christopher Marlowe, qui est sa toute première création au TNP, dont il vient de prendre la codirection, sa mise en scène et la scénographie de Richard Peduzzi « apparaî[ssent] à tous comme un manifeste théâtral particulièrement provoquant »⁶¹⁹ :

Tous les ingrédients semblent ici réunis pour relancer la polémique sur l'image et déchaîner les accusations d'évidement du sens et de trahison idéologique : pour une

611 Anne-Françoise Benhamou, p.17

612 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel, op.cit .*, p.18

613 *Ibidem*

614 Référence est faite ici à *L'Intervention, L'Affaire de la rue Lourcine, Fuente Ovejuna*

615 Anne-Françoise Benhamou, p.23

616 *Ibidem*

617 *Ibidem*

618 *Ibidem*

619 Anne-Françoise Benhamou, p.28-29

*pièce dont le sujet est politique (la nuit de la Saint-Barthélémy), Chéreau a donné à Peduzzi toute liberté d'inventer un décor imposant et onirique, et multiplié les images funèbres et spectaculaire, affirmant un point de vue ouvertement tragique sur la violence de l'histoire – et ce pour l'inauguration, hautement symbolique, de sa codirection du nouveau TNP. Les réactions ne se font pas attendre*⁶²⁰.

La critique est incisive. Anne-Françoise Benhamou en montre la virulence à travers une sélection d'articles choisis. En voici quelques exemples particulièrement représentatifs. Dans le journal *le Monde*, on note un véritable réquisitoire dressé par Bertrand Poirot-Delpech contre Chéreau. Dans son article « Relâche chez les héritiers de Vilar », celui-ci considère, en effet, que le manque d'engagement du metteur en scène le conduit « à négliger la recherche et le service public [...] et à se perdre dans des raffinements d'esthète »⁶²¹. Il dénonce également « le cynisme des « nouveaux maîtres du TNP » » qu'il soupçonne d'avoir « « intrigu[é] à Paris » pour faire main basse, au profit de leur pure jouissance, sur la décentralisation »⁶²². Dans *Travail Théâtral*, Jean-Pierre Léonardini accuse Chéreau de faire « un théâtre coupable » ; il écrit : « *Le Massacre à Paris* n'est que cela, griserie d'images belles, sans véritable centre de gravité »⁶²³.

Autre critique influent de l'époque : Gilles Sandier. Lui qui avait jusqu'alors soutenu Chéreau, engage désormais avec son art « une rupture définitive »⁶²⁴. *Le Massacre à Paris* en est un moment déclencheur qui va s'affirmer plus encore au moment où Chéreau monte *Le Ring*. Dans son article « Main basse sur le TNP », écrit en 1977, il note que « Chéreau, l'insolent jeune homme de la fin des années 60, Chéreau ne dérange plus rien »⁶²⁵. Il dénonce un metteur en scène « parfaitement installé dans le star system, parfaitement intégré dans le système de production théâtrale fondé sur l'argent et la vedette » et engoncé dans « sa pratique bourgeoise et conservatrice du théâtre, sa rassurante esthétique d'opéra, son esthétisme sûr de lui, son ressassement complaisant de la mort et de la décomposition »⁶²⁶.

Accusé d'« irresponsabilité politique » et de « fascination décadente pour la mort »⁶²⁷, Chéreau traverse les années 70, qui signent son retour en France, non sans

620 *Ibidem*

621 Anne-Françoise Benhamou, p.30

622 Anne-Françoise Benhamou, p.28-29

623 *Ibidem*

624 Anne-Françoise Benhamou, p.30

625 Article cité par Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel, op.cit.*, p.28-29

626 *Ibidem*

627 *Ibidem*

susciter certaines foudres et polémiques. Il se défend pourtant de continuer à considérer, dans son travail, « la production en soi de [l'image scénique] comme primordiale »⁶²⁸ comme il avait pu le faire à ses débuts. Mais il peine à convaincre une certaine presse.

S'inscrivant en porte-à-faux de cette mouvance critique, Anne-Françoise Benhamou soutient, au contraire, la thèse selon laquelle c'est « la question du cadre » qui prime dans le théâtre de Chéreau, bien plus que « celle de l'image constituée »⁶²⁹. Ayant analysé l'œuvre en train de se faire « sur la durée », elle voit en lui un metteur en scène qui a toujours refusé

de dissocier son désir d'image scénique de celui d'un cadre qui « soit dans un bon rapport avec le public »⁶³⁰.

Œuvre tout à la fois précipitée dans son mode de fabrication, mais mature dans son contenu dramatique, innovante dans sa scénographie, *Le Ring* de Chéreau/Peduzzi vient clore ces décennies tout à la fois magnifiques mais difficiles aussi pour le metteur en scène, en témoignant magistralement de cette pluralité dimensionnelle de son œuvre. Les sublimes décors de Richard Peduzzi ne tiennent pas seuls ; ils se dressent comme pour annoncer les pouvoirs émancipateurs de l'art et à sa capacité de rompre les systèmes d'aliénation des esprits et des corps mis en place par les sociétés modernes. Chéreau n'a de cesse de les interroger, durant ces années allemandes. Ce n'est pas un hasard d'ailleurs, s'il se rapproche de la lecture de l'œuvre wagnérienne faite par André Glucksmann pour donner naissance à son *Ring* unique et clairvoyant. Wagner et Marx sont contemporains : « Marx se met à écrire *le Capital* pendant que Wagner écrit *Le Ring* », lui rappelle le philosophe : il faut les considérer comme appartenant tous les deux à cette génération complexe qui assimile « la fin des dieux (...) à la révolution, Dieu est mort et tout est permis » et qui, en même temps, est prise « tout entière dans cette révolution impossible, difficile, qu'elle n'arrive pas à faire »⁶³¹ :

*Tous deux pensent ne pas pouvoir ou devoir faire la révolution : Marx, pas tout de suite, Wagner, pas celle-là*⁶³².

628 *Ibidem*

629 L'expression est de Bernard Dort, tiré de son article « Patrice Chéreau ou le piège du théâtre », in *Théâtre réel*, Paris, Seuil, coll. « Pierre vives », 1971, p.107.

630 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, p.21

631 André Glucksmann cité par Patrice Chéreau, in *Lorsque cinq ans seront passés*, op.cit., p.63

632 *Ibidem*

« L'art, dans tout cela, serait une tentative qui, malgré la perspective du peu d'efficacité et d'efficience de son action révolutionnaire, refuserait de se clore. Ainsi, l'artiste – ici Wagner - dirait « J'ai voulu changer la société [...], elle m'a résisté, je l'analyse »⁶³³ : Chéreau s'inspire de cette réflexion pour monter son propre *Ring*.

Analyser les temps présents à travers le clair-obscur des œuvres du passé : cette quête, n'est pas sans avoir des incidences sur la pratique artistique en elle-même, à la fois sur les plans dramaturgiques et scénographiques que font Patrice Chéreau et Richard Peduzzi non seulement pour cette œuvre particulière qu'est *Le Ring*, mais aussi s'agissant de toute création qu'ils engagent. L'esthétique porte bien un questionnement dramatique, aux conséquences éminemment politiques.

En cela, il faudrait même envisager que l'identité du théâtre de Patrice Chéreau tient « moins à la permanence d'un *style* qu'à l'obstinée fidélité à un *geste* »⁶³⁴. Le metteur en scène ne crée pas seulement de belles images ; il cherche un sens.

2.4.2. Le refus du symbole, l'affirmation de l'allégorie

Dans ce cheminement vers Nanterre, Bayreuth est plus qu'une étape. Il est ce moment absolument inédit, ce lieu culminant dans la quête engagée. Ces réflexions nous amènent à penser *l'œuvre d'art commune* ne peut, dans le cas de Chéreau, être pensée comme isolée du tout ; elle doit être entendue en tant que « somme », sans pour autant que l'assemblage oblige à globaliser ou uniformiser la démarche – ce qui dans notre cas, d'ailleurs, relèverait d'un contresens. La « somme » est en mouvement ; elle est non pas une finalité en soi, mais elle vise à une fin : celle de dire peut-être toujours un peu *une même chose*, mais en creusant, en allant toujours plus loin, en profondeur. Chéreau aime à raconter cette « idée saugrenue et prétentieuse – mais à laquelle je crois toujours un peu – que la rencontre avec Wagner n'était pas un hasard dans le cours de nos travaux, à Richard et à moi »⁶³⁵. *Le Ring* leur offre plusieurs « possibilités », dont celle de « trouver des points de contact entre lui, les solutions en même temps musicales et théâtrales qu'il propose et que je nommerai l'allégorie théâtrale, c'est-à-dire comme je le répète souvent, l'utilisation du théâtre comme du lieu privilégié où s'incarnent des idées abstraites, sous

633 *Ibidem*

634 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, op.cit., p.21

635 Patrice Chéreau, *Histoire d'un « Ring »*, op.cit., p.51

une forme qui raconterait le monde et ses conflits (et notre aujourd'hui à travers les histoires du passé ». Il note encore :

Plus prosaïquement, la possibilité de résumer dans Le Ring mes mises en scène antérieures, de faire passer Le Ring, par les filtres ou les prismes déformants de nos travaux précédents : s'appuyer sur ce qui relierait Wagner à des auteurs que j'avais pratiqués. La Dispute de Marivaux avait surgi la première, évidemment, avec ses enfants sauvages élevés dans la forêt, loin du monde (...)

Ce n'était pas simplement une commodité : il est inévitable de recroiser des chemins que l'on a déjà parcourus, et les metteurs en scène ne font peut-être qu'une seule mise en scène, comme les écrivains, dit-on, n'écrivent qu'un seul livre sous plusieurs titres.

Le problème n'étant jamais d'en faire une différente, mais d'aller plus loin, plus profond, dans les trois ou quatre choses que l'on a à dire ou que l'on peut savoir dire. D'essayer de les dire mieux, quitte à ramener les œuvres à un même schéma, en ayant l'impression d'avoir fait quelque chose de tout à fait nouveau. Mais je n'y vois pas un handicap, au contraire : l'œuvre vient à moi autant que je vais à elle⁶³⁶.

« Aller plus loin, plus profond, dans les trois ou quatre choses que l'on a à dire ou que l'on peut savoir dire » : dans cette quête qu'engage le metteur en scène, Anne-Françoise Benhamou découvre un « geste » spécifique que le metteur en scène applique, tout spécifiquement dans son travail à Bayreuth et aussi à Villeurbanne, avec tout à la fois rigueur et ferveur. Celui-ci, écrit-elle, consiste à « figurer le réel ». Convaincue du fait que le théâtre de Patrice Chéreau « n'a jamais cessé de viser le réel », elle interroge tout spécifiquement la dimension allégorique de son théâtre comme moyen d'y parvenir. L'approche se justifie car c'est bien au moment du *Ring* que Chéreau définit lui-même sa démarche comme étant celle d'un théâtre figuratif allégorique :

Je pense de plus en plus à définir pour mon usage une catégorie esthétique qui serait l'allégorie, au sens où l'entendaient certains peintres du XVI^e siècle ou certains auteurs (Lope de Vega, quand il met en scène l'hérésie et l'Espagne). Je crois paradoxalement que le théâtre est l'endroit où l'on peut voir le plus les idées et les

636 *Ibidem*

*abstractions, où les idéologies deviennent concrètes*⁶³⁷.

« Le geste » de Patrice Chéreau relève bien d'une « esthétique » qui vient mettre en scène, c'est-à-dire donner corps à des « idées », des « abstractions », voire même des « idéologies ». Sa mise en pratique correspond à une étape essentielle dans le parcours du metteur en scène. Nourri par les influences de Brecht, de Planchon et de Strehler, Chéreau affirme désormais *un geste* qui est le sien propre et qu'il s'approprie toujours davantage. Celui-ci implique « un rapport nouveau de l'image au sens », ainsi que « de l'écriture scénique à la dramaturgie ». Il correspond ainsi chez le metteur en scène à « une façon nouvelle de raconter une histoire »⁶³⁸, à « une narration particulière ».⁶³⁹

Au moment de la création du *Ring*, accompagné dans sa réflexion sur le sujet par François Regnault, Chéreau développe donc un « théâtre allégorique » qui, depuis Bayreuth, revêt une signification toute particulière. Le choix d'en finir avec *les symboles* – principe premier de ce théâtre – pour leur préférer *l'allégorie* a, bien entendu, un sens politique fort, mais il engage aussi le metteur en scène dans une nouvelle quête esthétique et dramatique.

Si chercher à « figurer le réel » amène Chéreau à un « questionnement du visible », cette démarche l'engage aussi à trouver le *drame* au sein de l'œuvre. On se souvient de l'importance du concept au sein du *Gesamtkunstwerk* wagnérien. Encore une fois, « le geste » ne se limite nullement au déploiement d'une seule esthétique. Densifiée, comme nous l'avons vu précédemment, par une lecture marxiste du *Ring*, l'approche de Chéreau veut faire en sorte que « tout ce fantastique de Wagner » « rencontre le réel » ; il veut lui re/donner sa dimension dramatique :

Je savais enfin bien que tout ce fantastique de Wagner n'avait de sens que s'il rencontrait le réel, qu'il en était de nos images comme des mythes : le sujet en est le réel qu'elles racontent à leur façon – d'une autre façon. Et en retour ces grands mythes donnent lieu à du théâtre toujours - « la vocation théâtrale de Richard Wagner », disait François Regnault⁶⁴⁰.

Faire se rencontrer le fantastique wagnérien et le réel du XXe siècle, issus chacun

637 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, Editions Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2015, p.32

638 Patrice Chéreau, « La mousse, l'écume », entretien avec Emile Copfermann, in *Travail théâtral*, n°11, printemps 1973, p.13, cité par Anne-Françoise Benhamou, in *Figurer le réel*, op.cit., p. 32

639 *Ibidem*

640 Patrice Chéreau, *Histoire d'un Ring*, op.cit., p.51

des imageries et idéologies des siècles précédents : il s'agit alors de venir raconter sur la scène du Festspielhaus autant les illusions des hommes que leurs rêves noircis par leurs propres égoïsme et penchants vicieux. Le travail est d'envergure nietzschéenne – jusque, comme nous le verrons, dans la conclusion du *Crépuscule des Dieux*. Il s'agit bien de créer un théâtre d'images et de sens, qui impressionne non pas par la force univoque du symbole, mais par la puissance interprétative de l'allégorie ; ce choix relevant bien à la fois d'un geste politique et d'une volonté artistique. « La question de la figuration du sens, du devenir-visible de l'abstraction du drame » est au moment du *Ring*, mais aussi tout au long de la période à Villedurbanne, « un [des] enjeux majeurs »⁶⁴¹ de Chéreau et Peduzzi :

*Chéreau vise à construire une « allégorie moderne ». La mythologie et la légende sont incarnées dans des enjeux historiques et politiques : l'action est transportée dans la Révolution industrielle, les géants, nymphes et même les Dieux ont des caractères humains, profondément humains, trop humains*⁶⁴².

Sur le plan de la mise en scène, cette forme théâtrale implique une rigoureuse attention au texte, avant de pouvoir découvrir, logé, souvent dans les interstices entre les mots, « entre les lignes » qui le sous-tendent, le drame latent. Cette façon de lire le texte, Chéreau la conservera jusqu'au bout. Dans son entretien avec Daniel Barenboim, il confie d'ailleurs :

*C'est peut-être ainsi que je procède pour la mise en scène : voir d'abord ce qui est dit, tenir le catalogue de ce qui est dit et donc de ce qui est dit entre les lignes ou qui n'est jamais dit, et voir comment cela s'articule*⁶⁴³.

On comprend alors combien le symbole ne sied en rien à ce théâtre que le metteur en scène pratique dès *le Massacre à Paris* et qui atteint « son apogée », selon l'expression d'Anne-Françoise Benhamou, à travers *Le Ring*. En effet, alors que *le symbole* « vise à révéler l'universel dans le particulier », *l'allégorie* « opère [...] le mouvement inverse : elle précipite le sens dans un personnage, dans un objet, dans une image fortement caractérisés »⁶⁴⁴.

641 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, op.cit, p. 32

642 *Ibidem*

643 Daniel Barenboim, Patrice Chéreau, *Dialogue sur la musique et le théâtre*, op.cit., p.54

644 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, op.cit, p. 33

Contre les symboles, Patrice Chéreau confie :

*Je n'ai jamais mis en scène des symboles, je ne sais pas ce que c'est. Je mets en scène des personnes, des corps véritables, leurs dialogues, leurs discussions*⁶⁴⁵.

Figurer le réel signifie donc revenir à une figuration concrète, autrement dit incarner « l'idée la plus abstraite (violence des mécanismes du pouvoir, perversion des jeux, du désir) dans le matériau le plus concret (les corps, leurs pulsions, la matière d'un sol ou d'un mur, la qualité d'une lumière, l'étrangeté d'un lieu) », en s'appuyant pour ce faire sur « un naturalisme revendiqué du jeu »⁶⁴⁶.

Dans les *Notes sur Le Ring* qu'il rédige, Patrice Chéreau compare ce choix de l'allégorie à un cheminement qui oblige à ne pas réduire une figuration à une idée figée :

*La navigation que nous nous sommes imposée consiste à trouver une nouvelle figuration et que cette figuration ne soit jamais univoque, qu'on soit toujours obligé de dire : Oui, c'est ça, mais c'est autre chose en même temps*⁶⁴⁷.

Aussi, comme le relève François Regnault, « l'allégorie se conçoit-elle pleinement [...] comme un principe ludique » :

La lance de Wotan dans Le Ring est un symbole [...].

Comment rêver là-dessus ?

On peut l'exposer en évidence, d'un bout à l'autre du spectacle ; solution mauvaise, le symbole ne vivra pas.

On peut aussi montrer une lance sculptée, ouvragée, armoriée contenant en elle ses propres images.

On peut aussi laisser la lance comme elle est et jouer avec comme si ce n'était pas toujours une lance. Elle peut devenir trident [...], caducée [...], barrière [...], pilier [...], pilori [...], écriteau [...], etc. La lance est devenue allégorique. Alors, elle ne symbolise pas une abstraction, elle est réellement trait, ligne, barre, bâton, etc.

On peut mettre un phallus en scène ou s'arranger pour rendre ithyphallique un mât, une tour, un rocher – on est dans le symbole.

645 Daniel Barenboim, Patrice Chéreau, *Dialogue sur la musique et le théâtre*, op.cit., p.91

646 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, p.33

647 Patrice Chéreau, « Notes sur *Le Ring* », Histoire d'un « Ring », op.cit., p.228

On peut aussi laisser Notung [son épée] figurer un instant la virilité de Siegmund. Sieglinde pousse un cri, et le tour est joué.

Autour du symbole, on rêve, on « fantasme » [...]. Avec l'allégorie, on comprend, on s'amuse, on jubile même⁶⁴⁸.

« Il s'agit en somme, commente Anne-Françoise Benhamou, d'inventer des images dialectiques »⁶⁴⁹ ; un principe qui, selon elle, fait résonance à la conception de l'allégorie telle que la conçoit Walter Benjamin dans *l'Origine du drame baroque allemand* :

Walter Benjamin entreprit de jouer cette figure contre le symbole romantique, contre cette unité du sensible et de l'intelligible qu'il prétendait restaurer ; l'allégorie, au contraire, pense Benjamin, se refuse à opérer une fusion, une synthèse ; elle ne cesse de manifester la tension entre la forme et le sens, leur séparation.

Définition qui convient fort bien au théâtre de Chéreau, tout aussi tendu vers l'authenticité de la vie sur scène que vers la netteté d'un contenu critique, et dont le principe figuratif consiste à organiser sans relâche, par des déplacements, des contradictions, des paradoxes, des renversements, des retournements, un hiatus au cœur des images où s'incarne le drame : hiatus entre la présence opaque des corps et le sens lisible d'un combat ou d'un désir inéluctables, hiatus entre la matière d'un lieu et l'idée suggérée par ce lieu, entre la brutalité sourde d'un geste et la composition signifiante d'un tableau.

Le surgissement saisissant du réel sur scène affirme donc, inextricablement, la persistance d'un ailleurs poétique ou philosophique qui l'habite – et lui donne toute sa force⁶⁵⁰.

Dans la vie de l'homme, les influences s'impriment, laissant des marques, mais on aurait tort de les penser immuables, inébranlables, déposées dans la chair et l'esprit, comme sur une pâte blanche, une fois pour toutes. Chéreau avance, s'interroge et interroge, et si le spectre de ses questionnements tourne autour souvent d'axes similaires, comme la Terre tourne autour du soleil, ils trouvent des réponses éclairantes à des moments donnés, qui ne valent cependant pas pour toujours. Avoir choisi le théâtre, art éphémère si l'en est, pour dire ses visions, conceptions, déceptions et inspirations, oblige

648 François Regnault, « Symbole et allégorie », in *Histoire d'un « Ring »*, op.cit., p.127

649 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, p.35

650 *Ibidem*

à reconnaître cette fragilité des choses que l'on croit acquises, à risquer de se remettre en question. Les « une bonne fois pour toutes » n'existent pas, ils ne sont que de pures croyances auxquelles les hommes se rattachent pour éprouver un sentiment d'achèvement, d'accomplissement. Tandis que l'œuvre théâtrale, et ceux qui la font, savent qu'elle n'est jamais finie. Il en va de même souvent pour les convictions : certaines s'érodent, d'autres se confirment. En chemin, des abandons, liés à des suppositions manquées, des espoirs bafoués ; des trouvailles, inattendues, inespérées pour ceux qui acceptent de se laisser surprendre. Le sujet ne demeure pas un ; il est une succession d'états, disent les empiristes : cela ne signifie pas pour autant une absence de permanence possible dans l'art de penser le monde, malgré les changements qui surviennent inexorablement.

Nous avons reconnu une influence importante du romantisme dans la sensibilité de Chéreau, fortement liée à ses lectures allemandes : elle apparaît ici non pas remise en cause dans son intégralité, mais nuancée, débarrassée de ce qui pourrait finalement gêner la formation de son propre chemin : une forme d'universalisme, d'unité *trop parfaite* (en cela idéale) entre le sensible et l'intelligible. L'allégorie vient se confronter au « symbole romantique », refusant « cette unité du sensible et de l'intelligible qu'il préten[d] restaurer »⁶⁵¹.

Ce théâtre allégorique figuratif que Chéreau pratique, dont on pourrait déceler quelques fondements brechtiens de par la critique interne qu'il recèle en lui et présente sur la scène, ne voit pas de héros dans *Le Ring* – on se souvient de la déception de Patrice Chéreau lors de sa rencontre avec Siegfried – ; c'est ce théâtre encore qui ne propose pas la lance de Wotan comme un symbole abstrait mais qui devient *réellement* « trident », « caducée », « barrière », « pilier », « pilori », « écriteau », ou encore « trait, ligne, barre, bâton »⁶⁵².

Sur le plan de la scénographie, il s'agit de « n'éluder aucun défi », à commencer par celui de présenter « *fleuves, mines, dragons, nains, géants, transformations magiques en grenouille ou en serpent, orages, incendies et même, dans le cycle de 1976*⁶⁵³, *chevaux des Walkyries...* » Comment mettre en œuvre ce théâtre allégorique ? La difficulté est d'autant plus haute pour le décorateur, dès lors qu'il a fait le choix de renoncer au symbole, plus aisé à représenter.

651 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, p.35

652 Anne-Françoise Benhamou,, *Ibidem*

653 Anne-Françoise Benhamou remarque qu'il s'agit là du spectacle de l'année de la création. Dès 1977, Patrice Chéreau procédera, explique-t-elle, à quelques modifications importantes, notamment la figuration du rocher de la Walkyrie, qui donneront au spectacle sa forme définitive.

Par ailleurs, Wagner a balisé, miné le terrain d'une certaine façon. Ce qui fait dire à Denis Bablet que « la représentation des drames wagnériens pose toujours au metteur en scène et au décorateur des problèmes complexes »⁶⁵⁴. Il faut donc trouver des solutions. Le théâtre allégorique que pratique Peduzzi avec la complicité de Chéreau en est une. Il propose une philosophie contre une idéologie, un territoire et un art de faire, une pratique.

Là où Wagner voulait, « grâce à l'union des arts, à leur action commune, grâce à leur concordance temporelle et à leur pouvoir illusionniste, [que] le drame de l'avenir présent[e] à l'homme la vision globale de la destinée vivante transposée sur le plan de l'idéal »⁶⁵⁵, Peduzzi et Chéreau lui substituent un théâtre allégorique figuratif qui s'éloigne totalement du symbolisme et de l'illusionnisme. Si l'intention, à certains égards, a une visée similaire - il s'agit bien de « rendre intelligible »⁶⁵⁶ une certaine image de la vie humaine –, de rendre compte de cet univers légendaire et fantastique initial⁶⁵⁷ – *montrer « le fond du Rhin, la transformation d'Alberic en serpent, le feu jaillissant de la pierre frappée par Wotan, l'arc en ciel où cheminent les dieux qui vont entrer au Walhalla, la chevauchée des Walkyries, le débordement du Rhin, et l'incendie au final du Crépuscule des Dieux »* –, les moyens utilisés sont *essentiellement* différents. Confronter le fantastique au réel, en créant sur la scène un monde où toujours « dominant les grands thèmes de l'amour, de la mort et de la rédemption », mais en lui conférant une nouvelle « réalité physique ». Aux antipodes du monde idéal composé par Alfred Ernst⁶⁵⁸, décorateur de Wagner pour *Le Ring*, se dévoile, cent ans plus tard, celui, tout à la fois artificiel, métallique de Richard Peduzzi, où les grandes architectures sont « le reflet de la nature ». Aux espaces enserrés dans des symboliques fermées, il déploie les lieux d'une mythologie moderne. En écho à cette intuition, Patrice Chéreau écrit :

Je pensais que la Tétralogie avait besoin d'une énorme machinerie, qu'il faudrait

654 Denis Bablet, *Le Décor de Théâtre de 1870 à 1914*, CNRS éditions, Paris, 1975, p.57

655 Denis Bablet, *Le Décor de Théâtre, op.cit.*, p.59

656 Denis Bablet, *Le Décor de Théâtre, op. cit.*, p.57-58

657 Denis Bablet explique à ce propos que Wagner a rompu « avec les données de l'opéra romantique, les fresques pseudo-historiques à la Meyerbeer. Il emprunte ses thèmes aux lointaines légendes et à la mythologie germanique, ne revenant à l'histoire médiévale que pour *Les Maîtres chanteurs*. Les sujets de ses drames, leur action transposent dramatiquement une certaine conception du monde. Symbolisme métaphysique et mystique, le théâtre wagnérien se situe au-delà de l'histoire, il s'adresse à l'homme et lui présente l'image de sa nature, de son drame et de son destin. Au-delà des contingences matérielles, il lui offre son épopée spirituelle ». in *Le Décor de Théâtre*, p.58

658 Il s'agit du décorateur avec lequel Wagner travaille. Il dit avoir fait la découverte d'un « vrai poète en fait de décoration et d'harmonie scénique », tandis que Tolstoï y décèle la manifestation d'un art décadent destiné à l'amusement des classes riches. Ce dernier écrira d'ailleurs : « J'ai pris cette œuvre comme type, parce que dans aucune des contrefaçons d'art qui me sont connues, on ne trouve réunis, avec une pareille maîtrise et une égale force, tous les moyens qui servent à falsifier l'art, je veux dire l'emprunt, la parure, l'effet, l'attrait ». Léon Tolstoï, in *Qu'est-ce que l'art ?* Paris, 1898, p.229, cité par Denis Bablet, in *Le Décor de Théâtre*, p.57

*toute la machinerie de théâtre prévue par Wagner pour arriver non pas au symbole mais à l'allégorie : la sensibilité moderne a besoin, me semblait-il, d'un retour à la figuration, non pas la figuration excessive du XIXe siècle, mais une figuration concrète : je voulais que ce soient les tours de Babel que les dieux tentent de bâtir et qu'à leur suite les architectures et les constructions soient un thème important pour les décors*⁶⁵⁹.

Parallèlement, Patrice Chéreau donne à saisir, en ces lieux, les destinées humaine et divine, enfermées dans leurs idéaux trahis, trompés, vaincus. « Der Verrat », dit-on en allemand, la trahison. D'un idéal projeté, il ne reste que d'immenses vestiges qui, avec le temps, peut-être, deviendront ruines béantes, ouvertes sur le vide. Nous retrouverons à Nanterre-Amandiers des intuitions similaires, issues du *Ring* parfois, plus en amont encore émanant de *La Dispute* qui, elle aussi, raconte non sans une certaine cruauté placide d'une certaine épopée humaine, sous le prisme de l'amour-miroir des failles de l'humanité.

Ainsi, la *Tétralogie* wagnérienne pourrait bien représenter le « point d'orgue de cette grande aventure de la figuration »⁶⁶⁰. On peut cependant noter des correspondances avec les pièces que Chéreau monte, parallèlement, à Villeurbanne, et tout particulièrement avec la dernière de ses créations au TNP : *Peer Gynt*. Bayreuth n'inaugure donc pas « le » geste, il est aussi pratiqué à Villeurbanne. *Le Ring* et *Peer Gynt* sont deux pièces qui « partage[nt] un enracinement dans un monde légendaire et une méditation pessimiste sur l'absolu romantique ». Chéreau ne manque pas lui même d'établir des passerelles entre ces deux œuvres. Il s'en confie à Michel Bataillon :

*Peer Gynt est marqué par Wagner, marqué par le fait que sans Le Ring, sans avoir travaillé à une narration de quatorze heures, je n'aurais pas fait, ou pas osé faire et réussir les sept heures de spectacle. Et dans Peer Gynt, tu retrouves Wagner à tous les tournants... Wagner dans la tempête. Wagner est dans le destin individuel de cet homme qui refuse et fuit la souffrance et le remords... Avec une chose qui appartient en propre à Ibsen, une chose sur quelqu'un qui fuit sa vie et son destin, ce qui est exactement l'inverse... Grane, le cheval de Peer Gynt porte le même nom que celui de Brünhilde. Je ne pouvais pas résister à cela*⁶⁶¹.

659 Patrice Chéreau, *Histoire d'un « Ring »*, op.cit., p.89

660 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, op.cit., p. 37

661 Patrice Chéreau, in Michel Bataillon, *Un défi en province*, op.cit., p.50 et 51

Selon Anne-Françoise Benhamou, « la façon dont [Chéreau] définit le choix figuratif du *Ring* pourrait valoir pour tous les spectacles produits à Villeurbanne »⁶⁶² et ce choix figuratif tend vers une certaine forme de nudité, autrement dit « la charge émotive de l'image scénique apparaît désormais liée au rapport qu'elle entretient avec sa propre cessation », mais aussi avec « le devenir du geste de mise en scène ». *Peer Gynt* annonce en cela un deuil⁶⁶³ :

[...] ce qui fait la profondeur du spectacle, c'est la poignante homologation entre l'aventure du personnage et le devenir du geste de mise en scène : de même qu'au dernier acte, Peer Gynt doit renoncer à toutes les pelures de son Moi pour se confronter à son néant et à sa mort, de même la représentation s'impose peu à peu une dénudation rigoureuse.

Après un débordement d'images, « il n'y a plus [pour les scènes finales] qu'une boîte vide avec des lumières de service et deux acteurs sur le théâtre désert », dit Chéreau lui-même : « Rien d'autre que la pensée ». Privées de tout pouvoir de suggestion, les grandes architectures qui encadrent la scène semblent en effet en déshérence⁶⁶⁴.

Faut-il voir dans la scène finale de *Peer Gynt*, la première étape d'une certaine distanciation qu'engage Chéreau vis-à-vis de ce théâtre allégorique qu'il a pratiqué durant la décennie passée ? Ces correspondances entre *Le Ring* et *Peer Gynt* nous sont précieuses, car les deux lieux sont placés en amont de *Nanterre*, et ils nous incitent déjà à nous demander s'il y aura ou non continuité précisément de ce « geste » lorsque Chéreau décide de s'y installer. « Less is more » me confie Richard Peduzzi, lors de nos entretiens. Un indice à prendre, à entendre aussi à travers ses mots :

Nanterre-Amandiers constitue une étape dans notre trajet commun, à Patrice et à moi. C'est un moment qui révèle un certain désir du vide, une envie d'aller à l'essentiel⁶⁶⁵.

662 Anne-Françoise Benhamou, p. 37

663 Anne-Françoise Benhamou accorde à la création de la pièce d'Ibsen par Chéreau la valeur d'incarner, dans toute son œuvre, une « contre-épreuve », un « contre-poison », lequel, « comme dans *Le Ring*, travaille contre les symboles et se joue d'allégories ». Elle note : « Si Chéreau et Peduzzi ont convoqué pour ces sept heures de spectacle toute la magie du théâtre du XIX^e siècle – dont de merveilleuses toiles peintes et d'admirables suggestions de la nature, montagnes, tempêtes, rivages, déserts avec ruines –, l'ensemble est placé sous le signe de la légèreté et, bien souvent, de l'humour : ainsi les lieux du quatrième acte apparaissent-ils et disparaissent-ils comme par prestidigitation ; les toiles peintes, « jet(ées) en vrac, ou en oblique », peuvent « respirer, vivre » ».

664 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, op.cit., p.38/39

665 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2019

Comme l'avait pressenti Anne-Françoise Benhamou, « la grande aventure de la figuration »⁶⁶⁶ s'achève bien sur « une mise en crise » du théâtre que Chéreau et Peduzzi ont pratiqué durant les années 70. Comme en écho à la fin de *Peer Gynt*, « l'ultime image du Crépuscule des dieux »⁶⁶⁷ pourrait se lire comme la préfiguration de ces adieux à un geste trouvé, issu d'une quête tout à la fois lyrique et théâtrale, mais qu'il faut désormais réinventer :

*Tandis que Wagner fait brûler le Walhalla, le metteur en scène [Chéreau] se refuse à clore la Tétralogie par « un spectacle imitatif qui ressemblerait en gros à la fin du monde »*⁶⁶⁸.⁶⁶⁹

Point d'incendie spectaculaire, mais une aspiration au silence et au vide, voilà ce que proposent Richard Peduzzi et Patrice Chéreau, lequel écrit à propos de l'issue du *Ring* – en est-elle une, en réalité ? – qu'elle incarne à ses yeux, telle que la conçoit et propose Wagner, une « catastrophe finale »⁶⁷⁰ qu'il se refuse à présenter. Inquiété par « la conclusion de l'œuvre », par « sa confusion incroyable »⁶⁷¹, le metteur en scène, avant de décider de la propre fin qu'il en donnera lui-même, examine et se remémore les propositions avancées par Wagner. Au nombre de trois, elles se déclinent ainsi :

*Celle qui était révolutionnaire, celle qui paraphrasait Schopenhauer et qu'il a retirée « pour faire plaisir à Cosima » et celle que l'on joue maintenant et qui ne dit plus grand-chose. Je voyais dans le Crépuscule un mélange un peu sordide du roman courtois, du Chant des Nibelungen et de la pompe du XIXe siècle, au profit d'une révolution rêvée, pas dite ou pas voulue*⁶⁷².

Chéreau propose, quant à lui une fin construite « en forme de suspension »⁶⁷³ :

Cette conclusion en tout cas qui ne me semblait pas en être une, je ne la mettrais

666 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, p.37

667 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, p.22

668 Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passés*, in Pierre Boulez, Patrice Chéreau *et al.*, Histoire d'un « Ring », p.119

669 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, p.22

670 Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passés*, p.119

671 *Ibidem*

672 *Ibidem*

673 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, *op.cit.*, p.22

pas en scène, je la laisserai comme telle : tout le monde s'approcherait de la fosse, écouterait cette énigme de la musique, ce message à décrypter, regarderait la fosse, puis Boulez, puis les spectateurs. Une humanité désorientée, pendant que le plateau se viderait de ses constructions dans les flammes.

Tout un monde d'images s'abolit alors en cet interminable regard sur la salle, un regard comme privé d'objet, saisissant retournement de ce somptueux déploiement illusionniste en une question adressée aux spectateurs : qu'avons-nous vu ? Et « que nous reste-t-il » à voir, à faire, à vivre, une fois la splendeur dissipée ? On pense à Bond – que Chéreau monta :

Assis vous regardez

La scène.

Vous tournez le dos

A quoi ?⁶⁷⁴

A l'issue du *Ring*, Chéreau se demandera « Avons-nous servi Wagner ? Ai-je servi Wagner ? Je ne le saurai jamais ». C'est bien à Bayreuth en tout cas que Patrice Chéreau concrétise *jusqu'au bout* et amène à son summum, « un théâtre figuratif allégorique » dont les images auxquelles il donne vie sur la scène théâtrale refusent d'être des symboles, peintures idéales qui s'adresseraient – selon la formule wagnérienne à « l'homme vivant » - et seraient porteuses de tout un sombre cortège idéologique.

Les images que créent ensemble Chéreau et Peduzzi à travers leur *Ring* engagent en cela une radicale rupture. Ce qui semble ici se réaliser, à travers cette traversée allemande (Bayreuth/Ring/Festpielhaus), c'est bien l'annonce d'un nouveau geste, d'une nouvelle quête, qui s'affirmera à Nanterre-Amandiers et inaugurerà une *nouvelle* « poétique de l'espace ».

Bayreuth est ainsi un point de bascule. A partir de Nanterre, Chéreau se recentre sur *l'écrit*, cherchant des langues contemporaines qui disent des « lieux du monde », pris dans leur complexité et parfois leur saisissante simplicité. Rencontrer Koltès, Genet et Müller, avant eux Wenzel implique de mettre en œuvre un nouveau *geste*, qui ne pourra se réaliser qu'à travers des quêtes esthétiques, permettant au metteur en scène de mieux explorer les contenus dramatiques que les œuvres qu'il a choisies contiennent et qui font écho à ses propres réflexions, à son approche de la réalité dans laquelle il vit. On voit

674 Extrait cité (sans référence) in *Théâtre/Public*, n°111 : « Edward Bond », mai 1993, p.40, in Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel, op.cit.*, p.22

combien le trajet est une quête qui ne peut être dissociée de l'évolution mentale et psychologique de l'artiste qui la poursuit.

Disons déjà que plusieurs signes attestent de cette modification du *geste*, ce « pas vers une nouvelle théâtralité »⁶⁷⁵. Parmi eux : « l'abandon du cadre de scène », mais aussi « la rupture avec ce théâtre à l'italienne illusionniste à l'intérieur duquel il avait inventé son art » et « le renoncement de la profondeur de champ si essentielle jusque là à sa poésie scénique »⁶⁷⁶ :

*Le refus de la boîte à illusions semble étroitement lié, en effet, à cette obstination à défaire le théâtre, à en faire surgir le vide, commune aux trois écrivains. A leur contact bascule un certain rapport à l'image ; car la réalité à partir de laquelle parlent Genet, Müller, Koltès n'est plus figurable ; elle est au contraire ce qui fait vaciller les pouvoirs du théâtre et l'amène au bord du gouffre. Dès lors que le monde social ou historique n'est plus le sujet direct de leur écriture [...]La représentation n'exaltera plus l'image dans procéder à son effacement, voire à son sacrifice*⁶⁷⁷.

Encore une fois, ce changement est mu, une fois de plus, par le désir de ne pas stagner, de ne pas s'enfermer dans des dogmes théâtraux, et par la force des rencontres que Patrice Chéreau décide de faire : celles avec Koltès, Genet, puis Müller qui va peu à peu obliger le duo Chéreau/Peduzzi à renoncer aux « belles images »⁶⁷⁸.

*A Nanterre, peu à peu, la figuration allégorique va donc s'estomper ; une ultime tentative pour Quai ouest – des containers mouvants, colorés, au lieu du hangar de Koltès – s'avérera un échec. Cet abîme secret que l'allégorie ménageait entre l'image et sa signification sans pour autant compromettre la plénitude de la représentation, la scène va maintenant l'avouer plus directement par un geste ouvert et poignant de renoncement aux « belles images »*⁶⁷⁹.

C'est donc une nouvelle quête théâtre qui s'ouvrira à Nanterre-Amandiers. S'agit-il, pour autant d'une crise, d'une fin du théâtre allégorique figuratif ? C'est ce qu'il nous faudra examiner, sachant que si *Quai Ouest* signe, selon Anne-Françoise Benhamou « un

675 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, op.cit., p.40

676 *Ibidem*

677 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, op.cit., p.42

678 *Ibidem*

679 *Ibidem*

échec » de cette « ultime tentative » d'application de cette forme théâtrale, *Hamlet*, trois ans plus tard, pourrait venir atténuer cet verdict. On comprend mieux désormais que l'on ne saurait penser les années Nanterre sans avoir pris la mesure de ce qui, déjà, se joue à Bayreuth, s'affirme à Villeurbanne et la nouvelle forme théâtrale vers laquelle Chéreau s'engage alors. Une manière plus épurée, nous le verrons, de créer les espaces de vie et de jeu.

2.4.3. Un autre rapport à la musique

Bayreuth est un pont vers Nanterre. Il est le lieu ouvrant sur une autre rive, un tout autre territoire, des *différences*. S'il est, au sein même de la création des spectacles de Patrice Chéreau, des invariables, des permanences – comme celle de faire *œuvre d'art commune*, notamment – il existe aussi d'importants changements, dont il nous faut tenir compte si nous voulons pleinement comprendre la référence faite par Chéreau à Bayreuth dans le projet pour Nanterre-Amandiers. Parmi ces changements, certains sont des ruptures ; d'autres des préparations à des fins. La citation de Bayreuth dans le projet est précisément intéressante par sa complexité intrinsèque.

Par-delà la question de redonner force et puissance au *drame*, au sein de l'art lyrique, se pose, à travers *Le Ring*, et plus encore le concept de *Gesamtkunstwerk*, comme nous l'évoquions plus haut, le rapport spécifique à la musique que le metteur en scène se doit de faire prévaloir, au sein de l'œuvre. La rencontre avec la *Tétralogie* mobilise chez Patrice Chéreau une sensibilité musicale accrue, qui mérite notre attention. Lorsqu'il prend la direction du théâtre nanterrien, Chéreau insiste avec force sur l'idée que ce lieu doit être fait pour que l'on puisse aussi y monter des opéras. Il n'en crée qu'un, *Lucio Silla* de Mozart, nous le savons, mais il accueille aussi *Così fan Tutte* de Mozart et *l'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi, montés respectivement par Luc Bondy en 1986 et en 1990, ainsi que *Giulio Cesare in Egitto* de Haendel, mis en scène par Peter Sellars (1990). On pourrait ainsi penser que Nanterre-Amandiers s'inscrit dans une certaine continuité de Bayreuth et, plus en amont encore de Spolète : être un lieu où l'opéra est absolument présent. On est alors en droit de se demander si ces années à Bayreuth ont suscité une réflexion particulière du metteur en scène vis-à-vis de la musique dans son travail théâtral, cette fois. Sur ce point, Nanterre semble marquer une certaine rupture.

Étrangement, peut-être plus que paradoxalement, les années nanterriennes vont marquer un tout autre rapport à la musique. Dans son travail théâtral, Patrice Chéreau n'utilisera exclusivement que des bandes-sons. C'est ses rapports à la musique, non pas contradictoires, mais complémentaires que nous allons ici explorer.

2.4.3.1. La musique et le livret

Des vies communes, parallèles et simultanées

Lorsqu'il s'engage dans *Le Ring*, Chéreau est dans une quête :

Je cherchais une sorte de rituel, et je me disais que ce rituel, c'était l'opéra, l'opéra lui-même qui était sa propre liturgie ; si je cherchais à me situer par rapport à la musique, il me semblait que la mise en scène ne devait pas être la solution de l'énigme musicale, mais que c'était la musique qui devait donner la clef du rébus posé sur scène.

J'essayais de traduire tout cela de façon très concrète, en termes d'éclairages par exemple ; je me disais : les acteurs ont besoin d'une face (un supplément d'éclairage venant de face, pour éclairer les visages, l'essentiel d'un éclairage venant pour moi du plateau, c'est-à-dire des côtés et du fond) ; les chanteurs, en ont moins besoin : ils ont la musique⁶⁸⁰.

Quel aveu de la part de Chéreau : la mise en scène ne peut pas tout. Elle ne peut pas être « la solution de l'énigme musicale », mais c'est à la musique de donner « la clé du rébus ». Le travail qu'il engage lors du *Ring* avec le chef d'orchestre, Pierre Boulez, témoigne de l'affirmation du caractère essentiel de la musique dans l'œuvre à faire, théâtrale, comme lyrique et cinématographique. Il témoigne, par ailleurs, parfaitement d'une définition de *l'œuvre d'art commune*, pensée comme osmose entre des libertés responsables. Même s'ils ne montent pas d'opéra ensemble à Nanterre, ils signent plusieurs œuvres (*Lulu, De la Maison des morts, Elektra...*). Leur rencontre à Bayreuth est fondatrice et elle témoigne d'un certain regard que Chéreau porte sur la musique. L'observer dans ses grandes lignes permet déjà de mettre en lumière cette approche très fine et sensible que les deux hommes ont de s'envisager l'un l'autre, en qualité de metteur en scène et de chef d'orchestre, mais aussi de travailler ensemble.

680 Patrice Chéreau, *Histoire d'un « Ring »*, op.cit.,p.122

Cette parenthèse musicale devrait nous aider à mieux comprendre le rapport de Chéreau au rythme notamment, et à interroger la période de Nanterre-Amandiers à travers le prisme de ce lien singulier à la musique. La découverte réciproque qui s'opère à Bayreuth, puisque ni Pierre Boulez ni Patrice Chéreau, avant *Le Ring*, ne connaissaient auparavant leurs travaux respectifs, sinon par la réputation qu'ils s'étaient forgée, repose sur un fondement audacieux : offrir sa confiance et accepter de se laisser surprendre par l'autre. Pour Pierre Boulez, qui propose Patrice Chéreau à Wolfgang Wagner, la prise de risque est totale. « Boulez, à l'époque, n'avait vu aucun de mes spectacles »⁶⁸¹, relève Patrice Chéreau. Le chef d'orchestre est parfaitement conscient que la connaissance dont Chéreau dispose de l'œuvre wagnérienne est alors quasi inexistante, mais cela ne représente aucunement un obstacle pour lui :

Le fait que Patrice ne connaissait pratiquement pas Wagner n'a jamais été pour moi un sujet d'hésitation ou de méfiance. Au contraire. La « fraîcheur » d'un regard – à condition qu'il s'agisse, bien entendu, d'un regard original et de grand talent – me paraît préférable à un bagage de connaissances, de réminiscences qui peuvent handicaper. En outre, plonger dans une œuvre comme Le Ring sans savoir ce qui vous attend donne le courage de l'inconscience... Cette remarque s'applique aussi bien à ma propre expérience : connaissant Le Ring comme nous le connaissons aujourd'hui l'un et l'autre, je me demande si nous nous serions lancés tous les deux dans cette aventure démesurée en un temps si restreint. Il faut rappeler que Le Ring comporte quatre ouvrages dont la durée totale représente environ quatorze heures de spectacle ; on doit le monter, à Bayreuth même, en deux mois et demi...⁶⁸²

Chéreau remarque que cette situation

a créé des rapports un peu étranges, attentifs de part et d'autre, mais sans mensonge⁶⁸³.

Faire œuvre d'art commune ne peut donc avoir lieu qu'à partir du moment où chaque artiste, même s'il sait peu de choses de l'autre, en sait suffisamment. Ce savoir suffisant réside dans la conviction absolue de l'engagement entier, total de l'autre et de sa

681 *Ibidem*

682 Pierre Boulez, « A partir du présent, le passé » in *Histoire d'un « Ring »*, *op.cit.*, p.17

683 Patrice Chéreau, *Histoire d'un « Ring »*, *op.cit.*, p.86

capacité à rencontrer l'œuvre par son travail acharné, sans concession avec la paresse ou le dilettantisme. Chéreau revient sur cette rencontre :

Lorsque Pierre Boulez m'avait proposé, en janvier 1974 (dans un taxi près de l'IRCAM, alors situé boulevard Sébastopol) de faire la mise en scène du Ring, je crois bien avoir dit oui tout de suite. Ma première réaction avait été une curiosité violente ; j'étais à l'orée d'un texte, d'une musique et d'un monde que je ne connaissais pas ; j'allais m'y confronter, j'allais en faire l'apprentissage,

Patrice Chéreau précise, par ailleurs, que

dès l'instant où [leur] collaboration a été décidée, [Pierre Boulez] a été ouvert et confiant, n'essayant jamais de réclamer de preuves⁶⁸⁴.

Il faut certainement entendre par-là qu'un contrat moral, un contrat de vérité, au sens rousseauiste du terme, lie solennellement les êtres entre eux, par la qualité de leur savoir-faire et l'ambition de faire société ensemble, dont l'équivalent ici est de créer une œuvre. Faire avec autrui, faire le pari d'un commun avec l'autre. Alors se met en place une façon de fonctionner avec lui.

Patrice Chéreau est très attentif à ces « habitus » systématiques, voire « scolaires » dit-il, devenus somme toute des réflexes au fil du temps et de la pratique. Il les considère indispensables pour apprendre à lire un texte, à déchiffrer une musique, par exemple. Lors d'une création, il incombe, à chacun des artistes engagés, la responsabilité de ne pas enfermer l'œuvre lue dans une seule et unique interprétation. Revenant sur les prémisses de leur *Ring* commun, Pierre Boulez prend soin de montrer combien il est nécessaire de favoriser la liberté d'une approche du texte propre à chacun, tout en interrogeant ce qui apparaît déjà comme des priorités de questionnement communes :

Lors de nos premières entrevues, nous n'avons pas pris de « décisions » communes concernant notre interprétation du Ring – les choses ne se font jamais de façon aussi formelle, aussi décharnée. Nous avons parlé de la relation entre le mythe « intemporel » et l'idéologie relevant du XIXe siècle, l'intéressant étant, à mes yeux, ce va-et-vient instable de Wagner entre l'époque à laquelle il appartient (d'où jaillissent, de toute

684 *Ibidem*

évidence, certains dialogues, comme celui, préibésénien, de Wotan et de Fricka) et le passé mythologique, au moyen duquel il tente de s'en éloigner. Par le recours, notamment, à un langage archaisant (Strabreime, allitérations, mots anciens), déguisement trop visible d'une pensée se référant manifestement à l'actualité de 1848⁶⁸⁵.

Pour *Le Ring*, Chéreau explique que les réunions de travail, qui ont eu lieu à Londres, puis à Baden-Baden ont d'abord pour objectif d'« étudier de plus près le déroulement musical du *Ring* »⁶⁸⁶. Le travail de découverte de l'œuvre s'effectue étape par

685 Pierre Boulez, « A partir du présent, le passé » in *Histoire d'un « Ring »*, op.cit., p.17-18

686 A ce propos, Pierre Boulez expose les difficultés rencontrées. « *Le Ring* est à la fois - c'est une de ses caractéristiques les plus frappantes – une construction gigantesque et un journal intime, où l'on repère aisément l'évolution du caractère de Wagner, de sa pensée, de son style et de sa technique musicale. Tout le monde peut constater que cette technique est beaucoup plus sommaire dans l'Or du Rhin que dans le Crépuscule, passé au filtre beethovénien ». Il précise : « En conséquence, l'architecture du *Ring* n'est pas le résultat d'un plan préalable, elle s'élabore au fur et à mesure de la rencontre musique-drame ; son extrême fluidité est à la fois témoin et garant d'une progression aussi inévitable qu'imprévisible suivant des normes purement formelles. Cet immense arc musical se construit progressivement – un peu comme l'arche romanesque de Proust dans *la Recherche*. Il existe sans doute un projet initial suffisamment défini, mais il se surcharge en cours de route, au point d'être méconnaissable à l'arrivée. Écrits presque simultanément (à deux années d'intervalle), la musique et le texte de l'Or du Rhin sont ceux qui coïncident le mieux ; l'écart allant en s'augmentant, le livret du Crépuscule finira par couler littéralement sous la luxuriance de la musique. On songe à l'irrésistible prolifération végétale qui fait éclater la pierre ».

Ce n'est pas un hasard, dit-il encore si Nietzsche considérera que « Wagner est un « maître de la miniature » ; aussi paradoxal qu'il puisse paraître, son jugement est profondément exact. Et c'est en cela qu'à mes yeux consiste le phénomène le plus curieux, le plus exceptionnel de cette œuvre : la coexistence à l'intérieur du même projet de la dimension monumentale et d'une minutie de travail vertigineuse. Cette minutie a bien souvent été niée, escamotée au profit de la monumentalité, par un certain « style wagnérien » qui a pris valeur, on ne sait trop pourquoi, de tradition authentique : pompeuse hypertrophie, procédant d'une opiniâtre référence aux clichés les plus triviaux du mythe et d'une conception aberrante par son simplisme de la « noblesse » et de la « grandeur épique » qu'il est censé supposer. Clichés insupportables, et qui ont la vie dure. (...) Le génie « épique » n'est pas forcément bruyant ni grandiose ; il sait par moments être intimiste, Homère et Shakespeare en témoignent. (...)

La dimension épique, tragique (voire comique) n'obéit pas à des formes fixes, immuables, constantes ; elle se nourrit de contrastes et de variations, elle se trouve parfois où on l'attend avec le moins d'assurance. Certes, il ne manque pas chez Wagner de passages pompeux, telle l'entrée des dieux au Walhalla ; mais on rencontre mille autres aspects qui rendent incompréhensible, pour moi, l'unidimensionnalité qu'on a parfois donnée à cette musique. »

in *Histoire d'un « Ring »*, op.cit., p.21-22.

Le chef d'orchestre note encore « Face à la partition du *Ring*, mon premier travail fut avant tout de saisir la continuité du discours musical – élément à mon sens des plus importants, difficile à estimer globalement sur un parcours aussi long. On doit bien évidemment savoir relier entre eux les différents épisodes, mais on doit pouvoir également maîtriser les différentes composantes du développement architectural qui se poursuit à l'intérieur de ces épisodes : garder la vue d'ensemble sans perdre de vue le détail. Cette « performance » peut se comparer à une expédition de montagne : reconnaître le parcours, repérer les endroits dangereux, les passages où il faut se ménager, ceux où l'on peut avancer plus vite, telles sont les opérations d'approche auxquelles on ne saurait se soustraire. Il doit progressivement se créer une relation physique à la partition : il faut sentir dans tout son être la répartition d'énergie qu'elle demande. [...] ». Aussi « une des difficultés les plus malaisées à surmonter : trouver les relations de tempos profondément organiques permettant d'enchaîner sans solution de continuité les différentes configurations rencontrées au cours de cette narration épique. Les rapports de la musique instrumentale au texte chanté doivent être considérés, naturellement, comme une des clés, sinon la clé principale, dans la recherche du tempo le plus juste, le plus justifié ; aussi naïf que cela puisse paraître de le rappeler, chaque mot devrait être compris, il ne peut l'être ni au-delà ni en deçà d'une certaine vitesse. »

S'agissant du choix d'interprétation pris, il s'explique de la façon suivante : « On ne peut, à mon sens, interpréter profondément le passé qu'à partir du présent, au filtre d'une pensée véritablement actuelle. Le passé en soi ne présente d'autre intérêt qu'une hypothétique reconstitution historique ; notre sensibilité ne s'y sent pas directement engagée, l'éloignement en étant le mirage principal, le recours stérile et vain à l'âge d'or se révélant une opération hypocrite tout juste bonne à s'aveugler sur les questions d'aujourd'hui. Laissée le plus souvent entre les mains de

étape : il faut en prendre connaissance d'un point de vue technique, en saisir les rythmes et les mouvements⁶⁸⁷, comprendre les moments où la musique s'efface au profit du drame...⁶⁸⁸ Toutes ces séances, avec Pierre Boulez ou avec son assistant Jeffrey Tate, lui « ont permis d'acquérir une connaissance du matériel musical et dramatique »⁶⁸⁹ et de l'aider à « réfléchir sur « comment est-ce fabriqué, pourquoi ? » »⁶⁹⁰.

La lecture du texte par Chéreau enrichit celle que fait Boulez des partitions. Évoquant leur collaboration, le chef d'orchestre ne cache pas son plaisir et sa stimulation à avoir travaillé avec lui :

C'est une relation constamment mouvante qui m'a intéressé, et c'est pour ça que j'aime le dialogue avec le metteur en scène, parce que je crois que ça m'inspire aussi pour

personnalités qui se désintéressent totalement de la pensée musicale moderne, l'interprétation des chefs-d'œuvre du passé se modèle sur une « tradition » pieusement déglutie, où la servilité étouffe toute initiative : lettre morte, sinon trahison ou tromperie. Se référer à un modèle idéal – Wagner lui-même est tombé dans ce piège en essayant d'établir une tradition – est une illusion liée au scientisme de la seconde moitié du XIXe siècle. Rien n'est permanent, tout est transitoire ; seule est passionnante l'adaptation incessante du transitoire présent. Même la tradition la plus immobile subit, contre son gré et avec un retard considérable, l'impact du présent, souvent lorsqu'il a cessé d'irradier. Comment l'interaction du présent-passé se traduit-elle concrètement dans l'interprétation musicale ? Par une reconsidération de la sonorité, de la texture, des structures formelles, de la relation texte-musique, de la dimension temporelle. Bref, par tout ce qui fait qu'une œuvre prend, sous un éclairage actualisé, une signification insoupçonnée. Cette conviction allait me faire rencontrer, à Bayreuth, quelques obstacles . »

in *Histoire d'un « Ring », op.cit.*, p.22

687 Pierre Boulez note : « L'œuvre grandit à mesure qu'on la pénètre, elle se ramifie et se complique, lance la mémoire dans de vraies directions et sur de fausses routes ; par instant, elle se lit naïvement, à d'autres elle transporte avec elle tout ce que les siècles et l'Histoire ont pu déposer de scories, d'interprétations au nom de bonnes ou de mauvaises raisons, de travestissements variés. [...]

Puis on découvre que Wagner a mis très longtemps à l'écrire – cela aura été un de mes premiers points d'ancrage ; la durée de la gestation de l'œuvre et d'écriture ; à peu près vingt-cinq ans pendant lesquels il aura traversé toutes les idéologies et se sera frotté à toutes les politique ; puis la coupure, cette coupure de douze ans entre le deuxième et le troisième acte de Siegfried, et bien sûr, l'écriture à rebours qui commence par le Crépuscule et va rechercher, fouiller jusqu'à l'origine de la fable. Par instants, j'avais la certitude que de tout cela, de cette connaissance livresque de « comment ça avait été écrit », sortirait la mise en scène, ou en tout cas un point de vue ; à d'autres moments, j'avais envie de tout jeter, de lire simplement la succession des actions accomplies, comme dit Aristote, et d'en débrouiller l'écheveau ». in *Histoire d'un « Ring », op.cit.*, p.85

688 Patrice Chéreau remarque que grâce à ce travail avec Pierre Boulez, il a « pris connaissance des quatre œuvres d'un point de vue technique : ici « rapide », mais en relation avec le « lent » précédent, donc « rapide » mais relativement ; là, pas d'accelerando (au début de *l'Or du Rhin*, par exemple) ; ici, une attention particulière aux notes de Mottl, l'assistant de Wagner aux répétitions de 1876 (Fricka dans *l'Or du Rhin*, deuxième tableau : « Pas un aria, un dialogue ! », « Fluide », etc.) ; que l'élocution du texte soit toujours plausible et possible ; que les chanteurs ne larmoient pas le texte ni ne le chargent de sentimentalité, qu'ils restent objectifs, et laissent la musique le soin de dire l'émotion (suite p.98) (ainsi Siegmund) : « Den Vater fand ich nicht... » - je ne trouvai pas mon père) ; découvrir les scènes où, selon le mot de Boulez, la musique s'efface au profit du drame et les moments où elle reprend les commandes (ainsi la Walkyrie, acte III : « Der diese Liebe mir ins Herz gelegt... » - toi qui m'as mis cet amour dans le cœur). » On retrouve dans tout son travail ensuite cette attention essentielle qu'il accordera au rythme de ses mise en scène ; une acuité qu'il affine incontestablement à Bayreuth.

In *Histoire d'un « Ring », op.cit.*, p.98

689 Pierre Boulez relève que « Patrice Chéreau s'est toujours, en cas de divergence, incliné devant la musique, resserrant ou élargissant sa mise en scène pour adapter son tempo aux miens. L'adaptation avec les chanteurs ne peut pas se produire aussi aisément. Ils se préoccupent essentiellement de la conduite de leur ligne vocale, ce qui est naturel ; la texture orchestrale leur est moins familière dans tous ses détails ».

In *Histoire d'un « Ring », op.cit.*, p.31-32

690 Patrice Chéreau, *Histoire d'un « Ring », op.cit.*, p.98

*donner une certaine respiration à la musique qu'autrement elle n'acquiert pas*⁶⁹¹.

Si le risque est grand pour le metteur en scène de se laisser happer par la musique au risque de mettre en scène la forme musicale plus que l'histoire, Pierre Boulez souligne la force de Patrice Chéreau de toujours revenir au texte pour trouver la théâtralité des situations et des liens entre les personnages :

*Le texte demeure la source de la musique. Un metteur en scène comme Patrice a très souvent recours au texte. Très souvent, quand j'ai vu des explications avec les chanteurs (...), on voyait que les chanteurs donnaient des significations au texte parce qu'ils n'avaient pas vraiment lu le texte comme l'avait lu Patrice. Ce qui m'a beaucoup frappé quand je l'ai vu mettre en scène (...), c'est toujours ce recours au texte écrit, confronté au texte musical, qui était important*⁶⁹².

C'est ainsi que Pierre Boulez compare Patrice Chéreau à un tailleur de luxe. Mettant en exergue sa puissante capacité d'observation, il file ensuite la métaphore :

*Il fait sa mise en scène en fonction de ce qu'il voit. (...) Il a une étoffe qui est l'utopie (...) et puis à partir de cette étoffe, il va la modeler sur le corps, la psychologie, le visage, le comportement de ses chanteurs ou de ses acteurs*⁶⁹³.

Cette méthode de travail engagée entre les deux artistes permet, selon Chéreau, d'aboutir « plus efficacement à une conception d'interprétation que [de] décréter des partis pris d'ordre émotionnel », et c'est à partir de ce travail sur *Le Ring*, que Patrice Chéreau parvient, en effet, à procéder à une sorte d'auto-analyse de son processus de création :

*C'est peut-être ainsi que je procède pour la mise en scène : voir d'abord ce qui est dit, tenir le catalogue de ce qui est dit et donc de ce qui est dit entre les lignes ou qui n'est jamais dit, et voir comment cela s'articule*⁶⁹⁴.

691 Pierre Boulez : Patrice Chéreau, un « tailleur de luxe », documentaire par Alisonne Sinard, 22/11/2016

Lien : <https://www.franceculture.fr/musique/pierre-boulez-patrice-cherreau-un-tailleur-de-luxe>

Dans cette archive, diffusée sur France Culture en 1988, Pierre Boulez évoque au micro de Lucien Attoun la collaboration avec Patrice Chéreau pour la Tétralogie de Wagner dans l'émission « Le Bon Plaisir ».

692 *Ibidem*

693 *Ibidem*

694 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, op.cit.

Cette façon d'approcher l'œuvre, le metteur en scène la fait ensuite circuler auprès des chanteuses et chanteurs/ actrices et acteurs qui vont devoir l'incarner. Chéreau prépare en amont sa rencontre avec eux, il organise les séances, s'y présente en sachant ce qu'il va leur dire, ce qui ouvre ainsi une quête : celle de la représentation du sens.

Liberté et responsabilité s'articulent alors dans ce souci de révéler l'œuvre au plus près du texte. Pour *Le Ring*, Boulez parlera d'ailleurs – non sans créer au sein du public allemand conservateur certains émois offusqués - de la seule fonction d'« accompagnement » du drame par la musique dans cette œuvre wagnérienne. Le piège de la nécessité de « la musique avant toute chose »⁶⁹⁵ déjoué, Boulez et Chéreau renouent véritablement avec le drame wagnérien, comme le soulignait Michel Foucault. Nous l'énoncions plus haut, lorsqu'il conçoit la *Tétralogie*, c'est bien à la question de la présence de la musique dans l'œuvre à laquelle pense Wagner et il ne s'agit pas de la vouloir supérieure au drame : la motivation obstinée qui le tient est bien de produire une création où ils se lieraient dans la plus parfaite harmonie possible. L'œuvre d'art commune tient à ce fil conducteur, alors ressenti comme révolutionnaire dans le cercle fermé de l'opéra.

Faire entendre la musique, sans faire voir l'orchestre, comme si elle était déjà, toujours là, en présence. Ne pas montrer le geste qui conduit aux sons, mais les faire remonter des abysses : créer alors sur la scène un univers tout à la fois fantastique et profondément en lien avec le réel, voilà ce qui, en substance, du vœu émis par Wagner en 1876 se réalise, comme par enchantement – mais en vérité, par la force d'un travail acharné – sur la scène du Festspielhaus entre 1976 et 1980. L'une des origines de ce geste pourrait être dans la lecture par Wagner d'une œuvre de Goethe, comme l'aurait suggéré Théophile Gautier fils :

*Quand il lut Wilhelm Meister et que ses yeux tombèrent sur la page où Goethe demande un théâtre où l'orchestre se fasse entendre sans se faire voir, ne lui arriva-t-il pas de se dire qu'il en serait ainsi dans le théâtre « qui pourrait exister » et à l'existence duquel il aiderait de tout son pouvoir ?*⁶⁹⁶

Cette disparition de l'orchestre, Chéreau la réalisera à Nanterre, lorsqu'il met en scène *Quartett* d'Heiner Müller dans les décors silencieux et la fosse d'orchestre vide de

695 Expression de Philippe Junod, « De la musique avant toute chose »

Lien : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/oeuvre-d-art-totale/>

696 Propos de Théophile Gautier fils, cité par Philippe Junod, in « De la musique avant toute chose ».

l'opéra de Mozart, *Lucio Silla*. Cette immersion rapide dans le processus de fabrication du *Ring* montre combien il est essentiel pour Chéreau de pouvoir considérer l'œuvre à créer comme ce lieu commun où chacun est parfaitement essentiel et nécessaire à l'autre, de par son regard, son savoir, son professionnalisme. De par ses rêves aussi et les paysages qu'il sait faire voir ou entendre. Elle permet aussi désormais de situer Chéreau dans le prolongement du questionnement artistique wagnérien initial, à savoir la question de la place de la musique dans l'œuvre et de l'importance du drame. Des années plus tard, il est remarquable de noter que le metteur en scène a conservé ce souci d'une union réelle des arts au sein de ses créations lyriques. Sa conversation avec Daniel Barenboim en témoigne. Réfléchissant autour de la distinction entre l'orchestration de la musique et la mise en scène, le chef d'orchestre considère que

*la musique se fait avec le son ; tandis que la mise en scène se fait avec les gestes et une réflexion sur les gestes. L'équivalent du son, c'est le geste*⁶⁹⁷.

Chéreau lui répond alors que

*le geste a des lois physiques aussi, mais les chanteurs ne les connaissent pas toujours. Les acteurs non plus d'ailleurs ». Il note, en effet, que « le geste suppose un travail sur l'appui qu'on a debout sur ses pieds, sur ses jambes. (...) Même si les acteurs étudient comment utiliser leur corps, comment contrôler leur gestuelle, malheureusement ils n'ont pas toujours de vraie technique*⁶⁹⁸.

La création d'une œuvre d'art commune exige bien la parfaite compréhension de cette « physique » qui doit agir en elle, pour être juste, sincère, claire. Celle-ci implique la mise en place d'un rapport spécifique à la musique, une certaine conception de la direction d'acteurs, ainsi que la création d'une « poétique de l'espace » qu'il nous faut examiner plus exactement. Qu'en est-il, dès lors, au théâtre ?

697 Daniel Barenboim, Patrice Chéreau, *Dialogue sur la musique et le théâtre, op.cit.*, p.94

698 Chéreau explique ainsi qu'il dit au chanteur, Ian Storey, dans *Tristan et Isolde* : « Mais pose les deux talons et prends racine, appuie-toi sur le sol », in *Dialogue sur la musique et le théâtre*, p.94

2.4.3.2. L'usage de la bande-son

Sur le plan musical, Nanterre-Amandiers signale un tournant dans le rapport que le metteur en scène entretient à la musique. Chéreau n'abandonne pas l'art lyrique puisqu'il y crée, en partenariat avec la Scala de Milan, *Lucio Silla* de Mozart. Le changement ne situe pas à ce niveau, puisque comme nous l'expliquions plus haut, monter *Lucio Silla* entre en résonance avec le travail mené par Chéreau à Spolète. Il concerne avant tout la question de la place et du rôle de la musique au sein d'une création théâtrale. L'épreuve de Bayreuth qui précède directement la période Nanterre-Amandiers provoque en Chéreau la nécessité de faire entendre désormais une autre musique, capable d'accompagner les textes contemporains qu'il désire désormais mettre en scène.

Après Bayreuth, où le travail mené conjointement par Pierre Boulez et Patrice Chéreau a montré tout à la fois la vivacité et la profondeur de leur réflexion concernant les rapports et les jeux entre le livret, puissance dramatique, et la musique et le chant, il est difficilement concevable d'imaginer que le metteur en scène n'ait pas éprouvé le désir de poursuivre plus avant cette réflexion sur la place que doit prendre la musique au sein de l'œuvre. Cette création commune, sorte de *Gesamtkunstwerk* à la française, que représente *Le Ring Chéreau/Boulez*, semble bien être venue tout à la fois prolonger et exciter ce questionnement qui anime très tôt le metteur en scène à propos de l'art et la manière de faire vivre la musique sur la scène théâtrale, partant du principe qu'elle ne peut se réduire à un simple agrément, mais qu'elle doit parvenir à s'affirmer comme un art à part entière dans l'œuvre.

Peu d'études ont jusqu'ici été menées à la fois sur les sons et les bruits qui habitent les créations de Patrice Chéreau. Souvent oubliés, parce qu'ils se fondent et s'entendent sans que l'on n'y prête nécessairement attention, ils demandent pourtant une écoute particulière. S'il nous paraît évident que le rapport qu'il entretient à la musique s'aiguise lors de sa rencontre avec Pierre Boulez et Wagner, sa sensibilité à cet art est bien antérieure à ce travail et elle va s'exprimer sous des formes nouvelles à Nanterre-Amandiers qui, sur ce plan aussi, doit incarner un lieu où pourront être tentées de nouvelles expérimentations, avec en appui et en contre-point, peut-être, le vécu à Bayreuth. Si Chéreau « cherche le théâtre dans l'opéra », il semble bien animé aussi, à l'issue de son expérience allemande, par le désir de trouver *une autre musique* au théâtre. - ce sera le cas au cinéma également ; et ce questionnement par rapport à la musique ne naît pas à Bayreuth. Il s'y aiguise, mais les racines sont bien plus lointaines. Dans son

article « La veine musicale de Patrice Chéreau, orchestrateur d'histoires », Jean-François Dusigne remarque combien « la musique a d'emblée été au cœur de son activité scénique »⁶⁹⁹ :

Dès le premier spectacle en 1964, avant même de réaliser à 25 ans sa première mise en scène d'opéra, l'Italienne à Alger de Rossini, il fit composer pour l'Intervention de Victor Hugo une partition pour piano et violons. En 1966, L'affaire de la rue Lourcine, d'après Labiche, fut présentée comme une comédie musicale. En 1967, dans Les Soldats de Lenz, un orchestre de quinze musiciens joua une réorchestration de passages de La Pastorale de Beethoven (réorchestration qu'il commenta ensuite de manière plutôt ironique)⁷⁰⁰.

Un entretien de Patrice Chéreau avec Michel Bataillon permet de remonter très précisément aux sources de cette inclination. Chéreau reconnaît l'importance de la musique dans son travail :

Dès le premier jour, il y a eu la musique dans mes spectacles. Au lycée, en 1964, il y avait déjà un orchestre de trois musiciens. Un des membres du groupe était pianiste, il avait un copain saxophoniste et trompettiste, un autre violoniste...

Lourcine : piano, violon, violoncelle, batterie, trompette. Carrément cinq instruments ! Orchestre sous la direction du compositeur ! J'ai commencé par cette collaboration très modeste mais belle, avec un premier compositeur qui venait du lycée, Jean-Pierre Moularde.

Il y a eu la musique à Sartrouville. Dans L'Héritier de village, un violoniste, le malheureux qu'on a trimballé partout en tournée. Il s'appelait Claude Servajean. Dans une première version, Pascal Ortega jouait du piano et du clavecin.

A la création des Soldats au concours des jeunes compagnies, il y avait un orchestre sous la direction de Philippe Mourgues qui jouait des transcriptions de Beethoven. L'orage de la Pastorale à quinze musiciens, c'était un peu faible. Il y avait un célesta, je me souviens, qui était loué et nous avait coûté très cher... A la reprise, j'ai dit : Suffit ! Et j'ai pris des vrais enregistrements de Beethoven.

Je ne sais pas d'où vient cette envie de musique que j'ai eue très tôt, même avant de

699 Jean-François Dusigne, « La veine musicale de Patrice Chéreau, orchestrateur d'histoires », in Double Jeu, n°9, 2012, D'un Chéreau l'autre, Presses universitaires de Caen, 2013, p.19

700 *Ibidem*

connaître l'opéra⁷⁰¹.

Dès ses premières mises en scène, la musique est là, nécessaire à l'accomplissement de l'œuvre. Elle n'est pas seulement invitée, mais constitutive de l'entité créée. Elle participe bien de *l'œuvre d'art commune*. Ce qui caractérise le trajet musical de Chéreau de ses débuts jusqu'à *Peer Gynt* d'Ibsen, au début des années 1980, note d'ailleurs J.-F. Dusigne, c'est le fait que « des orchestres plus ou moins réduits ont ainsi été souvent mêlés sur les scènes de théâtre, à de la musique enregistrée pour entrelacer musique de foire, de variété ou de fête populaire ». La rencontre avec Wagner est remarquable, nous l'avons vu, elle appelle, à son issue, à un prolongement du questionnement. Après Bayreuth, quelle musique faire entendre sur la scène théâtrale ? Si cette question est déjà centrale pour Patrice Chéreau, il pourrait bien en mesurer toute la gravité avec une acuité encore plus aiguë, après ces cinq années passées à se disputer face au *Ring*. Celles-ci auront suscité en lui des réflexions, mais aussi des solutions.

A partir des années 1968-1970, s'opère un changement notable qui correspond à un moment où Chéreau a « eu envie de ce qu'[il] entendait dans la rue, de la musique de juke-box, de la variété ». C'est le cas, par exemple, dans la pièce, *Richard II* de Shakespeare. « Il y avait un fatras de musique : Callas, Janis Joplin, Sophie Tucker »⁷⁰².

Faisant référence au travail du metteur en scène sur *Le Ring*, J.-F. Dusigne relève d'ailleurs un phénomène intéressant. Selon lui, « tandis que [Chéreau] a cherché à l'opéra à y ritualiser sa surthéâtralité » (1976-1980), il a « renoncé à l'orchestration *en live* pour accompagner la voix parlée, sauf quand la présence de musiciens et leur intégration dans le jeu pouvaient avoir une portée métaphorique, tel le renvoi à l'agit-prop allemande dans *Toller* avec la présence sur le plateau de musiciens de rue ». Il opte alors « au théâtre pour la bande enregistrée ».

Un spectacle, *La Dispute*, pouvait déjà laisser présager de cette tendance. En effet, il semble marquer un tournant dans le rapport que Chéreau entretient à la musique. Il a uniquement recours à la bande musicale, et celle-ci, relève J.-F. Dusigne, est utilisée de manière à signifier un « souvenir de musique » : la fosse d'orchestre reste vide, tandis qu'est diffusée la *Marche funèbre maçonnique* de Mozart, sur le pupitre, les pages de la partition tournent toutes seules. C'est, disait Patrice Chéreau, un « fantôme d'orchestre »

701 Michel Bataillon, *Un défi en province*, *op.cit.*, p.61

702 Jean-François Dusigne cite Jean-Michel Frodon dans *Le Monde*, 15 mai 1998, in « La veine musicale de Patrice Chéreau, orchestrateur d'histoires », *Double Jeu*, n°9, 2012, *D'un Chéreau l'autre*, Presses universitaires de Caen, 2013, p.19

qui joue dans *La Dispute*, « un rêve de musique ». »⁷⁰³ Quel contraste, par rapport au *Ring* monumental ! Parallèlement à l'aventure qu'il mène alors en Allemagne, Chéreau engage donc, en France, une expérience musicale aux antipodes, qui pourrait bien avoir des incidences sur la bande-son qu'il va composer à Nanterre.

L'expérience faite par Marie-Madeleine Mervant-Roux⁷⁰⁴ à partir de l'écoute de deux archives sonores du spectacle de *La Dispute* est particulièrement intéressante pour notre étude, car elle révèle bien un certain rapport du metteur en scène à la musique, en marge de l'opéra, sur la scène théâtrale. L'expérience indique combien « Chéreau [qui] déplorait qu'on en restât aux aspects visibles de son art »⁷⁰⁵ portait bien en lui cette ambition de réaliser, au sein de ses créations, un « tressage entre verbe, chant et bruit »⁷⁰⁶.

L'étude s'appuie sur des enregistrements de deux représentations du spectacle, l'une en 1974, et l'autre en 1976. Elle a la particularité de révéler tout un monde de sons et de bruits passés sous silence ou de silences oubliés, mais qui tiennent un rythme, une suspension nécessaire, essentiels à la respiration de la pièce. Dans le paragraphe intitulé « La leçon de l'archive sonore »⁷⁰⁷, extrait de son article, M.-M. Mervant-Roux insiste sur le fait que « l'enregistrement audio (...) permet de saisir ensemble le texte devenu voix et les sons de la scène, révélant ainsi la dimension (...) volontairement phonique (« vocale » et/ou « sonore ») du spectacle théâtral, son mode de composition de type musical »⁷⁰⁸ :

*[...] au début de l'enregistrement de 1974, la musique couvre les voix et force les acteurs à crier – dans Lear, c'était des bruits de chantier assourdissants, dans Peer Gynt, le vent qui soufflait, la tempête qui faisait rage. [...] plus loin dans la bande, les cris d'oiseaux, de crapauds et de loups, répartis au fil des dialogues, eux-mêmes parlés, parlés-chantés, criés, selon une véritable dramaturgie d'ensemble*⁷⁰⁹.

« En suivant le spectacle uniquement à l'oreille », M.-M. Mervant-Roux rappelle combien il est réducteur, dès lors que l'on cherche à décrypter le travail de Patrice Chéreau, de séparer « le son des spectacles – le mot « son » signifiant implicitement

703 Jean-François Dusigne, « La veine musicale de Patrice Chéreau, orchestrateur d'histoires », in *Double Jeu*, n°9, 2012, D'un Chéreau l'autre, Presses universitaires de Caen, 2013, p.19

704 Marie-Madeleine Mervant-Roux, « La leçon de l'archive sonore » in *Patrice Chéreau en son temps*, Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy, Myriam Tsikounas, Editions de la Sorbonne, p.160 et 161

705 Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Chéreau en son temps*, p.161

706 *Ibidem*

707 Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Chéreau en son temps*, p.160

708 *Ibidem*

709 *Ibidem*

depuis les années 1960, dans le contexte théâtral, les éléments *enregistrés* de la mise en scène : bruits et musiques » et « cet *autre son* résultant de la vocalisation des répliques par les acteurs » qui relève de « l'interprétation du texte » ou du « jeu des comédiens ». L'archive sonore souligne alors combien l'«*approche acoustique (...) de l'image scénique* »⁷¹⁰ du metteur en scène est d'une extrême précision. Cette attention portée aux bruits et aux sons a toute son importance, car elle nous invite aussi à penser, en perspective, la musicalité des *écritures* ou plus précisément des *langues* que Chéreau choisira de mettre en scène à Nanterre.

On assiste alors à la fin de l'orchestre et à l'affirmation de la bande-son :

*Sur toute une série de spectacles, de Hamlet de Shakespeare à Dans la solitude des champs de coton de Bernard-Marie Koltès, Patrice Chéreau a entre autres eu recours de façon récurrente aux ondes Marthenot, programmées en régie puis commandées par l'ingénieur du son au fil du jeu. Celles-ci ont pu contribuer à ponctuer et mettre en valeur une parole clé qui vient d'être révélée ou bien à faire figure de rappel, agissant comme un aiguillon spectral sur le personnage, tel Hamlet, tenté d'oublier l'injonction de vengeance de son père (notons qu'une semblable fonction sera attribuée au chœur de La Maison des morts de Janacek, avec la décision de Chéreau et Boulez de placer celui-ci en coulisses, comme une voix de la conscience émanant du hors-scène...)*⁷¹¹.

Là où la perspective chronologique entre Bayreuth et Nanterre annonce une suite, il en va tout autrement dès lors que l'on interroge le rapport à la musique. Dans ce cadre précis, Nanterre-Amandiers se présente comme une période paradoxale à la fois *en continuité* avec Bayreuth puisque Patrice Chéreau y monte un opéra *Lucio Silla* de Mozart, mais aussi *en rupture* puisque la musique ne sera plus présente *en live* dans ses créations nanterriennes mais issue de bande-sons. A y regarder de plus près, il semblerait même que Nanterre-Amandiers devienne le lieu de la disparition de l'orchestre au théâtre, signant la fin d'une quête : Il suffit de penser à la fosse entièrement dénudée et laissée vide, creuse pour un jeu de *Quartett* qui s'ébat et se débat, face au mur de silence dans lequel s'est enfermé le tyran Silla. Notre musique, pour reprendre l'expression godardienne, deviendrait alors silence. Mais pas n'importe quel silence – un silence travaillé, explique Chéreau, convaincu qu'« au théâtre, le silence n'est pas un silence

710 Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Chéreau en son temps*, p.162

711 *Ibidem*

intéressant »⁷¹² :

Pour que ce soit vraiment du silence, il faut le remplir de quelque chose. D'où cette profusion de bruits... Maintenant, par moments, j'enregistre même du silence. Pour passer quelque chose, même trois fois rien...

*A Nanterre, par exemple – c'est André [Serré], je crois, qui l'a fait – dans Combat de nègre et de chiens, aussi dans La Solitude, c'est devenu des fréquences acoustiques. A un moment donné, un moment important, on change de note. C'est comme une basse en continue, en fait, ça structure musicalement la parole. Les gens ne l'entendent pas, mais sur une note, sur un mot, brusquement ça change le ton. On structure musicalement le silence*⁷¹³.

Nanterre annonce bien une nouvelle ère. Chéreau semble aussi éprouver le besoin de se rapprocher de son temps, d'en faire entendre les musiques. La bande-son est alors délibérément contemporaine, avec toujours cependant des recours à des sauts dans le temps qui marquent une rupture ou viennent susurrer des secrets des anciens mondes. Évoquant sa tendance « à puiser dans les succès du top 50 »⁷¹⁴ ou à utiliser des figures incontournables comme celle de Prince par exemple - dans *Hamlet* - « ses choix musicaux sont volontiers des plus éclectiques et contrastés », remarque J-F. Dusigne. S'attachant à présenter plus précisément la musique utilisée pour la création de l'œuvre koltésienne, Dans la solitude des champs de coton, il précise d'ailleurs qu'elle a « combiné le rock de Massive Attack et les hymnes de la Vierge, extraits des Chants sacrés Melchites » p21.

On aurait tort de se méprendre. L'usage de la bande-son n'est nullement la marque d'une forme de désintéressement vis-à-vis de la musique. Elle n'est point conçue pour venir « ponctuer » ou encore « mettre en valeur une parole clé », ni même pour « faire figure de rappel ». Ces instantanés musicaux sont bien plutôt pensés par Patrice Chéreau comme des espaces indépendants qui attirent, tournent ou détournent l'attention tout à la fois de l'acteur et du spectateur. Ils ne sont pas de simples surligneurs, mais ils ont une vocation plus secrète, curieusement plus sourde, une existence propre qui vient dire quelque chose du texte, dans le texte ou autour du texte, selon l'intention des acteurs et du moment. Ainsi le choix d'intégrer, dans *Hamlet*, des extraits d'une chanson de Prince s'inscrit aussi dans le projet de l'œuvre entière. Elle vient faire entendre une autre solitude,

712 Patrice Chéreau, Michel Bataillon, *Un défi en province*, op.cit., p.61

713 *Ibidem*

714 Ce qui est le cas, précise-t-il, pour *Le Temps et la chambre* de Botho Strauss

une solitude parallèle, celle de Prince qui a perdu son père, me confie Gérard Desarthe, en même temps que se vit sur la scène celle d'Hamlet - et l'acteur qui l'interprète - qui doit lui aussi faire face à cette perte, et la venger. Chéreau vient de perdre le sien, en 1988.

En s'appuyant sur l'exemple de la troisième création de *Dans la solitude des champs de coton*⁷¹⁵, montée en 1995 à la Manufacture des Œillets – période après Nanterre-Amandiers donc -, J.-F. Dusigne considère que la musique est bien porteuse d'une dramaturgie propre, pouvant même surprendre. Elle n'est pas là pour « détendre » l'atmosphère, mais elle s'affirme, au contraire, dans toute sa force de tension. Les *Solitude* qui nous intéressent ici sont les deux premières, car celles-ci sont créées à Nanterre-Amandiers. Il n'y a point de Massive Attack ni d'hymnes de la Vierge dans ces deux versions de *Dans la solitude des champs de coton*, mais « Chuck Berry, Tom Waits et Tuxedomoon » et aussi des « aboiements, [des] coups de tonnerre »⁷¹⁶.

Les sons, la musique et les bruits participent eux-aussi de la création *nouvelle*. Avec eux, advient une lecture différente, une liberté prise aussi par Chéreau à l'égard du sens à donner à l'œuvre de Koltès. De la première à la troisième *Solitude*, le sens donné à l'œuvre change, remarque Anne-Françoise Benhamou. Là où les sons rocaillieux et graves de la voix de Tom Waits, répondent à l'inquiétude saturante et inhérente à Tuxedomoon, les basses lancinantes de Massive Attack se trouvent enserrées, pour dire précisément la difficulté à dire au théâtre la langue spécifique de Koltès, dans la troisième *Solitude*. La musique est là, porteuse de pulsations, sorte d'élan tout à la fois culpabilisants ou rédempteurs, envoûtants assurément. Les chants sacrés melchites viennent rappeler combien le désir est tout à la fois sacré et péché. Sensualité et spiritualité s'embrassent ainsi sur des musiques qui participent pleinement de la présence ou de la mise en retrait des sentiments, signalant le désir sexuel, tel un appétit non sans danger. Il y est question d'échange, de fusion ou de prédation, d'appropriation – d'un rapport de domination, souvent.

La musique a donc une vie réelle au cœur de l'œuvre. A l'opéra comme au théâtre, Chéreau est animé par « le souci de faire avancer l'action avec la musique », sans « jamais perdre de vue le concret, la responsabilité de conduire mouvements et déplacements en tenant précisément la mesure, avec une marge infime d'improvisation »⁷¹⁷. Ce geste devient récurrent dans la pratique artistique de Patrice Chéreau, relève A.-F. Benhamou.

715 Cette dernière est jouée du 15 novembre 1995 au 14 janvier 1996 à la Manufacture des Œillets, à Ivry

716 Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, op.cit, p.98

717 Jean-François Dusigne, « La veine musicale de Patrice Chéreau, orchestrateur d'histoires », op.cit.,p.29

Si Bayreuth n'en est pas le lieu d'émergence, mais peut être bien celui de la cristallisation, puis d'un accomplissement. Ainsi, se jouent, sur scène, « des interactions » : « tantôt le mouvement corporel, notamment à l'opéra, impulse le mouvement musical [...], tantôt le mouvement et la parole, notamment au théâtre, se calent sur la musique et sont cadrés par elle »⁷¹⁸. « Ralentis, accélère, enchaîne » sont les mots que Chéreau emploie quand il s'adresse aux acteurs, tandis qu'il « aime alors recourir à l'image de l'atterrissage d'un avion »⁷¹⁹. A l'acteur qui pourrait « hésit[er] dans la manière de gérer son déplacement et d'accorder celui-ci avec sa prise de parole », le metteur en scène prodigue le conseil suivant : « voir la piste, de s'axer sur elle puis de freiner et enfin d'ajuster la phrase ».

Avec la musique semble s'affirmer en Patrice Chéreau le besoin progressif, mais durable, d'intégrer la danse à ses créations. Il s'exprime par exemple à travers la collaboration engagée avec Christophe Bernard, « chorégraphe du « pas de deux » de *Dans la solitude des champs de coton* »⁷²⁰ ; il se réalise de façon particulièrement sensible à travers la collaboration que Patrice Chéreau entreprend avec le chorégraphe Thierry Thieû Niang, à partir de 2008 : l'importance du mouvement des corps, omniprésent dans son travail, aspire alors à une précision chorégraphique, fine et contrôlée, un travail *organique* de ces âmes qui s'incarnent sur la scène, à mesure que les décors tendent progressivement à disparaître, comme ce sera le cas, pour sa création de *I'm the wind*, de Jon Fosse. Thierry Thieû Niang me le confie : « travailler de façon organique la question du corps en mouvement » et « sa relation à la voix chantée », sans « exclure aucun geste » : il n'y a pas de « geste laid [dit ce dernier], tout geste est nécessaire »⁷²¹.

Bayreuth s'offre comme un lieu de transition. Entre l'Italie et Nanterre, il est ce moment qui correspond aussi à un certain questionnement par rapport à la musique. Entre l'immense *Ring* et l'imprudent *Combat de nègre et de chiens*, et si l'on souhaite rester dans le registre de l'opéra, entre l'œuvre d'une vie, la *Tétralogie* wagnérienne et une création de jeunesse mozartienne - *Lucio Silla* -, si la musique affirme sa présence de façon différente dans les créations de Patrice Chéreau, elle est toujours là non pas pour souligner, mais dans une présence bien particulière, qui fait sens.

A y regarder de plus près, on pourrait supposer que le Théâtre Nanterre-Amandiers incarne ce lieu d'*un autre rapport* à la musique, dont la remarquable disparition de

718 *Ibidem*

719 *Ibidem*

720 Jean-François Dusigne, « La veine musicale de Patrice Chéreau, orchestrateur d'histoires », op.cit.,p.28

721 Entretien inédit avec Thierry Thieû Niang

l'orchestre entre le *Lucio Silla* de Mozart et la pièce *Quartett* d'Heiner Müller, présentés à Nanterre en 1984 et 1985, semble témoigner. Jouées dans un même décor, ces deux œuvres pourraient bien marquer, en effet, une certaine pause dans la respiration – ici dans la quête de mieux saisir l'essence du théâtre et de l'opéra que Chéreau engage dès *Les Soldats* – avec comme idée, *in fine*, que le théâtre l'emporterait sur l'opéra. L'image de la fosse entièrement dénudée, laissée vide et creuse, s'offre pour le jeu d'un *Quartett* qui s'ébat face au mur de silence dans lequel s'était enfermé le tyran Silla, pourrait bien en témoigner. En lieu et place de la musique, s'annonce un silence vertigineux, à la fois deuil crépusculaire et annonce, peut-être, d'une nouvelle aurore.

3. Le TNP de Villeurbanne : un exemple plus qu'un modèle

Villeurbanne. Dans le trajet vers Nanterre-Amandiers, cette nouvelle étape recèle une importance capitale. La ville incarne, en effet, pour Chéreau, à travers son Théâtre National Populaire, anciennement Théâtre de la Cité, un *lieu de mémoire*, à plusieurs titres. Les dates de la présence du metteur en scène à Villeurbanne et à Bayreuth se chevauchent, comme nous le relevons plus haut. L'aventure du *Ring* commence en 1976, alors que Chéreau assume déjà la codirection du TNP de Villeurbanne depuis quatre ans. Cela signifie que lorsque Roger Planchon lui propose ce poste, il n'est donc pas encore fort du triomphe de son *Ring*, mais il revient d'Italie où il a su imposer son *geste* dans la maison de Strehler et de Grassi et où il a acquis une notoriété certaine. Sa situation reste difficile néanmoins, car il n'a toujours pas fini de rembourser les dettes contractées à Sartrouville. Celles-ci ne seront effacées qu'à son arrivée à Nanterre⁷²², comme nous le rappelons plus tôt. Sans le geste de Planchon, le retour en France de Patrice Chéreau n'était pas garanti.

A travers la référence à Villeurbanne dans le projet pour Nanterre, plusieurs questions se posent : l'expérience vécue par Chéreau aux côtés de Roger Planchon n'aurait-elle pas un impact sur la décision qu'il a prise de s'engager à Nanterre ? Ne l'aurait-elle pas, en effet, aidé à se sentir autorisé à s'installer, en toute liberté et sans contrainte de porter un quelconque héritage, dans un lieu vécu et travaillé par une « vieille

⁷²² « Pendant longtemps, j'ai cru que je ne pouvais plus avoir de compte en banque, que je ne pouvais pas à nouveau être responsable d'une entreprise de spectacles », explique Patrice Chéreau à Michel Bataillon, in *Un défi en province*, *op.cit.*, p.40

utopie » et d'anciennes espérances théâtrales avec lesquelles il avait affirmé avoir rompu ? Plus encore, cette expérience à Villeurbanne ne l'a-t-elle pas amené à prendre des décisions majeures, autant dans sa manière de concevoir, *en amont*, son « théâtre idéal », que dans sa façon de transformer, *in situ*, le lieu initial qui lui était finalement offert par le ministère de la Culture, sans autre contrepartie que celle de mettre au monde des créations au retentissement artistique international ?

Dans tous les cas, il semble bien que ce passage à Villeurbanne lui ait servi de repère, plus que de modèle d'ailleurs, afin de faire naître le Théâtre Nanterre-Amandiers. Villeurbanne donne incontestablement des idées à Chéreau et il existe certainement des points communs entre les deux théâtres, jusque dans la façon d'investir le lieu et de le transformer. C'est cette hypothèse que nous nous proposons d'examiner désormais.

Bien que non-exhaustive, une immersion au cœur du TNP de Villeurbanne entre 1972 et 1980 – période où Chéreau y est à l'œuvre – devrait nous aider à voir plus clair dans les liens de filiation tissés entre Planchon et Chéreau ; entre le TNP de Villeurbanne et le Théâtre Nanterre-Amandiers.

Cette traversée du lieu, notre intuition nous incite à l'envisager suivant deux grandes directions. La première nous fera entrevoir le TNP de Villeurbanne comme étant le lieu d'une *renaissance* pour Patrice Chéreau, et, suivant cette perspective, le fera apparaître dans sa dimension de lieu de *relais* et de *jonction* vers Nanterre, signalant des accointances et des distanciations aussi que Chéreau prendra avec lui.

La seconde nous amènera à observer le TNP de Villeurbanne en tant qu'entité complexe, laquelle, pétrie de paradoxes internes, semble bien défier des évidences premières liées à son nom. Il est un lieu *transformé*, « *métamorphosé* », selon l'expression de Michel Bataillon, et ces modifications sont essentielles à saisir pour comprendre ce qui participe d'une identité commune de ces deux théâtres.

Ces différents qualificatifs pourraient donc bien nous aider à décrypter certaines correspondances identifiables *a fortiori* entre ces deux théâtres, situés chacun en périphérie d'une mégapole ; pour l'un, Lyon, pour l'autre, Paris.

La référence faite par Chéreau au TNP de Villeurbanne dans le projet pour la reprise du Théâtre des Amandiers s'annonce riche en enseignements.

3.1. Renaître, en France

L'idée d'associer la période de Villeurbanne à une ère de *renaissance* s'explique par le fait que c'est bien là que Chéreau acte véritablement son retour en France et qu'il prend la codirection d'un théâtre d'envergure nationale, aux côtés d'un metteur en scène prestigieux, Roger Planchon. En cela, le TNP se donne aussi à lire en tant que *lieu de relais* et de *jonction* vers Nanterre, car il offre au jeune metteur en scène la possibilité de poursuivre son travail dans l'Hexagone dans un théâtre de renom, avec une grande exigence, et, également, de pouvoir bientôt prétendre obtenir son propre théâtre. Lorsqu'il quittera la « maison » de Roger Planchon au début des années 80, il aura redoré son blason aux yeux de l'administration française ; il aura acquis une nouvelle crédibilité officielle, statutaire, autorisant le pouvoir en place à lui proposer, légitimement, une direction de théâtre. La main tendue de Roger Planchon au metteur en scène, qui n'a alors que vingt-cinq ans, comme le rappelle Michel Bataillon, est, d'une certaine manière, salvatrice.

3.1.1. Entre Sartrouville et Nanterre : Villeurbanne, un lieu d'affranchissement

Revenir en France n'induit pas pour Chéreau de revenir aux sources ; en l'occurrence à l'utopie du théâtre populaire, même s'il accepte de prendre la codirection d'un TNP - *Théâtre national populaire*, marqué par cet héritage à travers son nom. Le TNP de Villeurbanne est même le lieu où il concrétise et assume pleinement la rupture essentielle qu'il avait annoncée trois ans plus tôt, en 1969, dans la revue *Partisans*, et où il poursuit sa réflexion critique sur la finalité du théâtre.

Cet arrêt à Villeurbanne nous donne l'occasion d'aller plus loin encore dans l'approche que nous avons eue, dans le premier volet de l'étude, du rapport de Patrice Chéreau au théâtre populaire.

L'omission claire dans le projet pour Nanterre de la ville de « Sartrouville » montre que la vraie aventure commence, à ses yeux, en Italie, à « Milan » pour se poursuivre et s'épanouir pleinement à « Villeurbanne ». Cette première observation nous amène à

dresser le constat suivant : on ne peut pas embrasser *Sartrouville – Villeurbanne* et *Nanterre* au sein d'un même mouvement, comme représentant un triptyque temporel, qui marquerait une certaine unité dans le trajet du metteur en scène, du fait qu'elles soient toutes les trois des villes périphériques, marquées par la décentralisation dramatique.

Si l'on s'en tient à une lecture des lieux par Chéreau, on ne trouvera guère de points communs entre les expériences vécues à Sartrouville et à Nanterre, hormis le fait qu'elles sont certes des villes de la banlieue parisienne, qui ont d'abord été irriguées et marquées par l'ambition de la promotion du théâtre populaire, mais avec lequel il a établi une distance.

De la même façon, il faut renoncer à penser un lien étroit entre Sartrouville et Villeurbanne, même si le TNP, d'abord parisien, installé au Théâtre National de Chaillot, décentralisé ensuite, en 1972, dans la périphérie lyonnaise, pourrait lui aussi incarner, de prime abord – comme ce fut le cas dans les villes de la « ceinture rouge » –, le symbole d'une décentralisation dramatique réussie et de sa perpétuation efficace dans les années 60, puis 70.

Chéreau exprime clairement cette démarcation lorsqu'il rappelle, dans un entretien avec Michel Bataillon, la différence essentielle entre les trois villes :

*Villeurbanne, la chance que nous avons eue (...). c'est d'être à Villeurbanne et pas à Lyon, mais en même temps de pouvoir travailler avec toute l'agglomération lyonnaise, d'être dans une énorme ville, avec des universités, des usines, des relais, etc. Sartrouville est encore très loin de tout, y compris très loin de Paris. Ce qui n'était plus le cas de Nanterre, une grande ville en comparaison avec 100 000 habitants*⁷²³.

Dans le trajet, Sartrouville – Villeurbanne – Nanterre, il y a bien scission ; et, les correspondances que l'on peut établir entre Nanterre et Villeurbanne semblent venir marginaliser la première cité. Comme nous l'affirmions dans la première partie de notre étude, ce qui importe bien pour Chéreau – et la problématique se retrouve tout spécifiquement résolue à Nanterre – n'est pas de s'installer dans une ville en marge, en cherchant à établir des liens avec des publics éloignés de la culture, mais bien d'être à proximité d'une grande métropole, d'un « pôle d'attractivité », dirait-on en langage géographique, et surtout de pouvoir *créer*, comme il l'entend.

Ainsi, une lecture plus adéquate de la série temporelle que forment ces trois topoï –

⁷²³ Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, Chéreau, 1972-1982, Marval éditions, 2000, p.42

Sartrouville, Villeurbanne et Nanterre – éclairée par notre connaissance du rapport de Chéreau au théâtre populaire, permet de faire apparaître ce triptyque comme marqué par une importante rupture : si ce dernier incarne la continuité d'une réflexion critique menée par un metteur en scène, appelé à devenir directeur de théâtre, sur le sens de l'art qu'il pratique – la période simultanée de Bayreuth en témoigne également –, il ne révèle aucune fidélité à aux préceptes du théâtre populaire, jugés érodés.

L'histoire, exposée dans le premier volet de notre étude, nous a montré combien « l'après-68 » a modifié le destin, pourrait-on dire, de ces trois théâtres. Si le Théâtre de Sartrouville est longtemps resté fidèle à l'esprit vilarien, ayant continué, après le départ de Chéreau en 1969, et sous la houlette de Claude Sévenier, à perpétuer les principes du théâtre populaire, le Théâtre des Amandiers de Nanterre devient, dès l'arrivée de Patrice Chéreau, une entité éloignée de l'utopie initiale, développée dans le lieu originel.

Dix ans plus tôt, comme dans écho annonciateur, le TNP-Villeurbanne de Roger Planchon annonçait déjà cette rupture conséquente avec l'héritage du théâtre populaire. Or, celle-ci prenait corps, en 1972, au moment où le Théâtre de la Cité, fondé par Roger Planchon en 1957, se voyait attribuer le sigle « *Théâtre National Populaire* », par le ministre des Affaires culturelles, Jacques Duhamel.

C'est là toute la violence des paradoxes, qui n'en sont plus. De Villeurbanne à Nanterre, s'affirme une continuité dans cette scission. Planchon accepte de prendre le sigle du TNP non pas pour en assumer l'héritage, mais pour écrire un tout nouveau chapitre, en rompant radicalement avec le passé théâtral du TNP de Chaillot, et en mettant fin à une certaine *tradition*. Chéreau agira de façon similaire à Nanterre.

L'extrait de l'entretien entre Michel Bataillon et Patrice Chéreau que nous présentons ci-dessous est à ce sujet particulièrement révélateur du rapport de Roger au sigle du TNP. Les deux hommes s'entretiennent des arrières-coulisses de la naissance du TNP de Villeurbanne :

Michel Bataillon :

- *Cette proposition est donc intervenue avant toute décision ministérielle, alors que le chantier de Villeurbanne commençait à peine. La démolition u avait débuté en octobre 1969. Il y a deux récits légendaires. L'administration dit : « Le ministre Duhamel a demandé à Chéreau et Planchon de... ». Et il y a le récit de Robert Gilbert : « Chéreau et Planchon ont développé ensemble un concept pour la transformation du Théâtre de la Cité en quelque chose de nouveau,*

qu'ils ont présenté à Duhamel, et qu'il a adopté. Puis, pour des raisons administratives, Duhamel a imposé l'emblème TNP, comme solution pour faire monter la subvention de Villeurbanne ».

Patrice Chéreau :

- *Ce n'est pas tout à fait exact. Quand il a su que Georges Wilson⁷²⁴ n'avait pas l'intention de poursuivre, Jacques Duhamel a proposé la direction du TNP de Chaillot à Roger qui a dit : « Il faut peut-être réfléchir à une contre-proposition. Le TNP oui, mais à Villeurbanne. » Je me souviens de ma réaction: je trouvais Roger plutôt gonflé. Il disait très clairement : « On nous fait une énorme proposition, il ne faut pas la refuser mais l'ajuster et la transformer. En gros, c'est plus d'argent pour Villeurbanne. Et un sigle prestigieux. Profitons-en pour proposer au ministère une idée ambitieuse ». La proposition de Duhamel s'adressait, je pense, à Roger et à personne d'autre, pas à moi, et Roger m'a introduit dans le projet. Et, de façon un tout petit peu cynique, on a inventé un slogan : « Puisque maintenant nous sommes deux metteurs en scène, il y a de l'argent à prendre pour ce projet. » Et Roger a élaboré ce plan de tourner les spectacles pendant une très longue période. Et trois spectacles ensemble dans plusieurs villes de France. C'était une idée impérialiste. Nous en étions conscients, mais en même temps, bon, on a emmené en tournée de beaux spectacles. A nous seuls, on remplissait plusieurs scènes de la décentralisation. Je me souviens de tournées d'une lourdeur terrible. Deux tournées avec *La Dispute*. Je n'ai pas suivi la deuxième, j'étais à Bayreuth... Mais si je me souviens bien, ce fut une chose qui n'a pas duré très longtemps⁷²⁵.*

Le lieu ne sera ni porteur ni garant de l'utopie du théâtre populaire, comme son appellation pourtant l'indique. Que reste-t-il, en réalité, des utopies originelles, lorsque Planchon le codirige avec Chéreau et Gilbert, en 1972 ? D'une part, le TNP n'est plus un lieu en soi, car en quittant Paris, il est devenu un sigle ; d'autre part, il n'a plus le même sens désormais que celui qu'il recelait depuis sa fondation par Firmin Gémier en 1920,

724 La proposition de Jacques Duhamel vient à point nommé. En effet, devant la volonté de Georges Wilson d'abandonner la direction du TNP de Chaillot, le ministre des Affaires culturelles, Jacques Duhamel, propose à Roger Planchon d'en assurer la succession : celui-ci décline l'offre, mais propose de transférer le label à Villeurbanne, ce qui est la garantie d'une augmentation de moyens financiers. Il apparaît probable que le nom de Patrice Chéreau, associé à celui de Roger Planchon, a pu contribuer à la proposition ministérielle puisque Chéreau est auréolé de la reconnaissance internationale obtenue à Spolète, puis à Milan.

725 Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, *Chéreau, 1972-1982, op.cit.*, p.44

puis à Chaillot, sous la direction de Jean Vilar.

Dans son analyse de la situation du TNP de Villeurbanne au début des années 70, Marion Denizot revient sur la tension intrinsèque symbolique de ce théâtre :

En choisissant de transférer à Villeurbanne le sigle TNP, le ministère des Affaires culturelles donne une nouvelle inflexion à la politique de décentralisation et au sens qui lui avait été jusqu'ici donné, tant par Jeanne Laurent que par André Malraux⁷²⁶.

Dans le trajet de Patrice Chéreau, les lieux font sens ; et l'on voit désormais nettement que Sartrouville ne peut être lu comme *le point d'origine* d'une démarche artistique qui resterait indéfectiblement fidèle à des principes, mais plutôt comme *le fondement* d'une quête artistique que Chéreau initie, nous le savons, par un acte franc de rupture. Villeurbanne s'impose alors comme un lieu d'affranchissement, de première libération vis-à-vis du passé fautif (avoir fait des dettes) et coupable (avoir rompu avec le théâtre populaire) de Chéreau, là où Nanterre s'imposera comme le lieu d'une rédemption (les dettes seront entièrement soldées) et d'un commencement inédit (diriger réellement, pour la première fois, un théâtre).

Dans le trajet, l'isolement de Sartrouville est réel, là où, au contraire, l'existence d'une passerelle cohérente et directe entre *Villeurbanne et Nanterre* fait sens. Symboliquement, le fait que ce soit deux spectacles du TNP de Villeurbanne, l'un de Chéreau, *La Dispute*, l'autre de Planchon, *Tartuffe*, qui inaugurent, en 1976, le nouveau Théâtre des Amandiers/Maison de la Culture, alors dirigés par Pierre Debauche et Xavier Agnan-Pommeret, signale un premier lien entre les deux établissements. Pouvait-on y voir un présage, celui de l'arrivée future à Nanterre de cette nouvelle radicalité théâtrale initiée par Planchon et soutenue par Chéreau, dès 1969 ?

3.1.2. Un rapport décomplexé au théâtre populaire

Un premier point commun émerge entre le TNP de Villeurbanne et le Théâtre Nanterre-Amandiers. Lieux complexes, défiant les évidences premières, ils sont des lieux de scission ; et lorsque Chéreau cite « Villeurbanne » dans le projet, il fait inmanquablement référence à ce lieu d'où est partie « la tempête » en 1968 – actée par la

⁷²⁶ Marion, Denizot, « Patrice Chéreau et Roger Planchon au Théâtre national populaire de Villeurbanne : le théâtre populaire est mort, vive la création ! », in *Double jeu, Théâtre/Cinéma*, p.45

Déclaration de Villeurbanne –, à savoir le Théâtre de la Cité, bientôt TNP de Villeurbanne. Dans son esprit, il incarne vraisemblablement le lancement de ce nouveau mouvement qui interroge, jusqu'à l'épuiser, le sens de la décentralisation dramatique ; et c'est bien au Théâtre de la Cité, devenu Théâtre de Villeurbanne, que le TNP original se meurt.

De façon assez similaire, on retrouve, dans la genèse du Théâtre Nanterre-Amandiers, un même acte tranchant. Lorsque Chéreau reprend la direction du Théâtre des Amandiers, souvenons-nous, lui aussi en change le nom, le statut, la finalité.

1972/1982 : une décennie sépare la naissance du TNP de Villeurbanne de celle du Théâtre Nanterre-Amandiers. Chacune reposant sur la nécessité d'un deuil – théâtral.

Lors d'un entretien qui se tient en 1982 au moment où il prend la direction du Théâtre Nanterre-Amandiers, Michel Bataillon rappelle au metteur en scène ses premiers mots concernant son arrivée au TNP de Villeurbanne :

Michel Bataillon :

- « *Ce n'est pas simple d'enfiler le manteau de son père et le sigle de Vilar va être dur à porter* », disiez-vous...

Patrice Chéreau :

- *Mais nous ne reprenions pas le lieu, nous étions ailleurs, avec une autre mission. [...]*⁷²⁷

Ce court extrait de leur échange est très instructif. Dix ans après sa nomination en tant que codirecteur au TNP de Villeurbanne, Chéreau rectifie une interprétation erronée de ses propos : le fait que le « sigle de Vilar » soit « dur à porter » ne signifie pas, explique-t-il alors en substance, qu'ils entendaient, avec Planchon, inscrire leur codirection dans une fidélité aveugle au théâtre populaire de Jean Vilar. « Nous ne reprenions pas le lieu » ; « nous étions ailleurs » ; « avec une autre mission », dit Chéreau. La distance du TNP de Villeurbanne avec le TNP de Chaillot les aurait donc débarrassés de toute redevance à l'égard des pères fondateurs et du théâtre populaire. Chéreau parle bien d'être « ailleurs », c'est-à-dire à Villeurbanne ; et cet « ailleurs » fait disparaître, gomme le lieu d'origine. Il évoque aussi une « autre mission » ; il s'agit bien sûr de celle de se concentrer sur la création, et non de vouloir « rassembler ».

A Nanterre-Amandiers, Chéreau ira même plus loin, car le « lieu » n'est pas « ailleurs » : il est repris. Il *reprend* bien le Théâtre des Amandiers, qui existe déjà et qui

⁷²⁷ Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, Chéreau, 1972-1982, *op.cit.*, p.54

est marqué par son histoire, l'utopie du théâtre populaire. Cette fois, le geste de substitution a lieu sur place. On peut supposer que Chéreau ait tiré cette puissance de rupture, cette capacité à l'assumer en toute conscience, de son expérience, aux côtés de Planchon, au TNP de Villeurbanne. Il existe bien là un socle commun, voire une *identité commune* entre le TNP de Villeurbanne et le Théâtre Nanterre-Amandiers, fondée, en partie, sur un rapport décomplexé aux origines des lieux et à leur utopie jusqu'alors prégnante, celle du théâtre populaire de l'après Guerre et des deux décennies qui suivent.

3.1.2.1 Le cœur et les autres raisons

La décision de Planchon d'offrir à Chéreau la codirection du TNP de Villeurbanne ne relève donc pas d'un seul acte de générosité ou de réparation à l'égard d'un jeune talent, metteur en scène français, ayant été contraint à l'exil. Planchon reconnaît véritablement en lui une filiation possible dans le geste de rupture avec le théâtre populaire. Il existe certainement une volonté de relais ; une confiance.

Sonder les motivations de Roger Planchon devrait nous aider à saisir ce qui lie les deux hommes ; par extension, ce qui pourrait créer d'autres points de jonction entre le TNP de Villeurbanne et le Théâtre Nanterre-Amandiers.

Lorsque l'on consulte les raisons du cœur, il apparaît incontestable que Planchon accorde à Patrice Chéreau une attention toute particulière. Sensible à la peinture du père, Jean-Baptiste, il découvre aussi avec une grande émotion le travail du fils, dont il sait la passion théâtrale et le sérieux de l'engagement. Il s'est rendu en Italie voir ses mises en scène, dont il admire tout à la fois l'irrévérence, l'ingéniosité et la puissance créative. Robert Gilbert, codirecteur chargé de l'administration du TNP de Villeurbanne, confie d'ailleurs à Michel Bataillon, que « c'est à la fois pour rendre hommage à un grand talent et pour satisfaire sa conception du travail théâtral que Planchon a choisi Chéreau »⁷²⁸ pour codiriger avec eux le TNP. Le ciment de leur jonction se trouve dans la grande estime que les deux artistes entretiennent l'un à l'égard de l'autre, malgré des parcours sociologiquement différents, note Marie Denizot, que rien ne « les destin[ait] à une collaboration » :

728 Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, *Chéreau, 1972-1982*, *op.cit.*, p.43

L'un est issu du milieu artistique et intellectuel parisien, tandis que l'autre évolue entre le monde paysan et le monde ouvrier. Pourtant, au-delà de ces divergences d'appartenance sociale, il faut sans doute voir dans la proposition de Planchon, à son cadet de treize ans⁷²⁹, la reconnaissance d'un langage commun⁷³⁰.

A ces raisons sensibles, s'ajoute la volonté de Planchon d'établir un « partenariat stratégique »⁷³¹. Le choix est réfléchi, clairement mesuré : le directeur du Théâtre de la Cité contacte Patrice Chéreau en juin 1970, soit deux ans avant la réouverture du théâtre qui était fermé pour rénovation.

Deux motivations semblent être principalement à l'œuvre : la « volonté de partager les responsabilités de metteur en scène », – ce que Planchon avait déjà fait avec Jacques Rosner et qu'il fera avec Georges Lavaudant, après le départ de Chéreau –, ainsi que l'intention de « multiplier les chances de production de spectacles de qualité, en évitant ainsi que ne s'essouffle le metteur en scène, seul responsable de toutes les créations »⁷³².

Chéreau se voit donc offrir un lieu où il pourra travailler comme il le veut ; parallèlement, il garantit au TNP de Villeurbanne, par sa renommée et son talent, un rayonnement certain. Il s'agit d'une sorte de pacte tacite : « les conditions de son épanouissement créatif » contre une reconnaissance sur la scène internationale. Le pacte fonctionnera, comme attendu.

Patrice Chéreau présente [...] des spectacles de grande ampleur sur la scène du TNP (Le Massacre à Paris de Marlowe en 1972, la seconde version de Toller en 1973⁷³³, Lear d'Edward Bond en 1975 et Peer Gynt d'Ibsen en 1981), mais aussi sur des scènes parisiennes (La Dispute de Marivaux en 1973, au Théâtre de la Gaîté-Lyrique, dans le cadre du Festival d'Automne⁷³⁴, Loin d'Hagondange de Jean-Paul Wenzel au Théâtre de la Porte Saint-Martin, en 1977)⁷³⁵.

Particulièrement fertile, cette décennie à Villeurbanne correspond aussi au moment où Chéreau signe ses premières réalisations cinématographiques : *le Compagnon*, en

729 Planchon est né en 1931 ; Chéreau est né en 1944

730 *Ibidem*

731 Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, *Chéreau, 1972-1982*, *op.cit.*, p.40

732 Entretien avec Robert Gilbert, mené par Andrée Levy-Bonavita, *Travail théâtral*, n°17, automne 1974, p.41

733 La première version était présentée en 1970 à Milan au Piccolo Teatro, dirigé par Paolo Grassi

734 Villeurbanne reçoit en 1976 la seconde version de *La Dispute*

735 Marion Denizot, « Patrice Chéreau et Roger Planchon au Théâtre national populaire de Villeurbanne : le théâtre populaire est mort, vive la création ! », *op.cit.*, p.40

1974, pour la télévision, *la Chair de l'Orchidée* en 1975, *Judith Therpauve*, en 1979. Parallèlement, il monte des opéras : *les Contes d'Hoffmann* en 1974, le cycle de la *Tétralogie* de Wagner, de 1976 à 1980, ainsi que *Lulu* de Berg, qui est créée pour la première fois dans son intégralité, en 1979.

On manquerait cependant de voir réellement le dessous des cartes si l'on s'arrêtait à cette analyse. Un motif profond, plus politique aussi, justifie l'appel de Planchon à Chéreau : la volonté de faire entrer le théâtre français dans une nouvelle ère. Au-delà de l'admiration, du souci de faire naître au TNP de Villeurbanne un vivier créatif, il s'agit bien de s'inscrire définitivement dans un « après 68 » qui vient mettre un terme aux contradictions internes de la Déclaration de Villeurbanne. Si le rapprochement entre Patrice Chéreau et Roger Planchon s'explique par des raisons d'affinités intellectuelles, « il s'explique également au regard d'un contexte plus général : l'évolution du sens même de la décentralisation »⁷³⁶ :

*En invitant Patrice Chéreau à partager la direction artistique, Roger Planchon, cohérent avec ses prises de positions passées, applique ce qu'il réclame dès 1967 : le pouvoir au créateur*⁷³⁷.

En cela, note Marion Denizot, transférer le sigle du TNP au Théâtre de la Cité de Roger Planchon, et par extension, confier la direction du lieu au « triumvirat Chéreau-Planchon-Gilbert » sont des actes qui marquent un tournant dans l'histoire du théâtre français. Conséquences directes de Mai 68, ils signalent la reconnaissance institutionnelle de « deux revendications issues de la Déclaration de Villeurbanne : le pouvoir au créateur, d'une part, et la professionnalisation du secteur, d'autre part »⁷³⁸. On peut alors considérer que « la constitution d'un attelage Chéreau-Planchon » marque « la liquidation des idéaux du théâtre populaire », en même temps qu'elle affirme « la professionnalisation du réseau des directeurs d'établissements »⁷³⁹ :

La décentralisation et le théâtre populaire n'ayant pas atteint leurs objectifs initiaux -, la nécessité de renouer le dialogue avec le ministère des Affaires culturelles et la

736 Marion Denizot, « Patrice Chéreau et Roger Planchon au Théâtre national populaire de Villeurbanne : le théâtre populaire est mort, vive la création ! », *op.cit.*, p. 48

737 *Ibidem*

738 Marion Denizot, « Patrice Chéreau et Roger Planchon au Théâtre national populaire de Villeurbanne : le théâtre populaire est mort, vive la création ! », *op.cit.*, p.47

739 *Ibidem*

volonté d'affirmer la légitimité des « patrons » de la décentralisation sur l'ensemble des salariés du spectacle vivant conduisent à une progressive séparation entre créateurs et animateurs.

La question militante s'efface au profit de la défense d'intérêts personnels et/ou professionnels au sein du théâtre public[...]»⁷⁴⁰.

Revers de l'histoire. En 1972, la nouvelle identité du TNP semble désormais ne plus tenir qu'à un sigle, vidé de son sens premier. On notera, en effet, que pour beaucoup, la « déconcentration » de ce label parisien est davantage perçue comme « la reconnaissance de la dimension nationale de l'ambition de Roger Planchon que comme un encouragement envers la décentralisation ». Conclusion des faits : « La voie est donc ouverte pour un théâtre public au service de l'artiste »⁷⁴¹.

Dans ce contexte - où « Roger Gilbert est, par ailleurs, un des membres fondateurs du nouveau Syndicat des entreprises d'action culturelle (SYNDEAC) »⁷⁴² – Planchon agit en toute liberté ; et légalité. Lors de l'attribution du sigle du TNP au Théâtre de la Cité, fidèle au cap qu'il s'est fixé, il prend bien garde « de ne pas transformer le TNP en association, mais de garder un statut de droit privé permettant de verrouiller les décisions ». La liberté du créateur doit être préservée de toute atteinte, « via les conseils d'administration des maisons de la culture ».

La voie est ouverte. Lorsqu'ils créent le Théâtre Nanterre-Amandiers, Patrice Chéreau et Catherine Tasca prennent une décision similaire, en créant une Sarl. Il est clair que l'expérience du TNP de Villeurbanne, l'engagement de Roger Planchon ont servi à Chéreau d'exemple à suivre sur ce plan.

Dix ans plus tôt, convaincu que « c'est la mise en scène qui doit mobiliser toute son énergie », Chéreau accepte volontiers l'offre de Planchon. Lui aussi dénonce l'illusion du théâtre populaire, et son geste artistique, note Marion Denizot, « rejette [également] la vision unanimiste et œcuménique des pionniers de la décentralisation et de Jean Vilar »⁷⁴³ :

En effet, il accentue dans ses mises en scène les lignes de fracture, les tensions entre groupes sociaux (le peuple et les intellectuels dans Toller), les résurgences du

⁷⁴⁰ *Ibidem*

⁷⁴¹ Marion Denizot, « Patrice Chéreau et Roger Planchon au Théâtre national populaire de Villeurbanne : le théâtre populaire est mort, vive la création ! », *op.cit.*, p.48

⁷⁴² *Ibidem*

⁷⁴³ *Ibidem*

*passé (Lear de Bond, Judith Therpauve). Il s'intéresse à la représentation des contradictions que suscite l'engagement, privilégiant les problématiques individuelles plutôt que collectives*⁷⁴⁴.

Nous le rappelions plus haut, dans notre étude. Durant la période de Chéreau à Villeurbanne, les réactions dans la presse seront parfois très sévères. On dénonce son ambition, son opportunisme et son radicalisme, de même qu'on accuse sa première pièce dans le théâtre rénové de Villeurbanne, *le Massacre à Paris* de Marlowe, de « salir le sigle du TNP, irrémédiablement attaché à la figure de Jean Vilar »⁷⁴⁵. Chéreau ne s'en est jamais caché, dès le début : le théâtre a vocation de faire entendre la violence du monde, la dureté des relations humaines ; il est le lieu de combats.

*J'ai toujours dit que le théâtre incarne des rapports de force. En tout cas, c'était mon chemin pour entrer dans le théâtre [...] Les conflits ouverts m'intéressent parce qu'ils sont porteurs d'une incroyable violence et que cette violence raconte les rapports de force entre les gens, les groupes, les sociétés humaines. C'est une constante, je pense*⁷⁴⁶.

On voit combien Chéreau se trouvait bien dans le lieu adéquat pour opérer une telle critique ; le TNP de Planchon incarnant cette scission avec le passé et offrant au metteur en scène/codirecteur la possibilité de dire des textes qu'il montait avec une réelle puissance critique, portée par une esthétique monumentale, relevant des principes du « grand théâtre » énoncés par Antoine Vitez.

Ainsi, les TNP de Villeurbanne et le Théâtre Nanterre-Amandiers ont en commun leur naissance somme toute violente, bouleversante ; les deux théâtres sont liés dans leur rupture essentielle avec les enjeux d'une décentralisation dramatique, dont ils ne veulent plus être le lieu. En cela, le TNP de Planchon apparaît bien être ce « topos » de relais et de jonction vers Nanterre. Chéreau y exerce son regard critique afin de savoir plus exactement ce qu'il veut.

Cette expérience à Villeurbanne va aussi lui donner la force d'assumer lui-même la direction d'un théâtre, son propre théâtre.

744 *Ibidem*

745 *Ibidem*

746 Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, Chéreau, 1972-1982, *op.cit.*, p.55

3.1.2.2. De Villeurbanne à Nanterre : une fin de décentralisation assumée

Rompre avec la tradition implique souvent d'installer des dispositions, susceptibles à leur tour de devenir rapidement de nouvelles habitudes. Parmi celles qui sont prises par Roger Planchon, visant à remettre en cause « les principes historiques de la décentralisation dramatique », nous en relèverons trois qui nous semblent particulièrement représentatives du nouveau TNP auquel il donne naissance. Certains d'entre eux seront repris par Chéreau à Nanterre.

D'abord, Planchon installe de longues et coûteuses tournées, ce qui vient heurter « le principe de l'implantation locale », valorisé par le théâtre populaire :

*Le TNP est chargé de faire tourner des spectacles « prestigieux » dans des villes culturellement moins dotées, ce qui peut être perçu comme une dévalorisation du travail d'implantation entrepris depuis de nombreuses années par de plus petits centres dramatiques*⁷⁴⁷.

Ce qui change n'est pas tant le fait d'engager d'importantes tournées depuis le TNP vers les villes de province. Jean Vilar le faisait lui-même, lorsqu'il dirigeait le lieu – de 1951 à 1963 – depuis Paris. Ce qui est totalement différent relève de l'état d'esprit dans lequel ces tournées sont proposées : avec le TNP de Villeurbanne, l'idée ne serait plus tant de rassembler les publics autour des grands textes classiques français ou étrangers peu connus, mais plutôt d'assurer une « rentabilité »⁷⁴⁸ des spectacles produits, constate Marion Denizot. Chéreau d'ailleurs ne cache pas, au début, son étonnement vis-à-vis de cette nouvelle disposition prise par Planchon : il la sait coûteuse, et relevant d'un certain « cynisme ». L'échange qu'il a avec Michel Bataillon, que nous avons exposé plus haut, en témoigne vivement. Si ces tournées sont lourdes à monter ; Chéreau en fait l'expérience notamment avec *La Dispute*, il en reproduira le système lorsqu'il dirigera le Théâtre Nanterre-Amandiers. En effet, il perpétue cette nouvelle tradition des grandes tournées : *Combat de nègre et de chiens* sera présenté au TNP de Villeurbanne et au Theater Festival de Munich, en mai 1983 ; *La Fausse Suivante* au TNP en mai et juin 1985 ; *Dans la solitude des champs de coton* bénéficiera d'une tournée en France et en Europe (Belgique, Allemagne, Espagne, Hongrie). Après avoir été présenté dans la Cour

747 Marion Denizot, « Patrice Chéreau et Roger Planchon au Théâtre national populaire de Villeurbanne : le théâtre populaire est mort, vive la création ! », *op.cit.*, p.45

748 *Ibidem*

d'Honneur du Palais des Papes au Festival d'Avignon, en 1988, à Villeurbanne, *Hamlet* sera présenté à l'automne 1988, au TNP, à Clermont-Ferrand et Grenoble, avant d'être repris et de partir en tournée internationale, de septembre à décembre 1989. La pièce sera alors jouée à Moscou, Berlin, Milan, Francfort, Barcelone et Paris, à la Grande Halle de la Villette.

Ensuite, on remarque que les dimensions nationale et internationale prennent de l'ampleur. En accordant au Théâtre de la Cité le sigle de TNP, Jacques Duhamel, lors de sa conférence de presse du 29 mars 1972, n'avait d'ailleurs, en accord avec Planchon, pas caché son ambition : faire en sorte que le nouveau TNP soit une « entreprise théâtrale de renommée internationale qui s'inscrive dans le contexte résolument contemporain du meilleur théâtre mondial actuel et dont le nom implique automatiquement une qualité exceptionnelle », identique à celle du Berliner Ensemble, du Piccolo Teatro, ou encore de l'Aslwyth Theatre. En citant ces trois théâtres, le ministre conférait au Théâtre National Populaire de Roger Planchon une dimension internationale fondamentale, éloignée de sa vocation initiale. A peine du décennie plus tard lorsque Jack Lang choisit de nommer Chéreau à la tête d'un grand théâtre – qu'il souhaite d'abord parisien, avant d'accepter finalement l'idée de Nanterre –, c'est dans une optique somme toute assez similaire : promouvoir un talent artistique français, capable de rayonner sur les scènes internationales. Dans cette perspective, on voit combien les années Nanterre-Amandiers s'inscrivent dans une suite toute logique avec celles vécues au TNP de Villeurbanne, et on peut certainement penser que la vocation de « plate-forme internationale » que Chéreau accorde dans le projet au futur Théâtre Nanterre-Amandiers, puise très probablement quelques unes de ses racines – outre dans ses expériences à Spolète et à Milan, comme nous le relevions plus tôt – dans cette nouvelle quête désormais inhérente aux grands théâtres nationaux : obtenir une reconnaissance sur la scène internationale.

Enfin, cette ambition de concurrence interétatique signe « la fin des troupes permanentes »⁷⁴⁹, qui ne correspondaient plus « aux besoins des créateurs ». Là encore, il s'agit d'une remise en question de la définition des centres dramatiques nationaux tels que les concevait Jeanne Laurent, à savoir être « des « noyaux stables de comédiens » »⁷⁵⁰. Marion Denizot insiste d'ailleurs sur le fait que le TNP de Villeurbanne ait clairement « revendiqu[é] la nécessité d'aller chercher des comédiens à Paris, pour garantir la qualité

749 Marion Denizot, « Patrice Chéreau et Roger Planchon au Théâtre national populaire de Villeurbanne : le théâtre populaire est mort, vive la création ! », *op.cit.*, p.48

750 *Ibidem*

artistique, mais aussi pour faire face à la concurrence internationale »⁷⁵¹. Planchon fait, en effet, appel, par exemple, à Michel Serrault, Jean Carmet, Annie Girardot. La critique semble néanmoins bien sévère, car les deux metteurs en scène/codirecteurs vont aussi, selon Michel Bataillon, « rassemble[r] une grande famille d'acteurs, avec quelques « porteurs » qui traversent l'histoire des spectacles »⁷⁵². Parmi eux, Chéreau cite Michel Auclair, François Simon, Gérard Desarthe, et puis Alain Libolt, Hugues Quester. Des liens se créent à Villeurbanne : tandis que Chéreau adopte André Serré, l'un des assistants de Planchon pour le son, ce dernier va désormais travailler avec « deux collaborateurs précieux » de Chéreau, Jacques Schmidt et André Diot. L'idée de « troupe » est bien présente dans l'esprit de Patrice Chéreau qui, à cette époque déjà, considère en avoir constitué une, avec ces acteurs mais aussi avec Jacques Schmidt, André Diot et Richard Peduzzi. « C'était eux la vraie compagnie »⁷⁵³, confie-t-il. L'idée de travailler avec une « troupe » fait en tout cas partie des intentions de Patrice Chéreau :

*J'ai eu une troupe et je l'ai toujours. Ce n'est pas tout à fait la même mais je l'ai toujours. Elle est faite de tous ceux avec qui j'ai déjà travaillé, de tous ceux dont je rêve et de bien d'autres que je ne connais pas encore*⁷⁵⁴.

A Nanterre-Amandiers, Chéreau n'hésitera pas à faire appel à des acteurs, venus cette fois, du cinéma, des vedettes comme Michel Piccoli, Philippe Léotard ou encore Jane Birkin, sans pour autant qu'il renonce à l'idée de constituer une « troupe ». Il poussera d'ailleurs plus loin cette idée en créant une École des comédiens qui, nous le verrons bientôt, avait aussi pour vocation de promouvoir un vivier disponible pour les créations et productions du Théâtre Nanterre-Amandiers ; ce que le TNP de Villeurbanne n'avait pas inclus dans son projet.

751 Marion Denizot, « Patrice Chéreau et Roger Planchon au Théâtre national populaire de Villeurbanne : le théâtre populaire est mort, vive la création ! », *op.cit.*, p.46

752 Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, *Chéreau, 1972-1982, op.cit.*, p.64

753 Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, *Chéreau, 1972-1982, op.cit.*, p.64

754 *Ibidem*

3.1.2.3. Vouloir diriger autrement

A chaque lieu ses imperfections, ses souffrances, mais aussi ses ambitions. Villeurbanne ne comble pas entièrement Chéreau. Il ne s'en cache pas. Nous évoquions plus haut l'idée selon laquelle Roger Planchon voyait certainement en Chéreau une filiation intellectuelle et théâtrale possible. Du côté de Patrice Chéreau, si l'admiration à l'égard du metteur en scène est bien réelle, il envisage cependant davantage leur relation comme « une rencontre d'égal à égal, sans rapport de domination l'un sur l'autre ». Sa reconnaissance va à cet homme qui a accepté de prendre un risque, de jouer « un coup de poker », à ce « metteur en scène reconnu s'alliait à un autre créateur qui pouvait lui faire ombrage » :

*La force de Roger quand il m'a invité, c'est d'avoir pris quelqu'un qui était à son niveau, qui était aussi complet que lui.*⁷⁵⁵

Comme l'indique cette confiance faite à Michel Bataillon, Chéreau apprécie l'offre de Planchon car elle est reconnaissance de sa qualité de metteur en scène. S'agissant de l'exercice de la codirection, elle n'est vraisemblablement pas au cœur du contrat pensé par Planchon et Gilbert. Leur intention est d'offrir au metteur en scène toute la liberté qu'il souhaite pour créer, davantage que pour diriger le lieu. Cette situation, si elle ne dérange pas Chéreau au début, va cependant devenir pesante, si bien qu'elle va aiguïser en lui le désir d'obtenir son propre lieu ; un lieu qu'il dirigerait réellement. A Villeurbanne, Chéreau n'est pas « chez lui ». S'entretenant avec le metteur en scène/codirecteur sur cette question du sentiment d'appartenance à un lieu, au fait de « se sentir chez soi »⁷⁵⁶, se fait l'écho de la pensée de Roger Planchon. Ce dernier, en public ou en privé, parlait toujours de la codirection avec Chéreau en ces termes :

*Nous avons une maison commune avec une seule salle de bains. Je sais à peu près maintenant quand Chéreau se lave les dents, je m'efface et lui laisse la salle de bains*⁷⁵⁷.

La réponse faite par Chéreau à Michel Bataillon est bien plus contrastée. Elle ne

⁷⁵⁵ Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, Chéreau, 1972-1982, p.60

⁷⁵⁶ Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, Chéreau, 1972-1982, op.cit., p.46

⁷⁵⁷ *Ibidem*

manque pas, d'ailleurs, de mettre à mal cette image d'une cohabitation parfaitement satisfaisante et harmonieuse :

*Pour des tas de raisons objectives, et par la nature même de l'entreprise (...), par la nature même de Roger et Robert, à Villeurbanne, tu es chez eux, pas chez toi. Eux te disent : « Bien entendu, tu fais ce que tu veux ». Mais ce n'est pas vrai, tu es chez eux, il n'y a rien à faire, tu n'es pas chez toi. On te dit : « Tu changes les meubles de place, comme tu le veux ». Mais tu ne changes pas quand tu sais que tout a été fabriqué par ces deux personnes-là et que tu n'as aucune raison de venir tout casser*⁷⁵⁸.

Michel Bataillon rappelle qu'aucun projet important venant de Chéreau n'a jamais été contré par Planchon ou Gilbert. Leur sentiment était plutôt celui d'« une immense attente »⁷⁵⁹, explique-t-il, tandis qu'« une partie de la maison [le] voyait comme un enfant gâté »⁷⁶⁰:

*« Voyez Chéreau. Écoutez-le. Sondez-le. Essayez de savoir quelle est son envie, vers quoi il va, quelle sera sa période, quel est son répertoire. C'est capital qu'il puisse faire ce qu'il a envie de faire. » C'était le ton de mes conversations avec Robert Gilbert. Nous avons toujours calé les saisons d'abord avec les pierres angulaires qu'étaient les projets de Chéreau et de Planchon. Et souvent selon ce qui était préférable pour [Chéreau]*⁷⁶¹.

Chéreau acquiesce à la remarque de Bataillon, mais émet d'importantes réserves, mettant en avant cette liberté équivoque dont il disposait alors :

*C'est vrai. J'ai fait ce que j'avais envie de faire mais ce sentiment de liberté semble bien équivoque. [...] Personnellement, j'étais dans un très, très grand luxe. Et en même temps, ce n'était pas tout à fait ce que je souhaitais. Parce que j'ai pensé, très tôt, que ce n'était pas ma maison, qu'elle m'était ouverte, mais que ça ne le serait jamais. Du coup, je ne me suis jamais senti chez moi et j'ai renoncé à vouloir diriger le théâtre. J'étais un invité de luxe*⁷⁶².

758 Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, Chéreau, 1972-1982, *op.cit.*, p.48

759 *Ibidem*

760 Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, Chéreau, 1972-1982, *op.cit.*, p.49

761 Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, Chéreau, 1972-1982, *op.cit.*, p.48

762 *Ibidem*

Que le TNP de Villeurbanne soit pour Chéreau le lieu d'« un épanouissement créatif » ne fait aucun doute. En témoigne la fertilité de la décennie déjà évoquée plus haut. En revanche, il éveille aussi en lui une forme de frustration, qui lui est néanmoins profitable puisqu'elle l'encourage à gagner en indépendance. Au TNP de Villeurbanne, Chéreau n'est pas chez lui ; il le répète souvent et semble en éprouver un certain malaise récurrent.

En cela, on voit combien son expérience à Villeurbanne doit être nuancée car elle repose sur un contraste flagrant entre sa vitalité créative et sa présence plus que discrète dans sa fonction de codirecteur. Si bien que l'on est en légitimité de se demander comment appréhender, au regard de ce dynamisme créatif, « la présence – que l'on pourrait qualifier d'intermittente – de Patrice Chéreau à Villeurbanne »⁷⁶³. Quel sens dès lors donner à cette codirection qui permet « le développement du geste créateur de Patrice Chéreau en lui octroyant une forme d'irresponsabilité assumée ? »⁷⁶⁴, interroge Marion Denizot.

Patrice Chéreau souligne cette adhésion singulière, propre à son vécu à Villeurbanne, entre liberté et irresponsabilité, qui, en principe, aurait dû relever de l'antagonisme ou de la tension :

*A Villeurbanne, j'avais un sentiment de grande liberté et en même temps de grande irresponsabilité. C'était le problème. A partir du moment où tu es dans cette logique d'irresponsabilité, tu te mets à imposer tes choix en t'en foutant: je le ferai quand même et je l'obtiendrai et ils me le donneront*⁷⁶⁵.

Chéreau confie s'être investi de façon conséquente « dans les premières années » de 1970 à 1974, notamment afin d'aider à « bâtir un système lourd de tournées »⁷⁶⁶ qui caractérisait alors le TNP de Villeurbanne – un revers de l'obtention du sigle, pourrait-on dire. Rapidement cependant, son engagement en tant que codirecteur a diminué :

Et puis il y a eu des années... Par exemple, après Hagondange, il y a eu une année, en 1978, où je me souviens avoir fait un film et deux opéras, Judith Therpauve,

763 Marion Denizot, « Patrice Chéreau et Roger Planchon au Théâtre national populaire de Villeurbanne : le théâtre populaire est mort, vive la création ! », *op.cit.*, p.39

764 *Ibidem*

765 Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, *Chéreau, 1972-1982, op.cit.*, p.49

766 Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, *Chéreau, 1972-1982, op.cit.*, p.46

*puis en 1979, Lulu à l'Opéra de Paris, et la Tétralogie à Bayreuth de 76 à 80. En fait, je ne suis plus revenu au TNP entre 77 et 81*⁷⁶⁷.

Ne réalisant aucune démarche administrative et n'ayant pas à se soucier des programmations du théâtre, son rôle de codirecteur n'aurait-il finalement été qu'un titre ? Comme le rappelle Michel Bataillon, Chéreau dispose à Villeurbanne du statut de « metteur en scène salarié avec titre de directeur ». Si « Robert Gilbert, le PDG, et Roger Planchon ont la majorité des parts de la société anonyme »⁷⁶⁸, Chéreau n'en sera jamais actionnaire. Chéreau dira, à ce sujet :

*Sur le papier à en-tête, j'avais le titre de directeur. Mais je n'ai jamais été directeur dans les faits. Les entretiens avec le ministère, par exemple, s'étaient passés toujours sans moi. Je ne discutais que de la programmation et de la politique de la saison*⁷⁶⁹.

Dès le départ, Chéreau avoue ne pas avoir participé aux réunions avec le ministère ; il ne prend donc pas part au montage du projet de la transformation du Théâtre de la Cité en TNP de Villeurbanne – « Je n'ai pas été mêlé aux nombreuses discussions avec le ministère, je n'étais pas en France »⁷⁷⁰, dit-il. Ces absences ne sont pas des actes d'esquive ; Chéreau est encore en Italie, pris par ses engagements au Piccolo. Hormis son investissement par rapport aux tournées, sujet qui le concerne directement, et comme nous le verrons bientôt, plusieurs visites de chantier du TNP en reconstruction, il ne s'occupera finalement que très peu de la vie intérieure du théâtre. Doit-on pour autant considérer que Roger Planchon et Robert Gilbert ne souhaitaient pas réellement rendre commune cette direction ? L'absence d'assiduité de Patrice Chéreau dans l'accomplissement de sa fonction de codirecteur était-elle implicitement désirée par les deux autres protagonistes ? Chéreau ne se plaint à aucun moment d'une mise à l'écart volontaire des deux codirecteurs, même s'il confirme avoir eu parfois quelques difficultés à communiquer avec Robert Gilbert ; et il faut relativiser la critique. Dans une interrogation qui, néanmoins, cache une affirmation, il avoue :

Peut-être parce que je n'étais pas prêt à être directeur : ce qui m'intéressait,

767 *Ibidem*

768 Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, Chéreau, 1972-1982, *op.cit.*, p.46

769 *Ibidem*

770 Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, Chéreau, 1972-1982, p.45

*c'étaient mes spectacles*⁷⁷¹.

En réalité, cette situation à l'époque lui convient ; lui qui, depuis Sartrouville, est convaincu que sa mission essentielle consiste à créer, et Villeurbanne lui offre encore cette possibilité avec tout le luxe possible. Davantage qu'une virulente critique post-expérience, adressée à Roger Planchon et Robert Gilbert sur la tenue de la codirection, il faut certainement voir dans les propos de Chéreau qui ont, en effet, été recueillis par Michel Bataillon une fois l'expérience de Villeurbanne achevée, l'expression de l'urgence qu'il ressentait alors à pouvoir être « le maître dans sa propre maison ». On notera d'ailleurs que c'est en 1978, alors qu'il est encore à Villeurbanne, qu'il dépose un dossier de candidature au ministère des Affaires culturelles pour une reprise de la direction du Théâtre des Amandiers.

Dans son trajet, Villeurbanne lui aura, en tout cas, permis de « tirer des leçons » et d'envisager plus exactement la codirection qu'il allait mettre en place à Nanterre-Amandiers :

*Plus tard, à Nanterre, j'en ai tiré la leçon : j'ai voulu mettre mes mains dans le cambouis, je ne croyais plus aux metteurs en scène qui n'ouvrent pas le moteur. Il me fallait avoir ma part de responsabilités financières et administratives. Catherine Tasca était effectivement codirectrice, il y avait un partage entre elle et moi, elle prenait sa part de direction artistique et je prenais une partie de l'administration avec elle. Il n'y avait pas de séparation*⁷⁷².

Chéreau considère comme essentiel le partage des missions et se refuse à séparer direction artistique et administrative. On remarquera néanmoins qu'il ne mettra pas en œuvre le modèle de Planchon d'un partage d'une codirection avec un autre metteur en scène. Il veut un lieu vraiment à lui.

Dans la pratique, Nanterre-Amandiers se jouera, jusqu'au départ de Catherine Tasca en 1986, sur le mode d'une parfaite entente et d'une confiance réciproque. Catherine Tasca, mais aussi Philippe Coutant étant à la fois rigoureux sur les faits financiers et à l'écoute des demandes artistiques de Chéreau. Néanmoins, il est, encore une fois certain que le metteur en scène/directeur, vite happé par la création, a

⁷⁷¹ *Ibidem*

⁷⁷² Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, Chéreau, 1972-1982, p.45

incontestablement délégué les missions administratives et financières de direction aux spécialistes de la « maison » qu'il avait choisis.

Davantage exemple que modèle à suivre, Chéreau puise donc dans son vécu à Villeurbanne pour échafauder son projet de théâtre pour Nanterre. L'hypothèse que nous proposons se voit confirmée : le Théâtre National Populaire de Villeurbanne et le Théâtre Nanterre-Amandiers sont des lieux qui se sont indéniablement fait signe, parfois même dans leur opposition :

A Nanterre, j'étais présent tous les jours, c'était une autre aventure. A Nanterre, je faisais la salle et j'étais prêt à balayer le plateau. Toute cette expérience de Villeurbanne m'aura servi à dire : « Ça se passera autrement ailleurs ».

Nanterre a été la réponse aux questions auxquelles je n'avais pas pu répondre à Villeurbanne. Je serai chez moi et j'aurai part à tout.

Mais du coup, je n'ai pas bougé de Nanterre pendant huit ans. J'ai fait les réunions, les discussions avec le personnel, j'ai fait tout ce que je n'avais jamais fait, qui a été pour moi la particularité de Nanterre. Je me suis occupé de tout, vérifié qu'il y avait du papier dans les toilettes, que toutes les lampes fonctionnaient, que tous les tubes néon des toilettes avaient la même couleur...

Mais c'est vrai que, du temps de Villeurbanne, j'avais trop envie de faire mes spectacles. Je n'étais sûrement pas prêt à prendre des responsabilités. Il est bien possible que ça m'ait arrangé qu'on ne me les ait pas données. Du coup, ça a rétréci l'expérience. Au bout de quatre ans, j'ai eu envie d'aller voir ailleurs. J'aurais été plus impliqué dans la maison, je serais peut-être resté plus longtemps⁷⁷³.

« Réponse directe à Villeurbanne », Nanterre devient le lieu d'un nouvel enjeu. Chéreau cherchera à y établir une codirection de raison ; et, comme nous l'évoquions plus haut, à bâtir une nouvelle « poétique de l'espace », puisant dans ses forces antérieures, mais cherchant aussi à s'exprimer sous des formes inédites.

En quittant Villeurbanne, Chéreau se sent désormais prêt à prendre des responsabilités. Il se sent en capacité de le faire. Paradoxalement, c'est à Villeurbanne où Chéreau dit ne « pas avoir été directeur » qu'il se construit l'image d'un futur potentiel directeur de théâtre et gagne cette crédibilité officiellement. On peut sans doute affirmer que Nanterre-Amandiers n'aurait vraisemblablement jamais eu lieu sans cet épisode à la

⁷⁷³ Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, Chéreau, 1972-1982, p.45

fois réparateur, émancipateur et fondateur de son nouveau désir de direction que représentent les années passées au TNP.

3.2. Le TNP de Villeurbanne et les Amandiers

Deux lieux transformés

Avant de quitter Villeurbanne, il nous faut encore examiner un point important. Dans le projet pour Nanterre, Chéreau ne fait pas seulement référence au TNP en tant que lieu de *renaissance* et de *reconnaissance* artistique ; il cite aussi un lieu qui a été transformé, un lieu « métamorphosé ». L'expérience inédite de cette rencontre avec un théâtre qu'il s'agit de revoir sur les plans architectural, scénographique et acoustique, va lui être particulièrement précieuse lorsqu'il va devoir élaborer son propre plan de restructuration du Théâtre des Amandiers.

Penser le TNP de Villeurbanne comme *lieu transformé* nous amène maintenant à interroger les métamorphoses internes qu'il a connues et à les mettre en perspective avec celles engagées au Théâtre Nanterre-Amandiers. Nous voulons désormais travailler l'hypothèse suivant laquelle ces transformations, dont certaines ont été engagées avant l'arrivée de Patrice Chéreau à la codirection du lieu, et dont d'autres, en revanche, se sont déroulées du temps de sa présence, ont pu influencer la façon dont Chéreau a conçu son théâtre idéal, l'a rêvé et construit à Nanterre. Tout comme le Festspielhaus de Bayreuth, le TNP de Villeurbanne se présente, dans le trajet de Chéreau, comme une des références qui vont alimenter le nouveau lieu théâtral qu'il entend faire naître.

3.2.1. Théâtre de la Cité / Théâtre des Amandiers : des fondements scénographiques communs

Se pencher sur les relations possibles entre le TNP de Villeurbanne et le Théâtre Nanterre-Amandiers demande de revenir aux sources des lieux. Ces grands théâtres nationaux donnent aujourd'hui l'illusion d'avoir été ainsi, depuis toujours. Or, en retirant les strates qui les composent, apparaissent les lieux d'origine qui ont eux-aussi, nous allons le

voir, quelque chose *en commun*.

Nous connaissons déjà le lieu à partir duquel est né le Théâtre Nanterre-Amandiers de Chéreau ; il s'agit du Théâtre des Amandiers que Pierre Debauche fonde en 1965. L'aventure du TNP de Villeurbanne remonte, quant à elle, à 1952, année durant laquelle Roger Planchon crée le Théâtre de la Comédie, rue des Marronniers, à Lyon. Cinq ans plus tard, il devient directeur du Théâtre municipal de Villeurbanne, qu'il nomme alors Théâtre de la Cité de Villeurbanne. Celui-ci deviendra ensuite, en 1972, Théâtre National Populaire de Villeurbanne. Cette superposition de lieux et de noms qui s'opère à Lyon-Villeurbanne – Théâtre de la Comédie, Théâtre municipal de Villeurbanne – Théâtre de la Cité ouvrière – Théâtre de la Cité, puis l'attribution du sigle du TNP – rappelle à bien des égards celle qui se joue à Nanterre depuis la naissance du Théâtre des Amandiers, son long périple au sein de multiples lieux (les festivals, le théâtre de quartier, le lieu provisoire, le bâtiment définitif), jusqu'à sa refondation en « Théâtre Nanterre-Amandiers », avec l'arrivée de Chéreau.

D'autres correspondances peuvent être établies entre les deux lieux théâtraux originels, à commencer par le fait que leurs chantiers sont réalisés à la même époque. A Nanterre, comme nous le précisons dans le premier volet de notre étude, la construction du bâtiment provisoire Théâtre des Amandiers/Maison de la Culture débute en 1969, et celle de l'équipement final se déroule entre 1974 et 1976. Pour ce qui est du chantier de rénovation du théâtre municipal de Villeurbanne, il commence à l'automne 1969 pour s'achever au printemps 1972.

Revenons brièvement sur les faits. Ils ont le mérite de faire apparaître certains points de convergence, et aussi des différences, parfois notoires entre eux.

Premier trait commun : la persévérance remarquable dont font preuve Roger Planchon et Pierre Debauche pour « fonder » un lieu théâtral, lui donner vie et sens. Dès qu'il s'installe à Villeurbanne, Roger Planchon doit se battre pour pouvoir travailler dans un équipement suffisamment performant techniquement. Lorsqu'il reprend le Théâtre municipal de Villeurbanne en 1957, ce dernier souffre d'importants défauts. L'état général de l'équipement « dont les installations n'ont connu ni maintenance ni rénovation depuis trente ans »⁷⁷⁴ est très mauvais ; l'acoustique pose particulièrement problème et un nombre important de « places aveugles » gêne la réception des créations. Planchon demande un « réaménagement complet » du lieu, mais il peine à être entendu par le maire de l'époque, Etienne Gagnaire. Dans un premier temps, l'idée de créer une Maison

⁷⁷⁴ Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, Chéreau, 1972-1982, p.17

de la Culture est envisagée ; cela permettrait d'obtenir des financements d'État et la garantie de pouvoir procéder à des travaux de réaménagement intégral du lieu. Ce projet, que Michel Bataillon nomme non sans une certaine ironie « la tragi-comédie de la Maison de la Culture de Lyon-Villeurbanne » est finalement abandonné, en 1969, après six années de réflexion ; le maire s'y oppose. C'est l'année où Nanterre, en revanche, inaugure la sienne. Elle est, souvenons-nous, le fruit d'une forte mobilisation unissant la municipalité, Pierre Debauche et son équipe, ainsi que de nombreux habitants. Certes, celle-ci est logée dans un bâtiment provisoire de 1969 à 1976, mais elle a le mérite d'exister.

A Villeurbanne, les tensions sont encore vives. Le maire, qui souhaiterait bien « pouvoir se débarrasser de Planchon »⁷⁷⁵ explique Michel Bataillon, envisage, de son côté, après avoir refusé l'idée de créer une Maison de la Culture, de transformer le théâtre municipal en une salle de concert et ne prévoit alors qu'une seule révision acoustique du lieu. Son projet d'éviction de Planchon se voit cependant contrarié du fait du statut du théâtre. Depuis janvier 1963, il est reconnu en tant que centre dramatique national et il s'avère bien plus difficile que prévu d'y mettre fin. La sortie de crise est finalement trouvée, explique Michel Bataillon, grâce à l'intervention habile de Léon Conturie, alors acousticien et ingénieur en chef des bâtiments de la Maison de la Radio. La municipalité lui avait confié le pré-projet de création de salle de concert et la rénovation acoustique du Théâtre de la Cité. Il plaide lui aussi en faveur d'une refonte du lieu et obtient gain de cause. Les travaux débutent à l'automne 1969 et s'achèvent au printemps 1972. « Un chantier général »⁷⁷⁶ est engagé, comprenant, notamment, une rénovation complète et conjointe de la scène et de la salle, ainsi que la création d'un gradin continu à la place du balcon. François Carpentier, architecte des Monuments et des Palais nationaux, sur recommandation de Conturie, en assure l'étude avec le scénographe, Bernard Guillaumot. Le Théâtre de la Cité de Villeurbanne est inauguré le 19 mai 1971. Un an plus tard, il devient le TNP de Villeurbanne ; la deuxième tranche des travaux est toujours en cours, elle s'achèvera au début de l'année 1972 seulement.

Ce court exposé des faits et du combat que doit mener Roger Planchon pour

775 Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, *Chéreau, 1972-1982*, p.17

776 Une estimation du gros œuvre, des travaux de bâtiments et des travaux scéniques (4 500 040 francs, soit 4 322 000 euros), ainsi qu'un premier calendrier sont fixés. Au mois d'octobre 1968, un devis descriptif et estimatif de l'aménagement de la salle, mais aussi de la charpente, de la serrurerie scénique et de la machinerie est réalisé. L'engagement des travaux est voté à l'unanimité par le conseil municipal, en novembre 1968, puis une deuxième tranche de travaux sera mise à exécution, deux ans plus tard, à l'automne 1971. Évaluée, après réévaluation des suppléments, à un coût total de 11 385 954, 46 francs (soit 9 199 620 euros), la rénovation s'achève au début de l'année 1972. Cf Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, *Chéreau, 1972-1982*, p.18

parvenir à travailler dans de bonnes conditions rappellent incontestablement l'épopée qui se joue à Nanterre, entre 1965 et 1976. On se souvient des nombreuses difficultés et des obstacles que Pierre Debauche doit affronter durant le chantier du bâtiment définitif du Théâtre des Amandiers/Maison de la Culture, lancé en 1974, jusqu'au jour de l'inauguration, le 29 septembre 1976, où « une décision du secrétaire d'État à la Culture bloqu[e] le montant de la subvention attribuée à la Maison »⁷⁷⁷ et a pour conséquence directe de ne pas permettre de faire fonctionner l'équipement au maximum. En conséquence, seule la grande salle peut recevoir le public. Ni la salle transformable, ni le planétarium ne sont opérationnels.

Ces deux aventures montrent combien créer un théâtre dans une ville nécessite de courage, d'entêtement passionné et certainement aussi de folie. A Villeurbanne, Planchon parvient, malgré l'hostilité politique qui s'exprime à son encontre au départ de l'aventure, à faire entendre sa voix, en tout cas, une partie de ses choix. L'épopée fondatrice du Théâtre des Amandiers de Nanterre est en cela différente que Pierre Debauche bénéficie, dès la fin du premier festival dramatique qu'il crée dans la ville en 1965, la confiance totale de Raymond Barbet et de l'élus à la culture, Jacques Pinaud. Les choses se compliqueront cependant, en 1978, lors de la prise de fonction du nouveau maire, Yves Saudmont, avec lequel des tensions et des désaccords conduiront à une situation de non-retour et précipiteront la démission de Debauche. Mais les années fondatrices auront été, à Nanterre, celles d'une réelle connivence et complémentarité entre une volonté politique et des choix artistiques.

Si cette contemporanéité de la construction mérite d'être remarquée, elle n'est en soi pas une surprise. L'époque correspond, en effet, au développement de la seconde vague de décentralisation dramatique qui concerne les villes de banlieue parisienne notamment. Villeurbanne, ville périphérique, connaît aussi cette même dynamique. Ce qui, en revanche, attire plus encore notre attention est la présence, sur les deux chantiers, d'un même homme, Bernard Guillaumot, chargé de réaliser la scénographie des deux projets : celui de rénovation du Théâtre municipal de Villeurbanne et celui de la construction du bâtiment définitif du Théâtre des Amandiers. Nos investigations nous mènent même plus loin : Michel Bataillon me fait remarquer que Pierre Debauche et Bernard Guillaumot se connaissent déjà. Ce dernier a, en effet, réalisé les scénographies du deuxième festival de Nanterre, en 1966, dans l'ancien hangar d'avion militaire logé sur le campus de la faculté en construction, puis du troisième festival qui se tient au Palais

⁷⁷⁷ Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines*, op.cit., p.245

des sports, en 1967. Satisfait du travail engagé sur ces festivals, Raymond Barbet, député-maire communiste de Nanterre, l'associe à l'architecte Jean Darras pour concevoir, pour moins d'un million de francs, le premier bâtiment provisoire du Théâtre des Amandiers/Maison de la Culture. Ce sont des entrepreneurs de ce chantier qui conseilleront à l'architecte François Carpentier, de faire appel à lui pour la partie scénique du Théâtre de la Cité. Bernard Guillaumot jouit, par ailleurs, d'une réputation déjà acquise dans le métier. Michel Bataillon m'explique que c'est par l'intermédiaire du chercheur au CNRS et historien, Denis Bablet, qu'il a rencontré Guy Rétoré, fondateur du Théâtre de l'Est parisien, en 1963. Intervenant comme scénographe pour la transformation du cinéma de la rue Malte-Brun en TEP, il en devient directeur technique et décorateur. Il fera ensuite pour Jacques Lassale, qui dirige le Studio-Théâtre de Vitry, l'étude d'un lieu adaptable imaginaire dont les maquettes lui valent « La trige d'or » 1967, l'emblème du Grand Prix de scénographie de Prague, siège de l'Organisation internationale des scénographes et techniciens de théâtre (OISTS).

D'un point de vue strictement chronologique, la construction du bâtiment définitif du Théâtre des Amandiers/Maison de la Culture débute en 1974, alors que la rénovation complète du Théâtre de la Cité est déjà achevée depuis deux ans. Mais celle-ci est postérieure au chantier du bâtiment provisoire du Théâtre des Amandiers/Maison de la Culture qui s'achève en 1969. Autrement dit, la rénovation du lieu qui abritera le futur TNP de Villeurbanne s'inscrit temporellement entre les deux chantiers nanterriens, dont Bernard Guillaumot a signé la scénographie.

Le deuxième point commun ou trait d'union entre les deux théâtres d'origine se trouve bien dans le fait d'avoir été conçu par le même scénographe, Bernard Guillaumot, et on peut supposer que ces établissements pourraient reposer sur certains fondements scénographiques communs. Ce qui est d'ailleurs le cas dès lors qu'on observe le principe qui sous-tend leur construction : celui-ci consiste à bâtir, en périphérie de métropoles culturelles, de « grands » théâtres, irréprochables sur les plans acoustique et technique. L'intention s'inscrit parfaitement dans un projet politique de décentralisation culturelle puisqu'il s'agit de faire émerger sur les territoires, à distance de la capitale et des métropoles, non seulement des « théâtres » mais plus encore peut-être des « lieux théâtraux ».

Lors de notre conversation, Michel Bataillon attire mon attention sur le fait que Bernard Guillaumot est « dans le théâtre » et « dans l'architecture »⁷⁷⁸ depuis le milieu des années 50 :

*Après une formation initiale à la fois technique et artistique – décoration, sculpture, peinture – il gagne sa vie en « tirant des barres » chez des architectes, se retrouve en 1951 aux côtés d'Yves Bonnat qui dirige un atelier d'essai du Syndicat national des décorateurs maquettistes de théâtre dont il sera le secrétaire général, quatre ans plus tard. En 1960, chez Jean-Marie Serreau, il assure la réalisation des décors de Léonor Fini pour *les Bonnes* et d'Alberto Giacometti pour *En attendant Godot*⁷⁷⁹.*

Il participe activement à ce mouvement de réflexion sur l'architecture théâtrale et la scénographie qui prend déjà de l'ampleur au début des années 60. Il crée d'ailleurs, après Camille Demangeat, le chef constructeur de Louis Jouvet, scénographe de Jean Vilar qui a contribué à la disparition du « manteau d'Arlequin » le second cabinet désigné comme « bureau d'études scénographiques » à Paris. On notera, en effet, que toute cette décennie et celle qui suivra sont particulièrement propices au développement d'une prise de conscience aiguë de la nécessité de repenser le « lieu théâtral » en lien avec les problématiques posées par la société moderne. Historien du décor de théâtre, Denis Bablet publie sa thèse « Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914 » en 1965, aux éditions du CNRS, des colloques réunissant universitaires et professionnels sont organisés. On interroge de façon intense « l'aménagement de l'espace dans lequel se déroule la représentation dramatique, c'est-à-dire du lieu de la rencontre entre les acteurs et les spectateurs »⁷⁸⁰. Désormais, la scénographie se « professionnalise ». On met alors en avant non plus seulement la question des décors, mais plus largement celle du « lieu théâtral », saisi dans sa globalité d'équipement réunissant scène, salle et autres espaces. On cherche alors à définir plus exactement ce qu'est le « lieu théâtral ».

778 Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, Chéreau, 1972-1982, p.20

779 *Ibidem*

780 *Le lieu théâtral dans la société moderne / études de E. Albert, R. Allio, D. Bablet... [et al.] ; réunies et présentées par Denis Bablet et Jean Jacquot avec la collaboration de Marcel Oddon*, Paris : Centre National de la Recherche Scientifique; 1963, 1963, p.7

En 1961, lors du colloque, « Le lieu théâtral dans la société moderne », donné à l'Abbaye de Royaumont, en juin 1961, Jean Jacquot en donne une définition très claire qui en révèle la duplicité :

*Ce lieu [...] se compose de deux unités complémentaires, interdépendantes. Une partie de l'espace théâtral est en effet réservée à la création et au jeu, c'est-à-dire dans nos sociétés, à l'opération chaque soir renouvelée et qui fait qu'un texte écrit, un poème dramatique, reçoit de ses interprètes, metteur en scène, décorateur, acteurs, la forme, le mouvement et le souffle. L'autre partie de l'espace théâtral est destinée à l'auditoire. [...]*⁷⁸¹

Il ne manque pas aussi de rappeler combien le lieu théâtral est toujours le miroir de l'organisation sociale en vigueur à une époque donnée. Si les exigences du poème dramatique, la technique de l'acteur tendent à « modeler la structure scénique », laquelle conditionne à son tour la composition et le jeu, Jean Jacquot insiste aussi sur la façon dont la structure d'une salle est souvent la réplique d'une structure sociale :

*Toute pièce de théâtre met en scène des rapports au sein d'une société, mais elle se joue dans une salle qui est elle-même une configuration d'une société*⁷⁸².

Le Théâtre des Amandiers/Maison de la Culture, ainsi que le Théâtre de la Cité vont, pour sortir de terre, être reconstruits à partir de ces principes fondamentaux : la nécessité de faire émerger des lieux théâtraux porteurs de cette conscience politique. Nous avons déjà mis en avant cette question dans la première partie de notre étude, lorsque nous évoquions, au moment de la création du Théâtre des Amandiers, la remise en question par Pierre Debauche du théâtre « à l'italienne », marqueur d'une frontière sociale entre la classe bourgeoise et le peuple. Nous avons alors rappelé combien ce constat sociologique amenait à repenser une relation particulière au public, qui impliquait, par conséquent, d'envisager différemment les rapports salle/scène. Cette dimension critique conduit aussi Debauche, avec le concours de Bernard Guillaumot et de l'architecte, Jean Darras, avec lesquels il travaille en étroite collaboration, de concevoir, en banlieue parisienne, un théâtre autre – un « espace hétérotopique », pourrions-nous dire – de grande qualité technique, rivalisant avec les grandes scènes européennes.

Lors de l'un de nos nombreux échanges, Pierre Debauche m'avait confié combien

⁷⁸¹ *Ibidem*

⁷⁸² *Le lieu théâtral dans la société moderne, op.cit., p8*

la construction du Théâtre des Amandiers était née dans cette optique et que ses fondements architecturaux et scénographiques relevaient bien de modèles européens :

Nous avons voyagé à travers l'Europe, pour visiter non seulement des théâtres, mais aussi des maisons de la culture, des salles de concert ou encore des opéras. Nous sommes allés en Allemagne de l'Est et de l'Ouest, en Angleterre et nous avons également beaucoup tourné en France. Il était essentiel de connaître ce qui se faisait ailleurs, de croiser les modèles pour donner naissance à notre théâtre⁷⁸³.

La conception de l'architecture intérieure du bâtiment, ainsi que de la scénographie du Théâtre des Amandiers est le fruit d'une longue et mûre réflexion menée par l'équipe de direction de l'époque avec Bernard Guillaumot et Jean Darras qui ont eux aussi participé à ces visites de lieux théâtraux européens. L'une des priorités de Pierre Debauche est alors de faire du Théâtre des Amandiers un des espaces théâtraux remarquables de la région parisienne, de le doter de qualités soigneusement choisies. En 1976, il se développe sur une surface au sol de 4 800 m². Il totalise plus de 9 800 m² de surface des planchers. Le volume global du bâtiment est de 67 000 m³.

Les qualités techniques du lieu théâtral sont multiples. Plusieurs entretiens avec Jean-Pierre Vincent qui succède à Chéreau à la direction du Théâtre Nanterre-Amandiers, mais aussi avec Jean-Claude Fiems, ancien régisseur général du Théâtre Nanterre-Amandiers m'aident à mieux les cerner et à saisir l'évolution du lieu après 1980.

Lors de l'une de nos rencontres en 2020, Jean-Claude Fiems prend le temps de me raconter les différents espaces qui composent le lieu. Nous nous retrouvons sur place pour une visite guidée. Plus de quarante ans après l'inauguration du Théâtre des Amandiers, il faut, me dit-il, entendre sa poésie, ses secrets à travers ses angles droits et ses recoins, derrière ses façades datées des années 70. Au lieu d'aller immédiatement vers les salles, il me propose de m'attarder au niveau du hall d'entrée. Chaque théâtre a le sien propre et il joue un rôle essentiel car c'est là, déjà, que l'accueil commence, que la rencontre se noue. Jean-Claude Fiems, suivant Jacques Derrida, fait référence au théâtre saisi comme la nouvelle église, avec son entrée digne jusqu'à la nef. Lieu à la fois public et sacré, tout le monde dans le hall peut se croiser : les artistes, les publics, les techniciens. Celui du Théâtre Nanterre-Amandiers, tel qu'il est conçu dans sa version de 1976, est capable d'accueillir 1400 personnes. Il est organisé autour de la communication

⁷⁸³ Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines*, op.cit., p.245

au public, d'expositions d'artistes autour du projet culturel, de la vie du spectateur. Avant Chéreau, il a été régulièrement utilisé par les artistes dans le cadre de déambulations ou d'animations culturelles. A la disposition du public, il y a aussi un bar-restaurant et une grande librairie.

La visite se poursuit. Le hall donne un accès direct à la grande salle et la salle transformable. Un escalier en descente permet d'accéder au planétarium. Il est surmonté d'une structure métallique, permettant diverses accroches.

Nous entrons dans la grande salle. La présence d'un cadre de scène, précise Jean-Claude Fiems, y offre un théâtre à l'italienne. Devant la scène, il y a un important proscenium, initialement prévu pour accueillir les chanteurs dans le cadre de la mission musique des Maisons de la Culture. La scène est surélevée de plus d'un mètre. Elle a 22 mètres d'ouverture, une quinzaine de mètres de profondeur jusqu'au rideau de fer de la réserve à décors. Un gril de 20 mètres de haut peut accueillir les décors en séchoir, c'est-à-dire suspendus. La scène de la grande salle est équipée à l'allemande, c'est-à-dire munie d'une cinquantaine de perches contrebalancées, dont deux sont des perches latérales cour et jardin. Les régies techniques s'effectuent soit de régies fixes situées à l'arrière de la salle, soit installées en haut des gradins.

La salle est de 960 places, strapontins compris. Chaque place assure une visibilité optimale, ainsi qu'une écoute de qualité, aux spectateurs.

A propos de la grande salle, Jean-Pierre Vincent compare cette grande salle à un « monstre » :

Elle est un peu l'équivalent de la Cour d'honneur, à Avignon. Elle pose les mêmes questions. Il fallait avoir l'ambition de Patrice, sa chiennerie, sa volonté terrible pour avoir acquis les moyens de faire vivre ce monstre.

Lorsque j'ai repris la direction du Théâtre Nanterre-Amandiers après Patrice, j'ai d'ailleurs décidé de resserrer le cadre de 17 mètres⁷⁸⁴.

Une des particularités du Théâtre des Amandiers réside dans l'ouverture spécialement créée depuis le plateau de la grande salle vers l'extérieur, en l'occurrence le parc départemental André-Malraux. Cette négociation engagée par Pierre Debauche avec l'architecte et le scénographe est une des qualités techniques incontestable du lieu puisqu'elle autorise à la fois cette « idée géniale » à laquelle il tenait absolument, à savoir

784 Entretien inédit avec Jean-Pierre Vincent, 2016

que « les camions puissent rentrer directement sur la scène », et permet d'imaginer de « donner des spectacles en plein air pour 3000 personnes »⁷⁸⁵.

Nous continuons la visite, en nous dirigeant désormais vers la salle transformable. C'est un grand parallépipède rectangle en béton, de 30 mètres de long, une vingtaine de mètres de large et dix mètres de haut, commente le régisseur. Elle peut être équipée sans gradin, ou avec des gradins pour du théâtre en frontal, en bifrontal, en trifrontal, etc. Cette salle est surmontée d'un gril technique sur toute sa surface. Les équipements nécessaires au montage des décors doivent être construits en fonction des besoins. La scène a généralement 19 mètres de large par 13 mètres de profondeur. Les régies techniques s'effectuent d'une passerelle équipée pour. C'est une salle très souple, adorée des créateurs qui peuvent laisser libre-cours à leur imagination. Elle est généralement équipée pour accueillir 400 places. Jean-Pierre Vincent me dit de cette salle qu'elle constitue l'extraordinaire avantage de ce théâtre :

*Elle est, comme son nom l'indique, vraiment transformable, ce qui offre au metteur en scène d'immenses possibilités, des tas de configurations à tester. J'y ai mis en scène mes Oedipe dans un système bifrontal. Patrice y avait monté son premier Koltès, avec les Jeeps qui arrivaient sur le plateau à toute vitesse et l'autoroute qui semblait passer au-dessus*⁷⁸⁶.

Suite de la visite. Nous empruntons des escaliers pour nous rendre au sous-sol où se trouvent les loges des artistes, une réserve dédiée aux costumes, notamment, et cette étrange petite salle, nommée le planétarium. Il existe bien depuis 1976 mais la mission première que voulait lui confier Pierre Debauche, à savoir être un lieu de culture scientifique consacré à l'astronomie et pouvant comporter différents systèmes de projection du ciel étoilé, ne sera pas réalisée du fait de l'absence suffisante de financement. De 1976 à 1980, le lieu est utilisé pour présenter des créations choisies – comme celles pour le jeune public, par exemple – ou des débats. Patrice Chéreau réinvestit le lieu, m'explique Jean-Claude Fiems, pour une partie de l'Ecole des Comédiens. Plus tard, Jean-Pierre Vincent le réutilisera comme une petite salle d'essai pour de jeunes metteurs en scène ou pour présenter des pièces telles que *Violence à Vichy 2*, avec les acteurs de Stanislas Nordey. La salle est équipée d'un gradin fixe de 110

785 Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines*, op.cit., p.245

786 Entretien inédit avec Jean-Pierre Vincent, 2019

places. La scène est surmontée d'équipements permettant la pose de projecteurs. Son ouverture est d'une douzaine de mètres de large. Sa profondeur est de dix mètres à son endroit le plus profond et seulement six mètres au plus court. Elle a une accessibilité directe par un couloir avec les loges. Une régie indépendante permet de réaliser la technique des spectacles pendant les représentations.

Nous sortons du bâtiment. Face à nous, un théâtre de verdure complète ces lieux de représentation. Cet espace disponible à proximité des scènes intérieures représente une opportunité que bien des lieux théâtraux n'ont pas. Une chance, mais qui pour des raisons climatiques, a difficilement été apprivoisé par les producteurs et peu de spectacles ont été créés en son sein, me confie le régisseur général.

En quittant les lieux, l'image du TNP de Villeurbanne s'impose à moi et vient se superposer, dans mon esprit, à celle du Théâtre Nanterre-Amandiers. Les architectures extérieures des deux bâtiments sont monumentales : différentes, mais elles viennent raconter, chacune à leur façon, l'histoire de la décentralisation dramatique. L'image d'un grand paquebot géant, pour le Théâtre Nanterre-Amandiers, symbolisant l'éloignement pris vis-à-vis du grand port parisien. Pour le TNP de Villeurbanne, une façade immense, une structure gigantesque qui annoncent la grandeur du théâtre comme art de dire le monde, puisant ses racines dans la lutte ouvrière.

Le réaménagement complet du Théâtre de la Cité a, sans nul doute, été plus difficile à concevoir, en cela qu'il fallait faire avec un existant pouvant gêner à certains égards le scénographe, limiter ses possibilités et entraver souvent ses libertés comme celle de l'architecte. Le bâtiment, gigantesque, date, en effet, des années 20 ; il est sous le mandat de Lazare Goujon, le Palais du Travail. Tout un symbole. On remarque néanmoins, dans les principes qui dominent la scénographie retenue par Guillaumot, ce même souci d'excellence technique et acoustique que celui qui régit aussi la conduite du chantier du bâtiment définitif du Théâtre des Amandiers. Malgré de nombreuses difficultés – comme celle, par exemple, d'une scène perchée à dix mètres du sol du fait de l'existence en sous-sol d'une piscine –, le Théâtre de la Cité peut se targuer de certaines innovations considérables : la suppression du cadre de scène et du manteau d'Arlequin, par exemple, mais aussi la fin de la présence du pont lumière sur la scène. C'est « une première en France »⁷⁸⁷, explique Michel Bataillon. Installé à l'avant-scène, devant le rideau, le pont lumière libère alors de l'espace dans les cintres. De hauteur variable et déterminant le cadre, « il permet une incidence d'éclairage qui supprime le trou noir

787 Entretien inédit avec Michel Bataillon, 2015

traditionnel à l'avant-scène », me précise-t-il. L'autre innovation majeure, selon le dramaturge : la présence d'« un grain cintré, peu pentu, à double courbure, en forme de coquille » qui permet aux spectateurs, pour la première fois, de « regard[er] tous la scène sous le même angle panoramique »⁷⁸⁸ :

*Cette originalité donne au Théâtre de Villeurbanne un rapport scène-salle exceptionnel, très apprécié par les comédiens, et que l'on ne retrouve pour ainsi dire nulle part dans les bâtiments de l'époque ou plus récents. Et les plus éloignées des 860 places sont malgré tout des bonnes places. [...]*⁷⁸⁹

Toutes ces transformations permettent au Théâtre de la Cité de devenir « le meilleur outil moderne de toute la province », soulignera Robert Abirached (Bataillon, vérifier p.) qui sera bientôt appelé à prendre la direction du Théâtre sous le ministère de Jack Lang. Elles assurent aussi à Planchon la possibilité de se faire reconnaître, par-delà le metteur en scène de talent, comme le directeur d'un lieu théâtral qui dépasse largement la dimension locale. Disposant d'une envergure nationale, le Théâtre de la Cité peut alors se voir attribuer le sigle parisien du TNP en toute légitimité.

Issus de la décentralisation dramatique, le Théâtre de la Cité et le Théâtre des Amandiers se présentent à la fin des années 70 comme des lieux à haut potentiel technique, qui viennent rompre avec une certaine conception architecturale et scénographique issue du théâtre à l'italienne. Offrir une réelle visibilité à tous les spectateurs, garantir un accès à la culture dans un lieu performant : l'ambition, malgré quelques imperfections, est en grande partie accomplie. Lors de nos échanges, Jean-Claude Fiems insiste sur ces vocations essentielles inhérentes à ces deux théâtres d'excellence, situés en banlieue. Ce rappel m'incite à penser que l'on ne peut plus douter désormais de la nécessité pour Chéreau d'avoir nommé cette série de lieux théâtraux dans son projet pour la reprise du Théâtre des Amandiers ; et ces noms, ces lieux sont aussi, dans sa mémoire, rattachés à leurs hautes qualités techniques. Milan, Bayreuth, Villeurbanne : les scènes et leurs spécificités signalent l'importance que Patrice Chéreau accorde au *theatrum*, ce lieu d'où l'on voit et où l'on joue. Il doit être techniquement irréprochable. Cette dimension s'impose une nouvelle fois à nous avec insistance et elle trouve un écho intéressant lorsqu'on la met en perspective avec la réflexion engagée par

788 *Ibidem*

789 *Ibidem*

Jean Jacquot dans les années 60, lequel voyait dans son époque la fin de la domination effective du théâtre à l'italienne :

Il faut remarquer à ce propos que le scénographe et l'architecte se réfèrent volontiers aux structures du théâtre antique, du théâtre élisabéthain, du théâtre d'Orient, non qu'ils songent en faire des reconstructions, mais qu'ils les considèrent comme des types qui correspondent à certains modes de jeu, à certains rapports de l'acteur et du public. Le théâtre « à l'italienne » qui naguère paraissait le seul concevable, tend à perdre son hégémonie, à redevenir ce qu'il était à l'origine, un type de théâtre parmi plusieurs autres⁷⁹⁰.

Les chantiers du Théâtre de la Cité et celui du Théâtre des Amandiers en témoignent. Interrogeant « la destination des théâtres », Jacquot allait plus loin et se posait même la question de leur pluri-fonctionnalisme, de leur polyvalence : « doivent-ils servir à plusieurs usages ou à une fin particulière ? Doivent-ils être ou non transformables ? »⁷⁹¹. Conçu précisément avec une salle transformable, le Théâtre des Amandiers s'inscrit dans cette nouvelle orientation scénographique qui se veut innover, offrir aux metteurs en scène des façons différentes de s'approprier la scène, aux décorateurs d'ouvrir de nouveaux mondes possibles. En cela, est engagée une rupture avec la tradition du théâtre à l'italienne, mais le Théâtre des Amandiers a cette particularité, comme le rappelle Jean-Claude Fiems, de la conserver néanmoins présente à travers l'existence de la grande salle. L'équipement inauguré en 1976 réunit donc à la fois la tradition d'un certain théâtre à l'italienne et l'innovation, la possibilité de « transformer » le lieu.

Jacquot remarquait combien cette nouvelle façon de penser la scénographie du lieu théâtral pourrait avoir des incidences, outre sur le jeu, la mise en scène et les décors, sur la constitution d'un nouveau « répertoire » à jouer :

Les constructeurs de scènes et les bâtisseurs de théâtres doivent tenir compte tout à la fois de « la prise en charge d'un vaste héritage, la prise de conscience d'une identité à travers le temps et l'espace, au moyen de l'expression dramatique, d'un certain nombre de situations humaines fondamentales » - il ne s'agit pas là d'un humanisme abstrait. Ces

⁷⁹⁰ *Le lieu théâtral et la société moderne, op.cit.*, p.9

⁷⁹¹ *Ibidem*

situations peuvent acquérir une signification différente, recevoir des solutions différentes selon les sociétés, et le mouvement de sympathie ou de compréhension qui nous porte vers les héros des drames d'autres temps ou d'autres lieux se double ou devrait se doubler d'un jugement critique » – et aussi des « besoins d'une dramaturgie nouvelle qui est encore à créer ». [...] Y aura-t-il une certaine coïncidence entre le type adopté et le répertoire choisi, ou fera-t-on après avoir médité sur les modèles du passé, quelque chose de neuf, mais qui pourra s'adapter aux besoins divers des répertoires anciens ou modernes ?⁷⁹²

Pour Chéreau, cette double identité du Théâtre des Amandiers est une magnifique promesse : elle le rassure dans son savoir-faire acquis – l'excellence de son travail sur des grandes scènes du théâtre à l'italienne n'est plus à prouver – et, en même temps, elle lui ouvre des possibles. En reprenant la direction du Théâtre des Amandiers, en le métamorphosant en Théâtre Nanterre-Amandiers, Patrice Chéreau, dans le sillon de Roger Planchon, s'inscrit dans cette quête d'une « dramaturgie nouvelle » qui doit désormais être présentée sur des scènes capables techniquement de les recevoir et de les transmettre au public avec une grande ambition et exigence. Choisir de faire entendre les textes de Koltès, Genet et Müller fait doublement sens dans un lieu comme celui de Nanterre-Amandiers ; et Chéreau utilise avec soin ces deux espaces dont il dispose. Cela, dès ses premières pièces *Combat de nègre et de chiens* et *Les Paravents*, montées toutes les deux en 1983. Tandis que la pièce de Koltès est présentée dans la salle transformable, celle de Genet l'est dans la grande salle. Les créations qui suivent sont réparties de la façon suivante. Sont jouées dans la grande salle, *Lucio Silla* (1984), *Quartett* (1985), *Quai Ouest* (1986) et *Hamlet* (1988); et dans la salle transformable, *La Fausse Suivante* (1985) et *Dans la solitude des champs de coton* (1987). Le travail avec les élèves de l'École des comédiens, tels que *Platonov* (1987), mis en scène par Chéreau, *Penthésilée* (1987) et *La Petite Catherine de Heilbronn* (1987), montés par Pierre Romans, sont chaque fois présentés dans la grande salle.

Il nous faut, par ailleurs, remarquer combien il importe pour Chéreau dans le projet qu'il écrit pour la reprise du Théâtre des Amandiers que le lieu qu'il s'apprête à diriger ne soit pas qu'un théâtre. S'il désire des scènes théâtrales techniquement performantes, mais il veut encore *autre chose*. Cette nouvelle façon de penser le théâtre en tant que « lieu théâtral », issue des années 60/70 est intéressante car elle implique bien de ne pas

⁷⁹² *Ibidem*

l'enfermer dans sa seule dimension de production et de création de spectacles. Ainsi pensé, un théâtre est forcément pluridimensionnel et plurifonctionnel. Comme nous avons pu nous en rendre compte lors de la visite guidée du Théâtre Nanterre-Amandiers avec Jean-Claude Fiems, il existe des espaces différents ayant chacun une vocation spécifique. L'avantage du Théâtre des Amandiers est finalement de ne pas être déjà, lorsque Patrice Chéreau le reprend, qu'un théâtre... Dans le pur esprit de la décentralisation dramatique, le lieu a été pensé pour présenter des pièces de théâtre, mais aussi faire entendre des variétés, comme de la musique classique, montrer de la danse, organiser des débats et des rencontres. La création du planétarium, même si le projet n'aboutira pas, était bien, à l'origine, d'irriguer le lieu théâtral d'une présence scientifique, accessible à tous. Ce théâtre qui n'est déjà pas qu'un théâtre est porté par un esprit de démocratisation de la culture, visant à rassembler les publics, un peu comme le théâtre grec, comme le fait remarquer Jacquot, réunissait toute une cité⁷⁹³. Chéreau ne l'entend pas de la même façon. Il veut une maison, un atelier, un bateau – une hétérotopie dont nous avons déjà évoquées toutes les déterminations. Le théâtre seul ne suffit pas, il a besoin de se nourrir de la vie close et ouverte, réelle et quotidienne, de celles et ceux qui le font.

Nous voyons bien encore une fois se creuser une différence fondamentale entre le Théâtre des Amandiers/Maison de la Culture, le lieu qu'il devient le Théâtre Nanterre-Amandiers et aussi le TNP de Villeurbanne. Si nous avons pu mettre au jour dans la conception et l'élaboration même, d'une part du Théâtre des Amandiers – de Pierre Debauche, et, d'autre part, du Théâtre de la Cité de Roger Planchon, il nous faut cependant rester prudents dans ce rapprochement, car ces points de convergence entre le Théâtre de la Cité et le Théâtre des Amandiers relèvent d'un contexte culturel, et ils existent, d'une certaine façon, *malgré eux*. Les véritables accointances se trouvent entre le TNP de Villeurbanne et le Théâtre Nanterre-Amandiers.

En effet, le Théâtre de la Cité et le Théâtre des Amandiers sont des lieux porteurs d'une philosophie très distincte. Tandis que le théâtre de Debauche s'ancre dans celle de la décentralisation dramatique ; celui de Planchon s'inscrit dans une démarche de libération vis-à-vis d'elle, et l'instauration d'une autre forme théâtrale. Dès que le projet de la Maison de la Culture est abandonné à Villeurbanne, à savoir en 1967, l'intention de Roger Planchon est déjà claire. A quelques mois de mai 68, il est déjà dans une logique de revalorisation du statut du créateur. Il se bat pour « augmenter ses subventions et faire de son théâtre un lieu de production national et international » et son projet consiste

⁷⁹³ *Ibidem*

davantage dans la volonté de construire un « outil de travail confortable », que celle de « promouvoir un projet d'action culturelle »⁷⁹⁴. Le combat de Planchon est alors révélateur de l'importance qu'il accorde à qualité du lieu théâtral. Le metteur en scène/directeur qu'il est en a parfaitement conscience : il doit obtenir des financements qui soient dignes du projet artistique qu'il entend mettre en œuvre. En somme, il s'agit d'appliquer le principe du « pouvoir au créateur ». Aussi, il cherche à « obtenir des moyens similaires à ceux du Théâtre de l'Est parisien à Paris ou à ceux du Théâtre national de Strasbourg »⁷⁹⁵, note Marion Denizot. Le nouveau « theatrum », lieu d'où l'on voit, doit aussi être vu, et par extension, « en vue ». Il est nécessaire de « changer de formule »⁷⁹⁶, dit Roger Gilbert. Cela signifie tout à la fois de « conforter la liberté de l'artiste » qui doit pouvoir disposer « d'un budget de production important » et de « montrer la légitimité des ambitions artistiques [du créateur] face aux subventionnements »⁷⁹⁷. Cela implique aussi de transmettre au public un nouveau message : les propositions qui, désormais, lui seront faites doivent être novatrices aussi et dans un lieu techniquement performant. Le point de rupture entre les deux théâtres originaux, pourrait-on dire, se trouve ici. Dans ces années fondatrices, et jusqu'à l'arrivée de Patrice Chéreau, le Théâtre des Amandiers est avant tout un lieu d'application des principes de la décentralisation dramatique, avec des ambitions fortes aussi, tant sur le plan de la création que sur l'affirmation d'une reconnaissance internationale, mais jamais Pierre Debauche n'a voulu avancer la suprématie du « créateur » sur celle de « l'animateur » ; les deux activités ayant toujours été essentielles et complémentaires à ses yeux. Roger Planchon, comme Patrice Chéreau, chacun à leur tour, ont eu la capacité de se faire entendre des institutions financières et d'obtenir *in fine* les moyens de ce « changement de formule », dont parle Roger Gilbert.

En quittant le modèle de pensée de la décentralisation dramatique, il est certain que Roger Planchon, et dans sa suite, Patrice Chéreau, initient un autre rapport au théâtre, non seulement vis-à-vis du répertoire universel à jouer, du public, mais aussi du lieu théâtral. Il est intéressant de voir que là où Debauche fonde un nouveau lieu, tous les deux transforment le théâtre dont ils ont hérité, qu'ils interviennent donc sur des bâtiments qui existent déjà et qu'ils modifient afin de se les approprier et de faire advenir un lieu totalement nouveau. Or, ces transformations gomment le lieu premier – plus personne ne

794 Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation du théâtre, 1945-1981*, Paris, PUF, 2004, p.351

795 Marion Denizot, *op.cit.*, p.41

796 Entretien avec Robert Gilbert, mené par Andrée Levy-Bonavita, in Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, Chéreau, 1972-1982, p.12

797 Marion Denizot, *op.cit.*, p.41

parlera après les travaux du Théâtre municipal de Villeurbanne, mais bien du Théâtre de la Cité puis du TNP de Planchon. De la même façon, le Théâtre Nanterre-Amandiers effacent, nous l'avons vu, les traces du Théâtre des Amandiers. Seuls quelques anciens diront encore « aller aux Amandiers » ; le public souvent parisien dira désormais « aller à Nanterre », voir une pièce de Chéreau.

3.2.2. Le TNP et le TNA : des lieux proches mais distincts

Lieux ayant pris corps, par un effet de substitution organisée, dans un lieu originel à l'histoire complexe, le Théâtre Nanterre-Amandiers, tout comme le TNP de Villeurbanne sont des édifices qui viennent raconter un autre avenir que celui qui avait été tracé non seulement pour l'espace investi, mais aussi pour le théâtre qui s'y joue. En cela, les deux grands théâtres nationaux, que sont le TNP de Villeurbanne et le Théâtre Nanterre-Amandiers, ont en commun d'être le résultat d'une *vision* – celle d'un nouveau théâtre – et d'un processus, se situant à cheval sur deux grandes périodes de l'histoire du théâtre français : l'après Seconde Guerre mondiale et l'après-68. Leur édification marque le moment d'un point de bascule, d'une fin annoncée, celle de la décentralisation dramatique, dont les deux metteurs en scène/directeur, Roger Planchon et Patrice Chéreau, utilisent néanmoins les moyens pour pouvoir les faire naître.

Pour certains, comme nous l'avons vu, ces pratiques relèvent d'un opportunisme éhonté, validé par les pouvoirs publics en place – le soutien de Jacques Duhamel à Planchon durant les années 60, comme celui de Jack Lang à Chéreau, au début des années 80.

Pour d'autres, elles sont marque de courage et de ténacité afin d'affirmer une conception théâtrale qui nécessite une forme d'irrévérence, tout à la fois vis-à-vis d'un répertoire universel à monter, de son traitement et de sa mise en scène, mais aussi dans le rapport au public. Des textes classiques, tels que *Tartuffe* ou *La Dispute*, par exemple, montrent la voix. Planchon donne à Molière une force totalement inédite. Quant au texte de Marivaux mis en scène par Chéreau, il devient ce conte cruel, tout à la fois sensuel et subversif, qui vient heurter tout espoir de retrouver une sincère humanité en l'homme. Les deux pièces sont, par ailleurs, créées dans des décors absolument inédits, cousus sur mesure ; ceux de Richard Peduzzi, pour Chéreau, et ceux de René Allio, pour Planchon.

Ces lieux imaginaires sont devenus possibles et ils ont été rendus sublimes grâce aux talents des scénographes, des artisans qui les ont fabriqués, mais aussi aux qualités techniques des salles où ils ont été montés et présentés. Cette « période trouble »⁷⁹⁸ dont parle Robert Abirached, qui va de l'après-68 jusqu'aux années 80, est le lit d'une aspiration à une autre forme théâtrale : Chéreau, nous le savons, expérimente ce « théâtre figuratif allégorique » au sein des sublimes scénographies de Richard Peduzzi qui allient tout à la fois la nature et les architectures industrielles. Or, ces formes théâtrales auxquelles Planchon et Chéreau donnent vie, imposent, pour pouvoir exister véritablement, de se produire dans des lieux théâtraux de grande qualité, susceptibles de pouvoir les soutenir et de garantir leur réalisation effective.

Nous ne reviendrons pas davantage sur la controverse qui secoue le monde théâtral français après 68– nous en avons déjà exposés les enjeux. Ce qui nous intéresse ici, au-delà du constat que les théâtres de Planchon et Chéreau scellent de grandes oppositions ou adhésions, est de montrer combien cette quête théâtrale induit de penser différemment l'architecture intérieure des théâtres et combien elle met en lumière le désir grandissant chez les metteurs en scène/directeur de « créer » un lieu qui leur ressemble, capable de combler leurs attentes exigeantes. Ce « grand théâtre », dont ils sont de parfaits représentants, a besoin de lieux à sa hauteur. Animé par une volonté très proche de celle de Roger Planchon, Patrice Chéreau modifie donc le Théâtre des Amandiers, dès son arrivée à Nanterre. Le projet qu'il écrit avec Philippe Coutant, et qui nous intéresse ici tout particulièrement, regorge d'indications métaphoriques, concernant les transformations envisagées du lieu théâtral. C'est cette transformation du lieu théâtral initial qu'engage Chéreau qui nous intéresse désormais et que nous nous proposons d'examiner.

Nous le rappelions plus haut. Roger Planchon entre en contact avec Patrice Chéreau pour lui soumettre sa proposition de codirection, dès 1970. Le Théâtre de la Cité, qui n'est pas encore le TNP, est alors en réfection ; Chéreau est, quant à lui, en Italie. Il se rend néanmoins régulièrement à Villeurbanne pour assister à des réunions de chantier :

*A Villeurbanne, le théâtre était en réfection. Pendant deux années, ce sont les travaux qui m'ont fait voyager et nous ont rassemblés, Richard Peduzzi et moi, pour assister aux réunions de chantier et participer au travail avec les architectes*⁷⁹⁹.

798 Robert Abirached (sous la direction de), *La décentralisation théâtrale, le temps des incertitudes- 1969-1981*, Actes-Sud papiers, 1995, p.91

799 Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, *Chéreau, 1972-1982*, p.28

Richard Peduzzi l'accompagne donc et ils vont tous les deux tirer des enseignements de ces séances pour réaménager le Théâtre des Amandiers. Les rencontres se déroulent avec le scénographe aussi, Bernard Guillaumot. Ces rencontres ne semblent cependant ni les convaincre, ni les enthousiasmer véritablement. Chéreau et Peduzzi sont « tous les deux particulièrement attentifs aux lieux où travaillent et vivent les comédiens et les techniciens »⁸⁰⁰. Quand ils participent aux visites de chantier, « le cœur de l'ouvrage [est déjà] réalisé. Aussi, ils ne peuvent que constater ce qui est fait puisque „le temps et l'argent sont maintenant comptés ». Chéreau se souvient cependant être intervenu sur une décision minime, mais conséquente à ses yeux :

Il y a un détail minuscule dont je sais encore, quand je reviens à Villeurbanne, qu'il vient de moi : le fameux passage qui longe la salle de répétition au premier étage et réunit les couloirs des loges jardin et cour. Roger voulait que de là on puisse voir la couture. Or une énorme poutre porteuse bouchait la vue. C'est pourquoi ce passage est surbaissé avec un petit escalier de trois marches à ses deux extrémités. Dans mon souvenir, je pense être responsable de ces trois marches côté jardin et ces trois autres côté cour qui devaient permettre de voir la couture et qui se sont révélées en fait très pratiques pour que les comédiens aient un endroit où s'asseoir en attendant leur scène⁸⁰¹.

Pour le reste, le tableau général qu'ils voient est, selon eux, catastrophique :

Les couloirs, les moquettes, et la maison elle-même, l'état de la maison, étaient pour nous une souffrance. Et l'état du théâtre était une chose consternante. Les loges, les bureaux en bas... suite p.50: En plus de l'exiguïté des locaux pour tout le monde... Je me souviens d'une chose sans âme... et qui l'est restée, d'ailleurs. Et à Nanterre, j'ai vécu exactement l'inverse. Mais c'est important. Tout cela a pas mal compté. C'était un lieu que je n'avais pas plaisir à habiter. Je n'avais pas de bureau à Villeurbanne: il n'y avait pas la place. Je prenais une loge. Quand les comédiens débarquaient, il fallait partir. Il n'y avait pas vraiment d'endroit pour travailler. Tu ne t'occupes pas d'un théâtre si tu n'y es pas toute la journée, dans un lieu, avec une table et une chaise où tu peux te poser⁸⁰².

800 Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, Chéreau, 1972-1982, p.28

801 Michel Bataillon, p.45

802 Michel Bataillon, p.49

Malgré les rénovations engagées, l'absence d'« âme» du lieu, l'exiguïté des locaux, et, sur le plan technique, la trop faible profondeur de plateau génèrent ce sentiment d'inconfort en Chéreau et cette impossibilité dont il témoigne à investir réellement le TNP de Villeurbanne. Cela nous donne aussi un autre éclairage sur le fait que Chéreau ne se soit jamais vraiment senti investi de sa mission de codirecteur du lieu. La citation est intéressante pour nous car elle montre, a posteriori, combien l'opportunité de prendre la direction du Théâtre Nanterre-Amandiers devient pour lui cette chance saisie de façonner un lieu selon ses vœux, de disposer d'un lieu à soi.

Nous employons le mot « façonner» à dessein, car il n'est pas question, au début des années 80, de reconstruire le Théâtre des Amandiers, mais bien de procéder à des aménagements ou de créer des extensions. Aucune modification n'intervient au niveau des deux salles du théâtre. La grande salle et la salle transformable restent donc à l'identique. En les évoquant, Richard Peduzzi ne manque pas de rappeler combien elles lui rappellent le TNP de Villeurbanne et sont propices au décalage, en tant que lieux de contraste par excellence :

Après être passé par l'Italie et avoir rencontré ses théâtres du XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles, se retrouver dans un théâtre comme celui de Villeurbanne ou de Nanterre provoque un choc esthétique. Ce sont des salles polyvalentes dont l'architecture n'a guère d'âme. Ils sont froids, enfermés dans leurs formes imposantes. Leurs scènes aussi se ressemblent. Elles ne sont pas très belles, et, en même temps, j'aime bien l'effet de contraste qui se crée entre elles et ce que l'on montre sur la scène. La différence entre la fadeur du lieu théâtral et les surprises que génèrent les décors est telle que l'on ressent, une fois assis dans la salle, quelque chose de puissant. Un peu comme si une force était laissée au décor qui reprend ainsi ses droits⁸⁰³.

Richard Peduzzi entretient avec les espaces une relation singulière. L'intuition est toujours là, dictant les manières d'aller vers le lieu, de le ressentir. Comme les êtres, les lieux demandent à être apprivoisés, en confiance. Il faut aussi décider de ceux que l'on désire avoir à ses côtés. Les grandes modifications que Chéreau entreprend dans le bâtiment sont liées à plusieurs projets essentiels au nouveau lieu théâtral qu'il veut créer : la fabrication d'un atelier de construction, celle d'un entrepôt de décors, la réalisation d'un studio de cinéma, et, enfin, la création d'une École des Comédiens. Ces réalisations

803 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2019

modifient totalement l'identité du lieu théâtral et aussi ses vocations, puisqu'il s'agit bien de créer un lieu qui ne soit pas qu'un théâtre. On voit ici clairement la différence de définition du concept de polyvalence selon que l'on se situe du point de vue des missions du Théâtre des Amandiers de Pierre Debauche ou dans la perspective du Théâtre Nanterre-Amandiers de Patrice Chéreau.

Jean-Louis Ramirez, aujourd'hui chef machiniste au Théâtre Nanterre-Amandiers, revient sur les intentions premières de ces modifications :

Chéreau voulait reconstruire les ateliers de décor. Le choix a été de faire un atelier de construction, un atelier de décoration avec lumière zénithale, et entre ces deux ateliers, un espace pouvant être un studio de cinéma ou une aire de montage afin d'assurer les prémontages des décors⁸⁰⁴.

L'expérience vécue à Villeurbanne a incontestablement motivé Patrice Chéreau à faire de Nanterre-Amandiers un lieu où l'on pourrait disposer de toutes les commodités techniques sur place. En effet, il est certain que les difficultés rencontrées par Planchon du fait de l'absence, *in situ*, d'un atelier de construction et d'un entrepôt de décors a éveillé la volonté de Chéreau de ne surtout pas tomber dans ce piège et être victime de ces mêmes tourments. Michel Bataillon ne manque pas de rappeler combien la distance entre le TNP de Villeurbanne et ses ateliers de construction, d'accessoires ainsi qu'avec ses entrepôts de décor situés parfois à 30 km de la maison mère a généré comme « perte de temps et d'énergie » mais aussi comme « coûts de transports en camions » supplémentaires jusqu'à ce qu'une solution plus à proximité soit enfin trouvée, en 1982⁸⁰⁵. Chéreau a vu Planchon à l'œuvre. Il sait pertinemment qu'il lui faut, dès le départ, imposer à Nanterre de pouvoir disposer d'un bon outil de travail.

Concernant le studio de cinéma que Chéreau fait construire à Nanterre, il est donc logé entre les deux ateliers. Ce lieu dédié à la création cinématographique est, ce moment de son itinéraire, indispensable à Patrice Chéreau qui regarde vers l'avenir. Il rejoint en cela entièrement la pensée de Roger Planchon qui disait que « les grands théâtres doivent prendre en main leur destin audiovisuel ». Il ajoutait : « Ce sera la tâche

804 Entretien inédit avec Jean-Louis Ramirez, Nanterre, 2019

805 «Le 9 février 1982, Robert Abirached, directeur du Théâtre au ministère de la Culture constate que le TNP dispose désormais d'un complexe d'ateliers de 6000 m² – menuiserie, serrurerie, fibres et résines, décoration – qui rivalisent avec ceux de la Comédie Française et peuvent assurer aisément la réalisation complète d'au moins huit beaux décors par an car leur luxe, c'est l'espace: une aire de montage aux proportions de la scène 15,70 m sur 20,40 m et 12,30 de hauteur utile – , une salle de décoration – 22 m sur 27 – où l'on peut peindre au sol les toiles de fond de l'Opéra », in

de ceux qui viendront »⁸⁰⁶. Chéreau en est convaincu et il entend bien réaliser cette ambition.

A ces réaménagements du lieu, Chéreau ajoute un projet singulier, celui de la création d'une École des Comédiens. Si l'inspiration ne vient pas directement de Villeurbanne, Chéreau et Planchon, qui aurait lui aussi désiré réaliser un tel projet, en ont beaucoup discuté ensemble. Roger Planchon note à ce propos :

Pendant les débats de mai 68, nous avons beaucoup parlé d'enseignement théâtral, de la nécessité d'un groupe de jeunes qui serait lié à un grand centre de théâtre, d'un double montage de la même pièce, par les aînés et par les apprentis...C'est une vision de l'enseignement du théâtre très aiguë, car il peut arriver alors que le maître redevienne l'élève. Très peu de maîtres sont prêts à risquer l'aventure. A Nanterre, Patrice a pu réaliser son école. Celle dont nous parlions était tout autre. Certainement dangereuse et utopique⁸⁰⁷.

Nous reviendrons plus en détail sur les fondements de l'école que crée Chéreau. Ce qui nous intéresse ici est d'abord de la localiser dans l'espace du Théâtre Nanterre-Amandiers. Celle-ci, en effet, nécessite de pouvoir disposer de son propre « territoire » dans la nouvelle entité. Deux espaces, situés au sous-sol, lui sont attribués : le planétarium, cette petite salle issue du Théâtre des Amandiers de Debauche, qui avait déjà été privée de sa vocation première à défaut de financement, et une seconde salle avec de grandes baies vitrées donnant sur le parc. Dotée d'un plancher en bois, elle était réservée à l'enseignement de la danse. S'inspirer pour faire mieux. Vraisemblablement, Villeurbanne aura été pour Patrice Chéreau une étape transitoire entre Sartrouville et Nanterre ; un pont ou une jonction entre le Piccolo, le Festspielhaus et Nanterre-Amandiers. Chéreau le dit lui-même : « Toute cette expérience m'aura servi à dire : « Ça se passera autrement ailleurs » »⁸⁰⁸. Cet « ailleurs » sera Nanterre.

806 Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 1, Chéreau, 1972-1982, p.249

807 *Ibidem*

808 Michel Bataillon, *Un défi en province*, tome 2, Chéreau, 1972-1982, p.28

4. « Billancourt » : créer un studio de cinéma dans un théâtre

Ce parcours que nous avons engagé à travers les lieux en mémoire de Patrice Chéreau nous emmène enfin à « Billancourt », dans les Hauts-de-Seine. Il s'agit là de notre dernière étape. Géographiquement, nous nous rapprochons de Nanterre.

4.1. Désir de cinéma et puissance du théâtre : des rapports à décomplexifier

Dernier lieu cité dans le projet pour la reprise du Théâtre des Amandiers, le nom « Billancourt » sonne comme celui d'un intrus dans l'énumération engagée, « Milan, Bayreuth, Villeurbanne... ». Cette fois, c'est à un lieu dédié non pas au théâtre ou à l'opéra, mais au cinéma auquel il est fait référence. Chéreau connaît les studios Billancourt pour y avoir tourné des scènes de ses deux premiers long-métrages, *la Chair de l'Orchidée* (1975), avec Charlotte Rampling et Bruno Cremer, et *Judith Therpauve* (1978) avec Simone Signoret, François Simon et Philippe Léotard notamment, me confirme Bernard Louargant, auteur et réalisateur du film, *Boulogne-Billancourt : le temps des studios*.

Pour mieux comprendre la référence faite à ces studios, je rencontre le cinéaste qui m'en résume, dans les grandes lignes, son riche passé. Fondés en 1922 par le réalisateur Henri Diamant-Berger, et installés au 49, quai du Point du Jour, ils incarnent, dans l'esprit de bien des professionnels et des cinéphiles, un lieu mythique au regard du foisonnement de chefs-d'œuvre qui y ont été tournés : *la Grande Illusion* de Jean Renoir, *Hôtel du Nord* et *le Jour se lève* de Marcel Carné... Les studios connaissent un drame en 1933 : un incendie ravageur qui aurait pu mettre fin à l'activité. Mais l'ensemble est, au contraire, reconstruit dans le but d'améliorer les espaces de tournage. Suite à ces rénovations, la grande qualité des équipements techniques des studios est reconnue dans toute l'Europe. La présence des décorateurs Alexandre Trauner et du chef opérateur Henri Alekan confèrent aussi au lieu, dès les années 40, une réputation d'excellence. Jusqu'à leur fermeture en 1992, « ils incarneront le summum de la modernité »⁸⁰⁹. Cette dimension de

809 Entretien inédit avec Bernard Louargant, Paris, 2020

haut-lieu technique incarnée ici à travers l'image des studios de cinéma de Billancourt fait écho à celle que Chéreau souhaite conférer au Théâtre Nanterre-Amandiers.

Bernard Louargant n'a pas connu personnellement Patrice Chéreau, mais cinéaste, fin connaisseur de ces studios, il confirme bien mon intuition de départ : en citant « Billancourt », Chéreau ne fait pas seulement allusion à sa passion pour le cinéma, mais davantage encore à sa volonté de faire éclore un lieu de création et de production cinématographique *dans* le lieu théâtral qu'il va diriger. Ce qui est le cas puisqu'il engage, dès sa nomination à Nanterre, la construction d'un studio de cinéma au sein de l'entité théâtrale. L'espace va permettre à Chéreau de produire des œuvres éclairantes sur la période à Nanterre : son film *Hôtel de France*, mais aussi *l'Atelier* d'André Téchiné ou encore *l'Amoureuse* de Jacques Doillon.

La construction de ce « studio de cinéma » est au cœur du projet pour Nanterre. Son existence figure parmi les raisons essentielles⁸¹⁰ qui ont motivé le metteur en scène/réalisateur à reprendre la direction du Théâtre des Amandiers. Chéreau est bien conscient du fait que la configuration architecturale et spatiale du bâtiment initial pourrait se prêter à un tel aménagement. Souvenons-nous, il refuse, en 1981, les propositions qui lui sont faites par Jack Lang de diriger un théâtre parisien et cela tient certes à la situation géographique du Théâtre Nanterre-Amandiers par rapport à Paris, mais aussi aux avantages spatiaux et techniques du bâtiment et de son périmètre. L'équipement moderne l'emporte définitivement aux yeux du metteur en scène sur les hauts lieux théâtraux que sont l'Odéon ou de la Gaîté Lyrique, situés au cœur de Paris, mais fixés, voire figés autant dans un passé qu'un avenir exclusivement théâtral.

Dès le départ, la présence du cinéma dans le lieu théâtral est posée comme un important pilier du projet. Chéreau demande d'ailleurs – et il obtient – du ministère de la Culture que le Théâtre Nanterre-Amandiers puisse bénéficier du statut de lieu de production de film. Des financements du Centre national de la cinématographie lui seront par la suite alloués pour produire les trois films cités au-dessus, nés à Nanterre.

Le rapport que Chéreau entretient avec le cinéma est cependant complexe, et il doit être interrogé plus avant si l'on veut comprendre en profondeur les dessous de ce nouveau lieu théâtral dont il prend la direction, et en quoi celui-ci s'affirme bien tout à la fois comme un lieu charnière dans son trajet et comme le moment d'un certain affranchissement vis-à-vis de son *grand* passé théâtral pour s'affirmer davantage au

810 Dans une même mesure, nous verrons que l'École des Comédiens est au cœur du projet . Les deux structures, le studio de cinéma et l'École sont intrinsèquement liées.

cinéma ; en somme, le temps d'une libération, celui de l'ouverture d'un horizon. Après Nanterre, Chéreau choisira de se consacrer au cinéma. Il réalisera cinq films en dix ans : *Ceux qui m'aiment prendront le train* (1998), *Intimité* (2000), *Son frère* (2003), *Gabrielle* (2005), *Persécution* (2009). Nanterre-Amandiers est le lieu qui rend possible cet avènement d'un Chéreau qui s'assume en tant que réalisateur.

La référence aux studios de cinéma dans le projet pour Nanterre-Amandiers est bien significative de ce besoin de réalisation tout à la fois de films, et *de soi*, qu'il éprouve. Dans un entretien, paru dans la revue *Théâtre en Europe*, Chéreau, qui est déjà à Nanterre, l'exprime avec force. Le phrasé ciselé prend des allures de formule d'autosuggestion, voire d'auto-injonction qu'il s'adresse à lui-même :

Je ne tourne que tous les quatre ans. Ce n'est pas assez.

*En 1989, je tournerai un nouveau film*⁸¹¹.

Si, dans le projet pour Nanterre, l'énumération des lieux s'achève sur « Billancourt », ce n'est certainement pas l'effet d'une seule conjonction chronologique. Peut-être faut-il y voir, à peine masquée, l'audace d'une préférence annoncée pour le cinéma ; sous-jacent, le désir d'une reconnaissance que le metteur en scène souhaite absolument gagner en tant que réalisateur.

Nous l'avons vu. Depuis le début de son itinéraire, Chéreau est animé par une force à la fois double, parfois duelle. Il est au cœur d'un combat systémique qui interroge sans cesse ses inclinations artistiques. Jean-Michel Frodon relève à ce propos combien Chéreau, lorsqu'il signe, en 1974, le premier des dix longs métrages qui composent sa filmographie, *la Chair de l'Orchidée*, est déjà, à moins de trente ans, reconnu comme « ce prodigieux homme de théâtre qui ne cessera ensuite de s'affirmer »⁸¹².

Or, cette reconnaissance, poursuit le critique, l'amène sur ce terrain d'un tiraillement perpétuel, car « c'est bien par rapport au théâtre, avec et contre lui, qu'il construira dès lors aussi son parcours de cinéaste ». Très tôt enfermé dans une image de metteur en scène qui s'essaie au cinéma, Chéreau doit faire face à certains préjugés concernant ses films.

811 Patrice Chéreau, « Je m'amuse », propos recueillis par Michel Butel, in *Théâtre en Europe*, n°17, juillet 1988, p.18-32

812 Jean-Michel Frodon, « A fleur de peau », article consultable en ligne : <https://www.cinematheque.fr/cycle/patrice-chereau-361.html>

Emmanuel Burdeau parle d'« une sorte de malentendu » qui s'instaure dès le début de sa carrière cinématographique :

*Chéreau s'est souvent vu renvoyé vers ses territoires d'origine, le théâtre et l'opéra, au prétexte un peu facile que ses films relèveraient, sinon du théâtre, du moins de quelque chose à quoi il est difficile de donner le nom de cinéma.*⁸¹³

Ne tenant pas cette critique comme « valable », le journaliste lui oppose, dans son article « Le cinéma de Patrice Chéreau »⁸¹⁴, les deux arguments que voici :

d'une part, nombreux sont les cinéastes devant beaucoup au théâtre qui compte parmi les plus grands ;

*d'autre part, les films de Chéreau ont certes à voir avec le théâtre, mais d'une façon spéciale, étrangère à toute idée de théâtralité par exemple (frontalité, raideur des postures, rigidité déclamatoire des voix)*⁸¹⁵.

Cette gémellité entre les deux arts évoquée ici par Emmanuel Burdeau, ces aller-retour inspirants entre le théâtre et le cinéma entrepris par les artistes qui les pratiquent, nous les avons déjà relevés lors du premier volet de notre étude, remarquant combien les réalisateurs appréciés par Chéreau avaient pour la plupart un lien étroit avec le théâtre. Selon le critique, beaucoup n'ont pas cherché à voir le rapport singulier de Chéreau au cinéma, enrichi par sa pratique du théâtre, et sont passés à côté de ces questions essentielles pourtant pour les deux arts qui consistent à se demander quel rapport le cinéma de Chéreau entretient avec le théâtre, et, par la même occasion, à quoi sert le théâtre au cinéma.

Dans un extrait des *Visages et des Corps*, datant de 2010, Chéreau se défend encore de cette confusion-réduction de son cinéma. Il fait une révélation franche, hyperbolique, en affirmant l'inverse : c'est bien plus exactement, dit-il en substance, son travail sur scène qui est *contaminé* par le cinéma, que son cinéma par sa pratique théâtrale :

813 Emmanuel Burdeau, *Le Cinéma de Patrice Chéreau* in *Théâtres au cinéma*, Patrice Chéreau, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès, Collection Magic Cinéma, 1999, p.12

814 Emmanuel Burdeau, « Le Cinéma de Patrice Chéreau » in *Théâtres au cinéma*, Patrice Chéreau, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès, Collection Magic Cinéma, 1999, p.12

815 Emmanuel Burdeau, « Le Cinéma de Patrice Chéreau », *op.cit.*, p.12

Depuis mon premier film, je ne fais que courir après ce que le théâtre ne me donne pas et que je peux seulement rencontrer sur un écran, filmé par une caméra, ordonné par un montage, à la croisée de cette différence sacrée (sacrée ? magique en tout cas et qui me bouleverse) entre le plan large et le gros plan – toutes les grosseurs de plan –, entre immobilité et mouvement, entre ce qui est dans le champ et ce qui en est exclu [...].

Après quoi le théâtre, mon théâtre ne peut plus faire que courir après mon cinéma sans jamais le rattraper. Là aussi un autre fantôme encore, celui du cinéma qui est venu un jour contaminer mon théâtre, tout ce que j'essaie de faire sur un plateau, sur scène – théâtre et opéra confondus⁸¹⁶.

Dans cette perspective, Nanterre-Amandiers incarne ce lieu inédit dans son trajet, d'abord parce qu'il y est *chez lui*, mais surtout parce qu'il réunit tout à la fois le théâtre et le cinéma – l'opéra également. Il est ce lieu théâtral qui lui offre personnellement – et également aux artistes invités, comme déjà évoqué lors de notre arrêt à Spolète –, de les pratiquer, de s'y essayer, *en liberté*.

Encadrée par deux grandes œuvres cinématographiques significatives dans son trajet, *l'Homme blessé*, d'une part, et *la Reine Margot*, d'autre part, la période nanterrienne semble pouvoir se lire comme le moment d'une réunion épanouie, en un même espace, de ces deux hétérotopies que sont, selon la terminologie foucauldienne, le théâtre et le cinéma. Jamais encore, Chéreau n'avait disposé d'un tel lieu-phare, d'un lieu somme toute idéal où il allait pouvoir *tout faire*, et, surtout, s'adonner à la pratique devenue désormais essentielle pour lui du cinéma. Ce n'est ni à Sartrouville, ni à Villeurbanne, lieux où il a dirigé ou codirigé également un théâtre, qu'il aurait pu réaliser un tel désir. Nanterre est bien en cela le lieu de l'exercice d'une liberté totale accordée au *créateur* qu'il est, qui plus est, accompagnée et adoubée par les pouvoirs publics en place. Chéreau le dit dans un entretien paru dans la revue *Théâtre en Europe* :

Malgré la gestion très lourde de Nanterre, je n'ai aucunement l'intention de me sacrifier ni comme metteur en scène, ni comme réalisateur de films. [...] ⁸¹⁷

816 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, avec la collaboration de Vincent Huguet et Clément Hervieu-Léger, Paris, Skira-Flammarion – Louvre, 2010, p. 58.

817 Patrice Chéreau, « Je m'amuse », *Théâtre en Europe*, *op.cit.*, p.18-32

Chéreau remarque aussitôt :

*Il faut peut-être être un peu schizophrène pour faire du théâtre et du cinéma, sauter d'une chose à l'autre*⁸¹⁸.

Si Nanterre n'est pas l'heure du choix pour le cinéma, elle en est cependant celle de sa préparation. Faire du théâtre, du cinéma, aller de l'un à l'autre, cette *schizophrénie* comme l'appelle le metteur en scène/réalisateur ne pourra durer qu'un temps, semble-t-il avouer en filigrane dans ces propos.

A Nanterre, Chéreau s'engage dans plusieurs défis. Au début des années 80, le metteur en scène *revient*, d'une certaine façon, au théâtre qu'il n'a plus pratiqué durant trois ans, entre 1976 et 1979. S'il crée *Peer Gynt* en 1979 au TNP, nous savons qu'il ne monte, en effet, aucune pièce les trois années précédentes : il se consacre au *Ring*, à l'opéra donc, et à ses projets cinématographiques, *la Chair de l'Orchidée*, *Judith Therpauve*, et *l'Homme blessé*, film dont il coécrit avec Hervé Guibert, le scénario. Ce retour au théâtre est à la fois désiré, et en même temps Chéreau semble éprouver, à ce moment, le besoin de se tourner vers une autre forme théâtrale, l'abandon progressif, comme le rappelle Anne-Françoise Benhamou de son théâtre allégorique; d'où son choix d'aller vers des écritures contemporaines, des auteurs vivants qui font à la fois un théâtre en prise directe avec l'actualité du monde.

Cette nouvelle quête, engagée sur le plan théâtral, coïncide avec le désir de marquer, parallèlement, Nanterre-Amandiers d'une empreinte cinématographique. Il nous faut donc penser cette période à la fois comme une montée en puissance du cinéma et comme étant le lit d'une vraie conversation qu'il mène entre les deux arts, théâtre et cinéma. Ce sont bien cette présence du cinéma à Nanterre, ainsi que la nature des échanges engagés entre les deux arts spécifiquement, que nous proposons désormais d'examiner. Dans le prolongement de notre réflexion autour du *Gesamtkunstwerk* wagnérien, nous nous demanderons si le théâtre et le cinéma que Chéreau pratique à Nanterre cherchent à faire œuvre, autrement dit, s'ils s'inscrivent dans une quête similaire, s'ils répondent à une même question, ou s'ils se situent dans des rapports de tension, dans une dialectique de domination l'un vis-à-vis de l'autre ; jusqu'à la disparition, comme dans la perspective hégélienne, de l'un d'entre eux.

818 *Ibidem*

4.2. Engager une vraie conversation entre le cinéma et le théâtre

Dès son arrivée à Nanterre, Chéreau veut marquer le lieu d'une présence cinématographique, parallèlement au déploiement de son théâtre. A ce titre, il est intéressant de relever que la sortie en salle le 25 mai 1983 de *L'Homme blessé* correspond au lancement de la première saison 82/83 du Théâtre Nanterre-Amandiers, avec la création de l'œuvre de Koltès, *Combat de nègre et de chiens*. L'ère nanterrienne s'ouvre ainsi sur un engagement à la fois symbolique, mais bien réel aussi, dans ces deux arts. René Prédal remarque à ce propos combien les deux œuvres sont liées à la fois dans leur synchronisme et dans leur invitation à s'immerger dans les sombres abysses de l'être :

*Le film, qui révèle Jean-Hugues Anglade, propose une plongée intime et troublante, synchrone du Combat de nègre et de chiens de Bernard-Marie Koltès que Patrice Chéreau met en scène la même année au Théâtre des Amandiers de Nanterre dont il a pris la direction*⁸¹⁹.

La présence du cinéma à Nanterre va, dès lors, prendre des formes plus ou moins facilement repérables. Œuvre saillante, *Hôtel de France* est le long-métrage que Chéreau réalise durant cette période, qui sera, par ailleurs, présenté au Festival de Cannes, dans la sélection « Un certain regard ». Chéreau produit ce film, ainsi que ceux des réalisateurs qu'il a invités à venir travailler avec lui, à Nanterre : André Téchiné, qui signe *l'Atelier*, et Jacques Doillon, qui tourne *l'Amoureuse*. Les trois films sont réalisés avec les élèves de l'École de Comédiens qui a pris naissance au sein de l'entité Nanterre-Amandiers. Là aussi, le projet est lié à son activité théâtrale.

Il est aussi une présence plus discrète du cinéma à Nanterre, mais non moins intéressante à explorer. Il s'agit de celle que l'on peut repérer au sein même de son théâtre. Dans cette perspective, la rencontre de Patrice Chéreau avec l'écrivain Bernard-Marie Koltès nous paraît particulièrement précieuse à interroger, tout comme le travail de mise en scène qu'il engage sur *Combat de nègre et de chiens*. On s'intéressera aussi à l'usage récurrent, sur la scène théâtrale, de certaines techniques cinématographiques, notamment sur le plan de l'éclairage. Ces deux derniers points nous permettront de

819 René Prédal, « Platonov, Hôtel de France : les contes cruels de la jeunesse », in *Double Jeu*, n°9, 2012, D'un Chéreau à l'autre, p.138

vérifier combien les années à Nanterre représentent un moment d'expérimentation pour Chéreau, fondé sur une conversation intime entre le cinéma et le théâtre, comme il n'avait encore jamais pu mener d'une façon aussi poussée.

4.2.1. Faire du cinéma dans un théâtre

4.2.1.1. Hôtel de France / Platonov : un film d'abord, une pièce ensuite

4.2.1.1.1. Un moment charnière

Du point de vue cinématographique, la période que vit Chéreau à Nanterre est singulière, en cela qu'elle est circonscrite entre deux œuvres cinématographiques majeures dans la biographie du réalisateur ; d'une part, *L'Homme blessé* (1983); d'autre part, *la Reine Margot*⁸²⁰(1994). *Hôtel de France* (1987) s'inscrit au milieu de cette « somme » que bâtit Chéreau. Celle-ci s'élabore par étape. Emmanuel Burdeau qui analyse son œuvre cinématographique entre 1975 et 1998, note qu'elle suit une réelle évolution. Selon lui, elle pourrait se diviser en trois moments qui sont les suivants :

*Un moment « lent » qui comprend la Chair de l'Orchidée, Judith Therpauve et l'Homme blessé ; un moment « charnière » ou « intermédiaire », qui comprend des projets eux-mêmes intermédiaires entre le théâtre et le cinéma, Hôtel de France et le Temps et la Chambre, et un moment « rapide », qui comprend la Reine Margot et Ceux qui m'aiment prendront le train*⁸²¹.

Le critique Jean-Michel Frodon qui s'est intéressé tout particulièrement au passage du metteur en scène à la réalisation, remarque qu'il engage, chaque fois, un geste très précis, rattaché à un genre cinématographique identifiable :

Il aura commencé, à l'écran par « revisiter les classiques », le film noir avec la Chair

820 Le projet de la Reine Margot, dont une partie des décors et des costumes sont confectionnés dans les ateliers de Nanterre, est en gestation déjà bien avancée quand Chéreau quitte la direction du théâtre. Le film se verra attribuer le Prix du jury, au festival de Cannes, en 1994. En 1995, Patrice Chéreau remportera également le César du meilleur réalisateur ; Richard Peduzzi et Olivier Radot, celui des meilleurs décors.

821 Emmanuel Burdeau, « Le Cinéma de Patrice Chéreau », *op.cit.*, p.12

de l'orchidée d'après James Hadley Chase, le cinéma français à thème et à vedette avec Judith Therpauve (1978) et Simone Signoret dans le rôle-titre⁸²².

Film noir, film à thème, Chéreau donne un cadre, une teinte singulière à ses premiers films. *L'Homme blessé*⁸²³, dont il a coécrit le scénario avec Hervé Guibert qui, quant à lui, viendrait clore, selon l'analyse d'Emmanuel Burdeau, la phase « lente » de l'œuvre cinématographique de Chéreau, relève du film d'auteur, très intimiste – un genre qu'il retrouvera ensuite au début et à la fin des années 2000, avec *Intimité* (2000), *Son frère* (2003), *Persécution* (2009).

Selon René Prédal, *L'Homme blessé* marque un tournant dans la carrière de Chéreau :

*c'est avec l'Homme blessé (1983) que Chéreau ouvre une première voie originale, où la théâtralité (stylisation du jeu et des lumières, artifice des décors et du récit) et le réalisme du cinéma (présence physique des corps, des objets, de certains lieux) cherchent un point de fusion*⁸²⁴.

Cette quête d'« un point de fusion » entre le cinéma et le théâtre, Chéreau la poursuit à travers l'expérience singulière qu'il mène avec *Hôtel de France*.

4.2.1.1.2. Cycle et variations à partir d'un même matériau

Dans l'œuvre cinématographique de Chéreau, *Hôtel de France* tient une place particulière. L'entreprise qu'il engage est, en effet, peu commune, puisqu'il ne se contente pas de faire un film, il englobe la réalisation du film dans un projet plus large, plus complexe. Son intention est la suivante : à partir de la pièce de théâtre de Tchekhov, *Platonov*, donner naissance à deux œuvres, d'abord un film, *Hôtel de France*, ensuite une pièce de théâtre du même nom que la pièce originale, *Platonov*. En cela, *Hôtel de France*

822 Jean-Michel Frodon, « A fleur de peau », *op.cit.*

Article consultable en ligne : <https://www.cinematheque.fr/cycle/patrice-chereau-361.html>

823 Sur le film, Pierre Romans est, avec Serge Meynard et Ronald Chammahet, assistant à la réalisation. Richard Peduzzi signe les décors, et l'on retrouve des acteurs essentiels, qui participe de la « galaxie Chéreau » à Nanterre : Jean-Hugues Anglade, qui intervient dans l'École des Comédiens que Chéreau et Pierre Romans vont créer, Roland Bertin, qui interprètera Valmont dans *Quartett*, Gérard Desarthe, qui sera *Hamlet*, Hammou Graïa, Saïd dans *Les Paravents* et Fak dans *Quai Ouest*

824 René Prédal, « Platonov, Hôtel de France : les contes cruels de la jeunesse l'autre », *op.cit.*, p.138

n'est pas un film conventionnel, s'inscrivant dans une sorte de diptyque artistique.

D'emblée, l'entreprise relève d'un désir de bouleverser les attendus. Aussi lit-on, dans la brochure *L'École des comédiens (1982-1987)*, la remarque suivante :

*Le film « Hôtel de France » est né d'un scénario adapté de la pièce de Tchekhov, « Platonov », dont Patrice Chéreau, bousculant l'ordre habituel, a fait par la suite, la mise en scène au théâtre*⁸²⁵.

Le pari est somme toute assez risqué pour celui qui entend se faire une place à part entière en tant que réalisateur. Chéreau avance déjà une certaine filmographie, mais la plupart de ses films n'a pas retenu l'attention suffisante de la critique. Emmanuel Burdeau le rappelait, celle-ci est sans concession à son égard. René Prédal note lui aussi les difficultés auxquelles se heurte Chéreau :

*S'il est considéré alors comme un génie de la scène, la Chair de l'Orchidée ne va pas révolutionner le cinéma, loin s'en faut. Certes ses trois premiers longs-métrages intéressent la critique, mais nul ne crie au chef-d'œuvre et ses trois premiers films n'en feront pas un grand cinéaste*⁸²⁶.

D'une certaine manière, la grandeur de son théâtre empêche la visibilité de son cinéma :

*Jusque là ses réalisations cinématographiques se sont comme intercalées entre ses plus grands succès sur les planches et, disons le tout net, ne sont pas à la hauteur de ses triomphes avec Lear (Edward Bond), Peer Gynt (Henrik Ibsen), Combat de nègre et de chiens (Bernard-Marie Koltès), les Paravents (Jean Genet), La Fausse Suivante (Marivaux) ou Le Ring de Richard Wagner à Bayreuth, mises en scène strictement contemporaines de la Chair de l'orchidée et de Judith Therpauve et l'Homme blessé au cinéma*⁸²⁷.

Que Chéreau décide de s'engager dans le projet à la fois cinématographique et théâtral que représente *Hôtel de France / Platonov* est assez troublant. Le risque pris est

825 *L'École des Comédiens, 1982-1987*, Editions Nanterre-Amandiers, p.8

826 René Prédal, « Platonov, Hôtel de France : les contes cruels de la jeunesse l'autre », *op.cit.*, p.138

827 *Ibidem*

assez grand : donner du grain à moudre à une critique déjà soupçonneuse, laisser à penser qu'il va se contenter de faire du théâtre filmé. N'allait-on pas lui reprocher ces aller-retour entre le théâtre (la pièce de Tchekhov) –, le cinéma (*Hôtel de France*) –, et le théâtre (une mise en scène de *Platonov*) ? On pourrait se demander si, instinctivement, Chéreau n'a pas appliqué l'adage du « réunir pour mieux diviser », pour mieux trancher entre les arts. Autrement dit, prouver qu'il était capable de créer deux œuvres radicalement distinctes, en partant pourtant d'un point initial entièrement commun.

« Point de fusion », *Hôtel de France / Platonov* prend bien l'allure d'« un projet intermédiaire entre le théâtre et le cinéma »⁸²⁸, selon l'expression d'Emmanuel Burdeau. Mais comment penser ce geste ? Faut-il voir dans cette entreprise l'intention d'une suite, d'une succession. D'un cycle ?

Chéreau a bien envisagé cette double création sous la forme d'une unité, d'un diptyque composé d'œuvres indépendantes certes, mais qui viendraient incarner, *in fine*, une certaine totalité. L'interview qu'il accorde à Emmanuelle Klausner en mai 1987, semble confirmer cette hypothèse. Le metteur en scène signifie clairement que la pièce de Tchekhov, *Platonov*, est bien « le point d'un départ »⁸²⁹ à la fois d'un scénario et d'un projet de mise en scène théâtral. Chéreau a donc immédiatement envisagé les deux créations comme une expérimentation nouvelle, sorte de variation autour d'une œuvre majeure, et d'autant plus inédite que la démarche bousculait « l'ordre habituel » - le film d'abord, la pièce après.

A la manière de l'entreprise d'un Monet, réalisant les séries des *Meules*, des *Peupliers* ou encore des *Cathédrales*, on pourrait imaginer le geste de Chéreau comme animé par la quête de ce sentiment puissant que l'on éprouve suite à la contemplation d'un objet saisi dans la rare et subtile beauté d'un changement, lié au passage inéluctable du temps et/ou à la modification artificielle de l'angle de vue – à l'œil nu ou suivant le cadre d'un pinceau, d'une caméra, par exemple. L'idée d'imaginer *Hôtel de France* et *Platonov* comme étant deux œuvres inspirées par cette recherche à la fois intime et artistique, nous semble faire sens. Tout en révélant « la permanence dans le temps du caractère et le maintien de soi », selon l'expression du philosophe Paul Ricoeur⁸³⁰, les deux œuvres participent d'un *idem*, d'une *mêmeté*, qui ne les enferme en aucun cas, ni ne les empêche de dévoiler leur *ipse*, leur soi même, dont les arts s'emparent pour mieux en révéler les différences internes, les sensibles modifications peut-être imperceptibles à l'œil

828 Emmanuel Burdeau, « Le Cinéma de Patrice Chéreau », *op.cit.*, p.12

829 *L'Ecole des Comédiens, 1982-1987*, Editions Nanterre-Amandiers, p.8

830 Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Seuil, Paris, 1983-1985

habituel, qui regarde trop vite. De même que *les Nymphéas* s'offrent dans leur rythme propre, les œuvres *Hôtel de France / Platonov* pourraient bien, elles aussi, créer *un cycle* ; une variation autour du personnage de Platonov, dont Chéreau finalement peint différents portraits avec ses outils qui sont le cinéma et le théâtre. Le cycle à cheval sur deux années, puisque le tournage du film se tient en septembre et octobre 1986, sa sortie en salle, le 20 mai 1987, et la première représentation théâtrale de *Platonov*, créé à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon dans le cadre du Festival d'Avignon, a lieu le 20 juillet 1987.

4.2.1.1.4. Liaison et séparation

En partant d'un même matériau – théâtral –, Chéreau est parvenu à prouver que ces deux arts relèvent bien d'une proximité qui les renvoie, cependant, irrémédiablement à leur distinction à la fois sur le plan de la mise en scène et de la direction d'acteurs. Ce thème revient régulièrement dans ses propos de l'époque :

Chaque fois qu'on me demande quelle est la différence entre théâtre et cinéma, j'ai deux réponses et je n'ai jamais le temps de donner les deux. « Ça n'a aucun rapport » et « c'est exactement la même chose ». La direction d'acteur, c'est pareil et pourtant c'est diamétralement opposé. Je m'étais raconté l'histoire suivante : à un moment donné des répétitions que je fasse une pièce ou un film d'ailleurs, il y a un moment dénominateur commun, un tout petit moment qui peut durer quelques heures, un jour ou deux, une scène ou deux et on peut choisir à ce moment-là soit de filmer tout de suite, soit au contraire, de faire un trajet qui permette à l'acteur de le jouer tous les soirs plus tard. Donc ne pas donner de résultat⁸³¹.

S'agissant du diptyque *Hôtel de France / Platonov*, on est tenté de se demander de quelle manière le théâtre et le cinéma se sont nourris l'un l'autre ; et de savoir où ils se sont séparés. La genèse de l'œuvre est intéressante car elle nous livre immédiatement la duplicité de l'entreprise. *Hôtel de France* est un projet pensé pour les élèves comédiens de l'École de Nanterre-Amandiers. Conçu suivant la pédagogie spécifique de cet

831 « Corps à corps », Entretien avec Patrice Chéreau par Iannis Katsahnias et Serge Toubiana, in Cahiers du cinéma, juin 1987, p. 44

établissement d'enseignement hors du commun – nous reviendrons sur ce point –, il s'agit de les plonger immédiatement dans *le faire* – à la fois donc participer à un film et à la création d'une pièce. Nous évoquions plus haut le caractère risqué et insolite de ce projet inédit dans le paysage théâtral français; il est ici renforcé par le choix d'une distribution composée, dans sa grande majorité, d'élèves, d'acteurs qui sont au tout début de leur processus de formation, sans expérience ou très peu donc, pour la plupart. Chéreau introduira certes « quelques comédiens plus chevronnés », tels que Jean-Louis Richard et Jean-Paul Roussillon, mais, dans l'écrasante majorité, les comédiens sont les jeunes élèves de l'école⁸³². Le choix est fait en conscience par Chéreau. Les élèves comédiens sont même la raison d'être de ce double projet :

La première raison qui m'a fait choisir cette pièce, c'est qu'il y a dix-neuf comédiens dans l'école. Il fallait trouver une pièce, un texte ou un scénario, disons une histoire qui soit susceptible de regrouper dix-neuf personnages. La deuxième raison tient à une particularité de ce groupe d'acteurs : leur âge. Ils ont entre dix-neuf et vingt-six ans. Il fallait donc trouver une histoire qui mette en jeu dix-neuf personnes, et dix-neuf personnes qui aient entre dix-neuf et vingt-six ans. Platonov répondait à ces deux exigences.

Il n'est pas dit que Platonov soit l'histoire de gens aussi jeunes, mais c'est une pièce qui a été écrite par Tchekhov quand il avait vingt ans. Si bien que même si les personnages sont un peu plus âgés, la pièce tient compte de cet âge-là, et tire ses racines d'une même génération de gens de vingt ans.

Hors l'intérêt d'offrir des rôles à dix-neuf comédiens, la pièce avait un autre avantage : elle est très longue. Or, il est plus facile d'inventer librement un scénario, de tirer sa narration d'un texte long que d'un texte court. (...)

*L'autre chose qui m'intéressait, c'était de trouver une transposition actuelle à la province de Tchekhov. Je ne peux pas jurer que c'est absolument clair dans le film mais je crois qu'on ne comprend pas le film si l'on ne pense pas que ça se passe en province, en France.*⁸³³

Ce désir de travailler avec les élèves comédiens est aussi lié à la création du studio de cinéma. Même si ce dernier sert davantage de lieu de répétition et de production – le tournage se déroule principalement dans la région d'Angers –, son existence a la vertu

832 René Prédal, « Platonov, Hôtel de France : les contes cruels de la jeunesse », *op.cit.*, p.141

833 *L'Ecole des Comédiens, 1982-1987*, Editions Nanterre-Amandiers, p.10

d'autoriser une production locale. En effet, *Hôtel de France* est une coproduction Nanterre-Amandiers, Renn Productions, Camera One, avec le concours de Canal+ notamment. On voit combien la référence à « Billancourt » est essentielle dans le projet pour Nanterre-Amandiers car l'intention active de Chéreau est non seulement de *faire* des films, mais aussi de pouvoir *produire* des « films maison », pourrait-on dire, estampillés comme des créations du Théâtre Nanterre-Amandiers. René Prédal relève l'importance de revenir à la source du projet, qui est à la fois pédagogique, artistique, mais aussi atteste d'une démarche de création et de production spécifique :

*Produire un film avec un théâtre serait donc quelque chose qui partirait du besoin de constituer une troupe, de distribuer les rôles du scénario et répéter avant le tournage. Bref de faire comme au théâtre tout en faisant du cinéma*⁸³⁴.

Dans les années 80, en banlieue parisienne, l'expérience que mène Chéreau au sein du Théâtre Nanterre-Amandiers est inédite. Ce désir de produire un film à partir d'un lieu théâtral implique, en effet, « l'existence d'une troupe de comédiens qui se connaissent bien parce qu'ils ont l'habitude de travailler ensemble (même si, dans ce cas précis, ce sont des élèves depuis assez peu de temps aux Amandiers) »⁸³⁵. Nous verrons que telle est bien la finalité sous-jacente de la création de l'École des Comédiens : composer une troupe sur qui compter. Cette expérience que mène Chéreau n'est pas sans rappeler, comme le suggère Iannis Katsahnias, celle menée par Orson Welles lorsqu'il réalise *Citizen Kane* :

Si on regarde attentivement le générique de Citizen Kane, on peut y lire ceci : « Réalisé avec les acteurs du Mercury Theater ». [...]

*Quand Patrice Chéreau utilise sur l'affiche d'Hôtel de France la phrase « réalisé avec l'École des Comédiens de Nanterre », ce n'est pas pour dire que les acteurs sont des élèves, voire des amateurs, mais plutôt pour affirmer son ambition de faire école avec les acteurs de sa troupe*⁸³⁶.

A cette ambition de créer une troupe, projet pensé sur du long terme, s'ajoute

834 René Prédal, « Platonov, Hôtel de France : les contes cruels de la jeunesse l'autre », *op.cit.*, p.138

835 René Prédal, p.139

836 « Corps à corps », Entretien avec Patrice Chéreau par Iannis Katsahnias et Serge Toubiana, in *Cahiers du cinéma*, juin 1987, p.43 et 44

l'ambition plus immédiate de Chéreau de parvenir à monter un film rapidement. Il y a bien également dans cette entreprise quelque chose qui relève du défi. Le réalisateur ne s'en cache pas :

*Hôtel de France est né de cela. De l'envie aussi de me prouver que j'étais capable de faire un film rapidement. C'est un sentiment que je découvre un peu tard, et qui me donne envie de refaire vite un nouveau film, de tester les réflexes de mises en scène, sur le terrain*⁸³⁷.

Ce besoin de rapidité ne peut être réduit à la seule question de temporalité – faire vite un film, dans une durée contraignante – mais correspond bien plus, nous semble-t-il, à la quête d'un *rythme* à trouver, à donner au film :

*Déjà dans l'Homme blessé, Chéreau avait déjà abandonné le statisme de ses deux premiers longs-métrages pour exacerber la vigueur de la narration, et la rapidité avec laquelle est conçu puis réalisé Hôtel de France se retrouve dans la vitesse du récit : l'histoire de Platonov est accélérée, racontée sur un rythme endiablé au milieu des cris et des gesticulations des personnages essoufflés, toujours en mouvement*⁸³⁸.

On pourrait ainsi penser que *l'Homme blessé* relève finalement davantage du « moment intermédiaire » de la filmographie de Chéreau, que de son « moment lent », selon la terminologie d'Emmanuel Burdeau, puisqu'il annonce déjà *Hôtel de France*, partageant avec lui une respiration similaire, secouée par un flux constant, rapide, incessant, jusqu'à la fin.

837 *Ibidem*

838 René Prédal, « Platonov, Hôtel de France : les contes cruels de la jeunesse l'autre », *op.cit.*, p.139

4.2.1.1.5. Passer du film à la pièce de théâtre

Bien que double – faire un film, monter une pièce de théâtre – « l'enracinement » du projet, selon l'expression de René Prédal, « pourrait [...] être à chercher du côté théâtre (au sens de mise en scène et de travail avec les acteurs) »⁸³⁹ et dans le mode de fabrication d'*Hôtel de France*, certaines similitudes avec celui d'une création théâtrale peuvent être pointés. Le processus pourrait être décrit ainsi :

Au début les interprètes répètent un peu comme au théâtre. Au bout d'un certain temps Chéreau entre en jeu en tournant un brouillon vidéo qui lui permet de trouver sa propre écriture car il ne veut pas que le tournage consiste seulement à enregistrer le résultat d'une bonne direction d'acteurs.

Lorsque le metteur en scène repère le moment où les comédiens sont devenus capables – certes au bout de plusieurs prises – d'atteindre la vérité souhaitée, le tournage du film est alors effectué dans l'urgence et chacun retrouve une spontanéité nécessitée par la rapidité avec laquelle il faut filmer pour jouer à cache-cache avec la luminosité changeante des Pays de Loire⁸⁴⁰.

Chéreau réalise pour chaque plan du film entre sept et quinze prises devant la caméra. La démarche prend pour appui un travail de répétition tel que Chéreau le met en place au théâtre : un travail qui s'est d'abord effectué à la table, un passage en salle de répétition, avec des indications spatiales très précises, la présence du corps du metteur en scène qui accompagne les acteurs pour signaler une profondeur, insuffler une rigueur, suggérer une émotion/sensation :

Partant de là, je me suis dit : faisons des répétitions, puis allons jusqu'à ce moment-là et faisons le film ; ensuite repartons et faisons la pièce. C'est ce que je suis en train de faire.

*C'est intéressant et en même temps, j'enfonce des portes ouvertes, ça montre de façon notoire et violente les différences entre théâtre et cinéma [...]*⁸⁴¹

839 René Prédal, « Platonov, Hôtel de France : les contes cruels de la jeunesse l'autre », *op.cit.*, p.141

840 *Ibidem*

841 « Corps à corps », Entretien avec Patrice Chéreau par Iannis Katsahnias et Serge Toubiana, in *Cahiers du cinéma*, juin 1987, p.43 et 44

Les répétitions pour l'adaptation de *Platonov* durent deux mois ; elles se tiennent aux mois de juillet et août 1986 :

*Il [Chéreau] répète et adapte alors en deux mois à peine (juillet-août) Platonov avec dix-neuf élèves afin de tourner dans la foulée (ou presque) et de tester directement sur le terrain les réflexes de mise en scène*⁸⁴².

D'autres gestes encore relèvent de méthodes ou d'inspirations théâtrales. René Prédal relève plusieurs points qui nous paraissent particulièrement significatifs de cette conversation intime entre les arts que Chéreau engage à travers la réalisation d'*Hôtel de France*, puis *Platonov*. Parmi eux, son art de présenter la complexité de l'humanité, à travers la réalisation de tableaux, regroupant un nombre conséquent de personnages, ou, au contraire, de portraits de personne seule :

*Chéreau excelle à broser près d'une vingtaine d'individualités bien marquées et surtout à tisser les rapports qui les lient. Chacun est unique, mais marqué aussi par le regard des autres et tous conditionnent à leur tour le visage que chacun veut offrir à la société*⁸⁴³.

Il s'agit bien là d'une « des qualités fondamentales du meilleur théâtre », mais qui, au cinéma, se révèle, au contraire, souvent comme « une faiblesse » :

–

*même dans les bons films – [le cinéma est] peu apte à réussir à la fois le tableau de groupe et les portraits individuels*⁸⁴⁴.

Partant du texte de Tchekhov, Chéreau ajoute, dans le film, des protagonistes, il procède à « quelques glissements de fonctions, d'allures ou d'attitudes » : ainsi le général et le colonel en retraite deviennent des promoteurs ou hommes d'affaire. Cette parfaite connaissance des caractères, qui lui vient de sa pratique théâtrale, offre un rythme singulier à ce ballet de personnages :

Hôtel de France fait bouger très habilement les personnages à la fois moralement et physiquement (même si quelques déplacements de caméra peuvent paraître brusques

842 René Prédal, « Platonov, Hôtel de France : les contes cruels de la jeunesse l'autre », *op.cit.*, p.141

843 *Ibidem*

844 René Prédal, « Platonov, Hôtel de France : les contes cruels de la jeunesse l'autre », *op.cit.*, p.141

et artificiels). Le tissu humain est constamment mouvant, animé au gré des alliances stratégiques (les jeunes femmes s'isolent puis font corps, fuient ou décident d'affronter les obstacles), des liens du sang (père / fils ou fille, famille décomposée ou recomposée) ou encore du ballet des désirs et de l'amour (couples désunis, amants tragiques ou dérisoires)⁸⁴⁵.

Par d'autres endroits, on remarque encore la présence de réflexes théâtraux que le réalisateur distille à dessein. Ainsi, le recours, dans le film, à des apartés :

En fait, ce qui reste très théâtral dans la réalisation est la manière qu'a Chéreau de ménager de véritables apartés venant interrompre plusieurs fois le flot tumultueux de l'action. L'exemple le plus flagrant se trouve dans la scène du repas. Au milieu de la cacophonie générale, largement arrosée, au cours de laquelle toutes les répliques se télescopent, se superposent en s'annulant, Michel et Sonia, assis côte à côte, cadrés de près, devisent avec sérieux et clarté⁸⁴⁶.

C'est par l'effet d'un « mixage baiss[ant] au maximum le niveau sonore des autres conversations sous prétexte qu'elles sont hors champ », explique René Prédal, que Chéreau parvient à créer ce sentiment d'aparté, similaire à celui obtenu, sur la scène théâtrale, lorsque deux acteurs sont situés près de la rampe, se parlent « sans se regarder puisque demeurant face au public ». En cinéma, cette technique consistant à positionner « la perche du micro au ras du cadre serré » a été abandonnée au milieu des années 80 par le cinéma moderne « justement parce qu'héritée du théâtre »⁸⁴⁷. Chéreau l'utilise dans *Hôtel de France*, se souciant davantage de l'effet visé plutôt que de se conformer aux nouvelles conventions cinématographiques

L'absence de hors champs dans le film accentue aussi cette conversation qui se noue, dans la fabrication d'*Hôtel de France*, entre le cinéma et le théâtre :

De même qu'il n'y a souvent pas d'ailleurs dans la dramaturgie théâtrale, le spectateur du film est invité à ne prendre en compte que ce qui est expressément montré. [...] Chéreau n'explique rien, confiant dans la force du présent de la scène ou du plan.

845 René Prédal, « Platonov, Hôtel de France : les contes cruels de la jeunesse l'autre », *op.cit.*, p.142

846 *Ibidem*

847 *Ibidem*

*Tout se passe hic et nunc. Ceux qui ne sont pas là n'existent plus*⁸⁴⁸.

Chéreau entend bien cependant faire deux œuvres liées, mais indépendantes l'une par rapport à l'autre. Il parle, souvenons-nous, d'une séparation « notoire, violente » entre les deux arts ; elle se retrouve instinctivement dans les deux créations. Après le film, la pièce engage un retour à Tchekhov, au texte original. Patrice Chéreau répond :

Platonov a été le point de départ d'un scénario qui a permis d'accrocher un certain nombre de mécanismes entre les personnages – de situations -, très vite cristallisés sur Michel-Sonia, ces derniers notamment ont fini par constituer l'histoire principale du film alors que ce n'est pas du tout le cas dans la pièce. Le film fait également beaucoup plus apparaître les rapports entre Michel, Serge et Nicolas.

*Ce n'est que maintenant, en répétition, que je suis en train de reposer aux acteurs les vrais personnages de Tchekhov, que je les pousse vers Tchekhov, alors qu'avant, j'amenais Tchekhov vers eux ; à partir de la narration, de l'histoire de la pièce, il a fallu trouver une autre structure pour le film, ce qui a forcément transformé l'histoire première et les personnages*⁸⁴⁹.

Lorsque Chéreau évoque la finalité visée à travers le film, il parle, souvenons-nous, de réaliser « *une transposition actuelle à la province de Tchekhov* ». Il n'entend pas, dans le film, recréer l'univers de Tchekhov. Il ne souhaite pas non plus reproduire « un style de jeu » ou « un état d'esprit »⁸⁵⁰:

*Une pièce, c'est une situation, un lieu, des personnages et un dialogue. Dans Hôtel de France, Chéreau respecte fort peu ce que d'aucuns considèrent comme l'essentiel – au sens d'essence, de spécificité de l'art dramatique –, à savoir le texte, mais il retient scrupuleusement la situation et les personnages*⁸⁵¹.

848 René Prédal prend ici l'exemple de la scène suivante : Concédonsons que ce n'est pas toujours le cas, et, lorsque les mêmes personnages parlent seuls dans l'escalier de bois avant d'être interrompus par Anna qui descend, on saisit mal ce que dit Valeria Bruni-Tedeschi en réponse aux paroles de Laurent Gréville qui ne tient pas pour sa part à cacher les sentiments de Michel. Mais dans le même registre des conventions – ou de l'in vraisemblance – des codes de la représentation, la scène nocturne n'est pas non plus sans poser problème. Que peut bien faire Catherine (l'épouse de Michel) pendant que son mari fait l'amour avec Sonia, manque de se voir violer par Anna et se dispute avec quelques amis avant d'être battu par l'ancien employé de l'hôtel revenu semer la discorde ? Chez Tchekhov, elle est auprès de leur petit enfant malade.

849 *L'Ecole des Comédiens, 1982-1987*, Editions Nanterre-Amandiers, p.43

850 René Prédal, « Platonov, Hôtel de France : les contes cruels de la jeunesse l'autre », *op.cit.*, p.139

851 *Ibidem*

A cette capacité qu'il a de pénétrer le texte théâtral pour en conserver les personnages et les situations, Chéreau ajoute donc cette liberté à en faire une « transposition » au cinéma. C'est en ce point que réside certainement la – violente – différence avec la pièce, à travers laquelle, cette fois, il procède à un rigoureux resserrement vis-à-vis du texte. Il est l'auteur du film ; là où Tchekhov est l'auteur de la pièce qu'il met en scène.

*pendant le tournage je n'ai pas pensé une seconde à Tchekhov [...] parce que c'était mon film, j'en étais l'auteur ; et quand je faisais la pièce, c'est Tchekhov, qui était l'auteur*⁸⁵².

Par ailleurs, la méthode de travail avec les acteurs n'est absolument pas la même pour le film que pour la pièce de théâtre ; et cela vaut autant pour l'expérience concentrée que représente la double création d'*Hôtel de France* et de *Platonov*, que pour des œuvres totalement indépendantes, explique Patrice Chéreau. La réalité de la séparation apparaît de façon néanmoins plus vive dans le cas du double projet puisqu'elle exige *une réadaptation* des acteurs, qui pourrait s'apparenter à une *rééducation* au sens physique du terme.

Chéreau s'explique sur ce point :

Quand on a commencé les répétitions de la pièce, c'est-à-dire au mois de mai, le fait d'avoir fait le film a été un handicap total, c'est-à-dire que l'énergie du film, la construction du film, du scénario n'aidaient pas du tout à faire la pièce.

*Faire la pièce cela supposait de revenir à Tchekhov, et revenir à trouver comment jouer Tchekhov au théâtre, et non pas comment s'inspirer de Tchekhov pour faire un film. Les acteurs jouent totalement différemment*⁸⁵³.

La séparation se situe aussi en ce point précis. Par-delà les différences techniques évidentes, c'est bien la direction d'acteur qui est l'une des marques de scission entre le cinéma et le théâtre ; c'est avec elle que prend fin la conversation entre eux. Chacun des deux arts a ses propres exigences en la matière. Patrice Chéreau les résume ainsi :

852 « J'aime à la folie », Antenne 2, 17 août 1987, Vidéo INA. Reportage consacré à la création du spectacle et du film *Hôtel de France* de Patrice Chéreau adapté à la pièce.

853 *Ibidem*

Dans la direction d'acteurs, il y a un moment où les deux [le cinéma et le théâtre] se rejoignent : si on fait des répétitions à la table, comme je le fais en ce moment, si on parle du récit et de ce qu'on a envie de raconter, on nourrit un peu l'imagination des comédiens et la sienne propre. Puis on se lève. Et quand on se lève, on est à la fois plein d'informations, d'imagination, de rêves – et les comédiens commencent un peu à partir, comme ça -, et en même temps, on ne sait pas comment réaliser les choses.

Il se passe alors un moment très particulier avec les comédiens : moi, metteur en scène, je pourrais les pousser et obtenir quelque chose de très surprenant ; ça arrive quelques fois tout de suite, mais c'est très rare, en général, ça arrive au bout de trois semaines, ou d'un mois.

Et bien si je tournais, je demanderais immédiatement cette chose-là ; si je ne tourne pas, il faut que je m'interdise de demander que les gens réagissent au quart de tour, sur un mot, par exemple, à partir duquel la scène se transforme et devient très surprenante.

Mais si on le demande, et s'ils le font, il faut savoir que cela ne reviendra pas le lendemain, et qu'on va courir après le fantôme, une chose qui a existé, une sensation qu'on a eue, et qu'on ne sait plus rétablir, reproduire.

On est devant une bifurcation : si on tourne, il faut effectivement provoquer les choses tout de suite, et si on va au théâtre au contraire, il faut renoncer à obtenir quelque chose tout de suite, il faut imaginer un parcours sur une durée qui permette aux comédiens d'être prêts à deux choses : à jouer un mois plus tard, et à pouvoir jouer tous les soirs, à baliser le parcours tous les soirs, ce qui est un tout autre travail.

L'idée était donc de faire un bout de répétitions à la table, puis de se lever, d'arriver au moment dont je vous parle, et de faire tout le film : d'y revenir ensuite, et de faire la pièce.

Au cinéma, tous les comédiens le savent, on vole un moment qui n'a existé qu'une fois, c'est un viol, mais consentant, d'une chose dont il suffit qu'elle n'ait existé qu'une fois : l'autre prise n'est jamais pareille. Le cinéma, c'est une fois. Et le petit miracle qui peut arriver, le mariage heureux entre la caméra, la lumière, le cadrage et les comédiens, il suffit qu'il se produise une fois par plan ; la seconde serait forcément une autre histoire. Le risque est plus grand au théâtre que cette chose ne se reproduise pas⁸⁵⁴.

854 *L'Ecole des Comédiens, 1982-1987*, Editions Nanterre-Amandiers, p.43-44

Ces propos de Patrice Chéreau résument l'essence même de la différence entre les deux voies de création que sont le cinéma et le théâtre. Le mur se situe dans l'interstice d'une distinction majeure : d'un côté, la recherche de la beauté d'une immédiateté, d'une spontanéité contrôlée, fournies par l'acteur, souvent saisie en plusieurs prises devant la caméra, et qui finissent captées, capturées ; de l'autre, la création d'un parcours pour le comédien qui doit retrouver tous les soirs, sur la scène, la continuité d'une rareté, qui doit pouvoir se répéter. Toute la difficulté au théâtre, relève René Prédal, tient précisément dans la répétition de l'émotion *déjà* jouée, *déjà* perdue. Il faut, au théâtre, être capable de ce geste-là :

*reproduire tous les soirs pendant des mois sur la scène la justesse atteinte une fois à la septième ou quinzième prise (c'est la moyenne du nombre de prises effectivement réalisées pour Hôtel de France) devant la caméra*⁸⁵⁵.

A la question posée par Emmanuelle Klausner à Patrice Chéreau, qui consiste à savoir comment s'opère concrètement le prolongement du film vers la pièce de théâtre, le réalisateur/metteur en scène donne une réponse éclairante, qui permet de saisir toute la subtilité de son travail de direction d'acteurs :

Il s'opère si, justement, on ne cherche pas à obtenir des choses immédiatement. Au théâtre, il faut avoir des réserves, ne pas tout donner, ou plutôt, ne pas accorder de poids au bouleversement du comédien, si on ne peut pas l'analyser un minimum, et l'aider à refaire le trajet qui l'amènera à le refaire. En fait, il faut prendre les marques du parcours.

Au cinéma, c'est le metteur en scène qui a en main le déroulement et la finalité de l'histoire, par le montage, alors qu'au théâtre, c'est le comédien qui l'a, et qui joue le film tous les jours, en deux heures, du début jusqu'à la fin. Au cinéma, on ouvre une porte, et le plan d'après est fait trois jours plus tard, et les comédiens arrivent par moment à avoir une notion de la continuité psychologique ou de la continuité du parcours, mais c'est une notion approximative : de cela le réalisateur est le maître, le gardien, puisque c'est lui qui a parié sur le parcours.

Au théâtre, le comédien est maître d'œuvre sur un plateau : le metteur en scène peut toujours agiter les bras en coulisses, ou dans la salle ! C'est comme la musique d'un

855 René Prédal, « Platonov, Hôtel de France : les contes cruels de la jeunesse l'autre », *op.cit.*, p.141

*orchestre de chambre, exécutée sans chef d'orchestre*⁸⁵⁶.

Il y a bien un *je-ne-sais-quoi*, un *presque rien*, pour reprendre les expressions de Vladimir Jankélévitch qui se nouent, se logent entre le théâtre et le cinéma, mais c'est dans cet intervalle que se joue leur irréductible séparation. On peut alors penser que Chéreau, à travers *Hôtel de France / Platonov* tente, non pas tant comme le suggère René Prédal « d'opérer la fusion entre ces deux dimensions des arts du spectacle contemporains », mais qu'il cherche à remonter au plus près, jusqu'au bout, au point qui les sépare. Le passage de l'un à l'autre modifie nécessairement « l'exercice et la nature même de la création » ; tout l'enjeu étant alors, pour Chéreau, de faire en sorte que la pièce *Platonov*, en retrouvant Tchekhov, se libère du film *Hôtel de France*, qui s'était, quant à lui, libéré de Tchekhov. En un mot, faire naître deux œuvres profondément liées, et en même temps entièrement distinctes.

4.2.1.1.6. Revenir au doute, ouvrir un nouvel horizon

Le projet est ambitieux. La réception des deux créations, qui bénéficient pourtant d'une visibilité privilégiée – *Hôtel de France* fait donc partie de la compétition officielle du Festival de Cannes, « Un certain regard » (sortie en salles le 20 mai 1987) et *Platonov* est créé à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon dans le cadre du Festival d'Avignon (du 20 au 29 juillet 1987) – est mauvaise. Une blessure pour Chéreau qui l'amène à se remettre en question, à revenir à des interrogations en lien, étonnamment, avec son rapport au public. Cela peut paraître surprenant, en effet, car Nanterre-Amandiers n'est pas le lieu où il s'était jusque là laissé troubler par un tel questionnement, où il semblait même s'en être protégé, en édifiant un « chez soi » fonctionnant sur un modèle hétérotopique d'ouverture et de fermeture très contrôlé, comme évoqué plus tôt. Ce questionnement, comme ressurgissant d'un lointain passé, est profond, inquiétant. Chéreau s'en confie avec une sincérité troublante :

C'était une période difficile à vivre, le film [Hôtel de France] ne marchait pas. J'avais l'impression de ne plus rien avoir dans les mains. Je suis à une période de ma vie où les interrogations surgissent là où il n'y avait encore que trop peu de doute et sûrement encore trop de certitudes inconscientes, bien que j'en aie déjà perdues beaucoup en

⁸⁵⁶ *L'Ecole des Comédiens, 1982-1987*, Editions Nanterre-Amandiers, p.44-45

chemin. Quel rapport dois-je entretenir avec le public ? Comment avancer ? En m'en préoccupant, en l'oubliant ? En cherchant à rester authentique à mes yeux – ceci, de toute façon, toujours –, en essayant d'élargir le public qui voit mes spectacles ? Faut-il réfléchir à ce que le public attend de moi ? Et faut-il le lui donner ?

Je crois simplement qu'il faut vivre sans trop de douleur le fait qu'à chaque nouveau spectacle, un metteur en scène est en compétition avec lui-même, avec tout ce qu'il a fait avant : en fait, c'est un problème que les autres vous collent, les amis, les journalistes, la critique – avec cette chose un peu terrible de voir des amis vous en parler comme font les médias. Parce que cette compétition-là, il faut la refuser et j'ai la chance, je crois, d'y avoir toujours répondu par la totale inconscience que je manifeste dans le travail et qui me reprend, sans que j'y réfléchisse, à la minute même où je commence des répétitions. Je m'amuse sur un plateau et j'ai bien l'intention de continuer à m'amuser⁸⁵⁷.

Le questionnement est de type vilarien – la question du rapport au public, de ses attentes, du décalage entre ce qui doit être montré par l'artiste, par nécessité, par souci d'authenticité vis à-vis de soi, et ce qui est prétendument attendu par le public. Néanmoins, on remarque dans les propos de Chéreau que ces interrogations redeviennent très vite celles du créateur face à lui-même, qui s'avoue ses trop grandes certitudes, les doutes à réveiller pour « avancer », continuer l'itinéraire. Nanterre-Amandiers serait devenu un terrain trop sûr. Il semble chercher un nouveau déséquilibre, un sursaut – le besoin de fonder de nouvelles certitudes.

Les années 1986-1987 sont complexes. Dans le trajet de Chéreau, les deux créations *Hôtel de France / Platonov* s'inscrivent dans la suite de *Quai Ouest*, pièce de Bernard-Marie Koltès que Chéreau monte à Nanterre-Amandiers en 1986, et qui elle aussi, rencontre un accueil très mitigé de la part de la critique. C'est une période marquée aussi par la consommation excessive de drogues. La direction de « ce navire de haut-bord » qu'est le Théâtre Nanterre-Amandiers est très lourde ; elle pèse sur l'esprit de Chéreau qui aspire vraisemblablement à s'en libérer bientôt. Il s'en confie aux *Cahiers du cinéma* :

C'est une expérience qui m'aura été utile, nécessaire pour me mettre en situation, réfléchir sur la mutation. Les spectacles que j'ai fait au théâtre ne sont plus les mêmes

857 « Corps à corps », Entretien avec Patrice Chéreau par Iannis Katsahniats et Serge Toubiana, in *Cahiers du cinéma*, juin 1987, p.44

que ceux que je faisais en entrant à Nanterre, par exemple. Cela permet de faire l'expérience d'une mutation que je n'aurais peut-être pas pu faire ailleurs. Le premier plaisir que j'ai eu, par exemple, en travaillant les comédies de Shakespeare avec le premier groupe d'élèves de l'école, c'est faire un spectacle dans la salle de répétitions, sans décors et de faire des lumières à l'interrupteur : ce sont des plaisirs irréversibles, vers un autre type de spectacle.

Et quand je vois Hôtel de France, il me vient des ailes. S'il n'y avait pas eu Nanterre et les répétitions, ce groupe de comédiens, je n'aurais pas fait le film comme cela. Je crois qu'avec le film et sa sortie, il y a comme une boucle qui a été bouclée – y compris avec Cannes –, de l'Homme blessé à Hôtel de France en passant par tout ce qu'on a fait à Nanterre, et maintenant je sais – violemment – qu'il faut que passe à autre chose. Mais il y a des acquis qui sont incomparables.

Ceci dit, je le paye très cher parce que lorsqu'il faut s'occuper d'autres metteurs en scène, d'acteurs, d'autres spectacles, il arrive un moment où il faut être très fort. On peut faire la nourrice pour d'autres metteurs en scène, mais comme il est dit dans Tchekhov, « qui va ensuite le faire pour moi ? » J'aimerais bien avoir quelqu'un derrière moi qui fasse ce travail que je fais avec d'autres⁸⁵⁸.

L'enthousiasme reste moteur, mais on pressent comme une certaine fatigue à porter cette institution théâtrale à laquelle il insuffle une énergie extraordinaire, mais qui ne fonctionne pas toujours comme il l'aurait souhaité ; où, par ailleurs, il fait face à des blessures importantes liées à la réception très critique de certaines de ses créations dans lesquelles il a déposé une immense énergie. C'est le cas d'*Hôtel de France*, tout particulièrement.

Avant de clore ce volet dédié à ce diptyque créatif cinématographique et théâtral, il faut cependant noter que certains penseurs critiques s'inscrivent à contre-courant des opinions dominantes d'alors concernant la qualité du travail qu'il a mené sur le film. Iannis Katsahnias, présent à Cannes en 1987, fait partie de ceux qui apportent leur soutien à Patrice Chéreau. Il écrit dans les *Cahiers du cinéma* :

Si Hôtel de France réussit à s'affirmer comme une œuvre cinématographique c'est justement parce que son auteur ne renie pas ses origines théâtrales mais, au contraire,

858 « Corps à corps », Entretien avec Patrice Chéreau par Iannis Katsahnias et Serge Toubiana, in *Cahiers du cinéma*, juin 1987, p.44

qu'il réussit à en tirer le maximum.

Adapter une œuvre de Tchekhov au cinéma est une démarche périlleuse qui entraîne le plus souvent des clichés du genre nostalgie mélancolique ou pittoresque décoratif. Rien de tel dans l'adaptation de Jean-François Goyet et de Patrice Chéreau⁸⁵⁹.

Rétrospectivement, René Prédal considère même que c'est à partir d'*Hôtel de France* que Chéreau devient véritablement un cinéaste, fort de son passé théâtral et non empêché par lui, comme on le prétend :

L'adaptation en 1986 à la fois pour l'écran puis la scène de Platonov de Tchekhov avec les élèves comédiens du Théâtre des Amandiers à Nanterre permet à Patrice Chéreau de signer paradoxalement son premier film vraiment personnel, c'est-à-dire qui n'oublie pas son passé théâtral déjà prestigieux mais l'intègre à un film résolument moderne en s'appropriant le sens profond de la pièce.

C'est dans l'Hôtel de France en bord de Loire, cent ans plus tard qu'en Russie, que « ce fou de Platonov » incarne l'éternelle révolte de la jeunesse pliant sous les contraintes d'une société étouffante⁸⁶⁰.

Jean-Michel Frodon regrette, quant à lui, « le très injuste échec critique et commercial » d'*Hôtel de France* qui « laissera Chéreau durablement meurtri »⁸⁶¹.

Seule façon pour Chéreau de faire face à la situation : se relancer dans un nouveau projet. Ce sera *Hamlet*, avec Gérard Desarthe, comédien, mais plus encore compagnon de scène passionnel et fidèle, avec lequel il retrouve les voies d'un nouveau triomphe, à Avignon et en Europe, de Berlin à Moscou.

C'est l'an dernier après la sortie à Cannes d'Hôtel de France, que j'ai songé à monter Hamlet⁸⁶².

Sans la rencontre avec « ce fou de Platonov », Chéreau n'aurait certainement pas monté la pièce de Shakespeare. Les deux sont intimement liés, par leur caractère tout à la

859 *Ibidem*

860 René Prédal, « Platonov, Hôtel de France : les contes cruels de la jeunesse », *Double jeu*, 9, 2012, p.138

861 Jean-Michel Frodon, « A fleur de peau », *op.cit.*

Article consultable en ligne : <https://www.cinematheque.fr/cycle/patrice-chercheau-361.html>

862 « Corps à corps », Entretien avec Patrice Chéreau par Iannis Katsahnias et Serge Toubiana, in *Cahiers du cinéma*, juin 1987, p.44

fois tragique, leur dimension de témoin du délitement de l'époque dont ils sont issus, porteurs d'une immense solitude. Nous y reviendrons.

4.2.2. L'Atelier d'André Téchiné et l'Amoureuse de Jacques Doillon

Nous l'avons vu, la présence du cinéma est considérable au sein de l'entité Nanterre-Amandiers sous des formes diverses, plus ou moins facilement repérables. Nous venons d'en évoquer plusieurs expressions possibles. Il est intéressant de voir que Chéreau utilise concrètement l'outil théâtral qu'il lui est donné de diriger pour continuer à faire du cinéma, à défaut de pouvoir s'y adonner exclusivement. Ce « chez soi » qu'il s'est bâti, il l'ouvre certes à des explorations personnelles, mais aussi à des projets communs avec d'autres artistes. Sur le plan cinématographique, l'invitation faite aux réalisateurs, André Téchiné et Jacques Doillon, à venir travailler avec les élèves de l'École des Comédiens du Théâtre Nanterre-Amandiers, s'inscrit précisément dans cette démarche que Chéreau inaugure alors et qui restera unique dans son parcours. Le lieu théâtral devient cet espace propice à de nouvelles expériences tout à la fois artistiques et pédagogiques, entendu que l'École des Comédiens, conçue par Patrice Chéreau et Pierre Romans, a d'emblée la vocation à proposer une formation théâtrale, mais aussi cinématographique. C'est ce dernier aspect qui nous intéresse ici.

Il entrerait dans les préoccupations de Patrice Chéreau et de Pierre Romans de confronter les jeunes élèves au cinéma : certains d'entre eux avaient déjà un peu tourné, la plupart pas du tout. [...] Pas question de se livrer à des enregistrements relevant davantage de la vidéo d'entreprise que d'un vrai travail. La familiarisation avec la caméra, les éclairages, la « direction d'acteurs » cinématographique, se ferait dans le cadre de vrais films, avec de vrais cinéastes, ou ne se ferait pas⁸⁶³.

C'est ainsi que Patrice Chéreau présente le projet à André Téchiné et Jacques Doillon. L'invitation n'est pas reçue avec un immense enthousiasme de la part des deux réalisateurs. Chéreau se souvient de leurs réticences à s'engager dans une telle aventure. Il n'est pas facile de les convaincre :

863 *L'École des Comédiens, 1982-1987*, Editions Nanterre-Amandiers, p.50

*L'idée de départ, c'était que Téchiné, Doillon et moi fassions chacun un film avec les comédiens de l'École de Nanterre : ni Doillon, ni Téchiné n'étaient très chauds pour inaugurer la série, j'ai sauté sur l'occasion*⁸⁶⁴.

Chronologiquement pourtant, c'est André Téchiné qui réalise le premier film, *l'Atelier* avec les élèves de la première promotion de l'École des Comédiens (novembre 1982 – octobre 1984). S'ensuit *Hôtel de France* de Chéreau, puis *l'Amoureuse* de Jacques Doillon, créations engagées, cette fois, avec ceux de la deuxième promotion (janvier 1986 – décembre 1987). Alain Philippon remarque très justement que l'entreprise commence de façon plutôt modeste, à Nanterre même, pour ensuite quitter le lieu d'origine :

*L'Atelier est, en effet, tourné intégralement dans le théâtre de Nanterre et ses abords tout proches, comme si, pour la première tentative, il ne fallait pas s'éloigner de la maison. De fait, le film d'André Téchiné donne le sentiment que la maison-mère, ma matrice, fonctionne comme une protection qui va permettre toutes les audace*⁸⁶⁵.

Ce premier film répond en tout point aux intentions originelles que Chéreau a nourries pour son théâtre : en faire un vrai laboratoire vivant, un espace où l'on fait du théâtre et aussi du cinéma. Le titre du film, *l'Atelier*, fait parfaitement écho au texte du projet que Chéreau a écrit pour Nanterre. Il est à la fois une façon de « désigner et le lieu et l'entreprise »⁸⁶⁶, relève Alain Philippon. Téchiné installe ses caméras dans les différents espaces du lieu théâtral : les salles de répétition, le hall d'entrée, les salles du théâtre. Le chef opérateur du film, Renato Berta, utilise avec intérêt « les possibilités à la fois infinies et limitées qu'impliqu[e] l'absence de décor »⁸⁶⁷.

La commande passée par Nanterre-Amandiers laisse une entière autonomie au réalisateur qui peut choisir sa façon de travailler. *L'Atelier* d'André Téchiné se construit non pas à partir d'un scénario mais de trois textes qui sont les suivants : *De la vie des marionnettes* d'Ingmar Bergman, *Crime et Châtiment* de Dostoïevski et *Lunes de fiel*⁸⁶⁸ de Pascal Bruckner :

864 « Corps à corps », Entretien avec Patrice Chéreau par Iannis Katsahlias et Serge Toubiana, in *Cahiers du cinéma*, juin 1987, p.43

865 Alain Philippon, « Le cinéma », in *Théâtre en Europe*, n°17, juillet 1988, p.51

866 *Ibidem*

867 *Ibidem*

868 A l'origine, Téchiné avait envisagé de monter le texte de Bruckner pour le cinéma, mais sans y parvenir.

Si le film permet aux jeunes comédiens de se confronter à des textes superbes, noirs, très violents parfois (celui de Bergman surtout), il leur offre, en outre, l'opportunité d'affronter le gros plan (le film est majoritairement au plus près des visages), tout comme il offre à Téchiné l'occasion de creuser plus avant la voie qu'il avait explorée avec son film précédent, la Matiouette⁸⁶⁹ (à l'origine, une pièce avec deux personnages, écrite et interprétée par Jacques Nolot).

En outre, une telle expérience permet à Téchiné, en réalisant un film de quarante minutes en seize millimètres, avec des moyens modestes, de « dérailler, de ne pas marcher au pas, de changer de cadre et d'air ». Téchiné dit aujourd'hui avoir retrouvé là ce qu'il avait connu une quinzaine d'années auparavant, lorsqu'il avait fréquenté (et travaillé) avec la troupe de Marc'O. : « le choc de la matière vivante »⁸⁷⁰.

De ce point de vue, cette première réalisation, née et produite à Nanterre-Amandiers, pourrait être considérée comme une *œuvre d'art commune* tant sa réussite dépend de « l'échange et de la réciprocité entre Patrice Chéreau et les élèves, d'un côté, et André Téchiné, de l'autre »⁸⁷¹. Le bon déroulement de la réalisation est intrinsèquement liée à la capacité de chacun à exercer, ce que nous nommons plus haut, une liberté responsable : si André Téchiné fait une œuvre personnelle, il doit « y trouver son compte », tout comme Chéreau et les élèves.

Pour les élèves de l'École, la rencontre avec André Téchiné offre la découverte d'un cinéaste dont « la clé de voûte du système est l'acteur »⁸⁷², qui est toujours « soucieux de regarder et d'écouter les comédiens avec amour »⁸⁷³. Néanmoins, le tournage du film ne s'opère pas sans une certaine douleur, à la fois pour le réalisateur et certains d'entre eux. En effet, les limites de l'expérience, comme le relève Alain Philippon, tiennent au format initial de la commande passée, à savoir travailler avec la promotion toute entière, soit, au total, avec 24 élèves :

La commande implicite était de les aimer tous. La chose était impossible. Sans doute certains comédiens en ont-ils souffert. Téchiné également : il affirme avoir découvert, avec l'Atelier, que « la mise en scène est le contraire de la démocratie », et

869 Le synopsis du film est le suivant : Jean-Claude (Patrick Fierry), jeune comédien parisien, retourne dans son village natal après dix ans de silence. Il retrouve son frère (Jacques Nolot), marié à une fille du pays, la Matiouette. Les retrouvailles seront difficiles.

870 Alain Philippon, « Le cinéma », in *Théâtre en Europe*, p.52

871 Alain Philippon, « Le cinéma », in *Théâtre en Europe*, p.51

872 *Ibidem*

873 Alain Philippon, « Le cinéma », in *Théâtre en Europe*, p.52

ajoute : « le côté douloureux de l'expérience de l'Atelier était que je devais faire avec ce que j'avais sous la main, sans pouvoir choisir les gens qui me convenaient. Je me suis rendu compte que tous les acteurs ne m'inspiraient pas, que je n'avais pas d'idées sur tout le monde. Je suis sûrement passé à côté de certaines personnalités, comme dans la vie : il est impossible d'aimer tout le monde »⁸⁷⁴.

On pourrait considérer que cette difficulté tient, en partie, au caractère nouveau de la mise en place de la présence du cinéma dans le lieu théâtral. Ce qu'initient Patrice Chéreau et surtout aussi Pierre Romans – car c'est lui qui dirige l'École, qui a l'idée de proposer l'invitation aux deux réalisateurs – est totalement novateur, en effet. Si le fait d'établir « des points de croisement entre théâtre et cinéma » est, au milieu des années 80, plus qu'une mode, « une réalité particulièrement stimulante », il faut cependant relever la « fonction d'aiguillon » que joue alors Nanterre-Amandiers :

Nanterre-Amandiers ne s'est pas contenté de prendre acte de cette nouvelle donnée : Patrice Chéreau et ses collaborateurs l'ont mise en pratique et questionnée plus avant⁸⁷⁵.

Dans le paysage de l'époque, il est vrai que le Théâtre Nanterre-Amandiers se positionne de façon très singulière, avant-gardiste même. Rares en tout cas sont les entreprises en faveur d'une présence cinématographique (réalisation et production confondues) engagées de façon aussi concentrée et durable dans un lieu théâtral. Avant Nanterre-Amandiers, le Théâtre des Amandiers/Maison de la Culture offrait certes une présence cinématographique mais réduite à des projections de cycles de films. Ce qui était aussi souvent le cas des autres établissements du même type. On pourrait cependant trouver certaines correspondances dans l'ambition qu'a Patrice Chéreau de porter le cinéma dans son théâtre, avec celle qui anime René Allio, artisan à la fois de la décentralisation théâtrale mais aussi cinématographique, lorsqu'il crée, en 1979, le Centre Méditerranéen de Création Cinématographique (CMCC), lequel s'apparente à une réelle unité de production décentralisée, ou encore avec du cinéaste chilien Raoul Ruiz lorsqu'il prend, en 1976, la direction de la Maison de la Culture du Havre. Mais là encore, si des aspirations communes sont certes décelables, leur nature reste cependant différente, et le

874 Alain Philippon, « Le cinéma », in Théâtre en Europe, p.52-53

875 Alain Philippon, « Le cinéma », in Théâtre en Europe, p.54

caractère très singulier de la présence cinématographique demeure. S'agissant, par exemple, de l'entreprise de Raoul Ruiz, il est davantage question pour lui de mettre en place « un studio de série B, comme il en existait à Hollywood dans les années quarante et cinquante », note Alain Philippon. Chéreau, lui, cite Billancourt. Par ailleurs, la Maison de la Culture du Havre ne dispose pas d'une école de comédiens, mais plutôt d'« une structure assez souple » qui accueille ponctuellement des étudiants, comme ceux de la FEMIS, qui cherchent à « mettre leur désir d'écriture et de réalisation à l'épreuve d'un lieu et du réel »⁸⁷⁶.

Mener de telles « aventures aussi courageuses que fructueuses » comme celle engagées par Chéreau et Romans génère principalement des risques de par leur caractère novateur, et comme le souligne André Téchiné, qu'ils partent de « la matière vivante », puissante et fragile à la fois. Les organisateurs de ce projet qu'ils représentent n'ont pas de recul possible sur l'entreprise qu'ils engagent, cela d'autant moins qu'ils sont aussi intervenants à part entière. A cela s'ajoute, nous semble-t-il, un autre facteur à prendre en considération qui explique, en partie, les difficultés rencontrées lors de la réalisation de *'Atelier* : le caractère très sélectif de l'entrée dans l'École, qui a certainement soudé des liens étroits entre les heureux candidats, mais a vraisemblablement aussi aiguisé un certain sentiment de compétition, voire de concurrence entre eux ; chacun désirant capter l'attention de Patrice Chéreau inmanquablement, comme celle de Téchiné et Doillon qui, à l'époque, jouissent déjà d'une reconnaissance importante dans le milieu. Lorsque le projet de *'Atelier* est engagé, il est fort probable que cette tension ait été ressentie par les élèves encore vierges d'une expérience suffisante pouvant les aider à faire face à leurs émotions immédiates, leur perception parfois douloureuse donc de ne pas être suffisamment présent autant dans la constitution du projet qu'à l'écran.

Dans le travail qu'elle a engagé sur l'École des Comédiens, Estelle Bonnier – Bel Hadj⁸⁷⁷ prend la mesure de ces fissures de ce monumental projet qu'est la création de l'École des Comédiens de Nanterre. Le caractère tout à la fois expérimental et insécurisant à certains égards de cette école hors norme, a pu, par-delà le seul tournage de *'Atelier*, causer de profondes blessures chez des élèves.

Dans la série de film-rencontre entre un réalisateur et les élèves, *'Amoureuse* que tourne Jacques Doillon, est le dernier projet ; *Hôtel de France* de Patrice Chéreau

876 Alain Philippon, « Le cinéma », in Théâtre en Europe, p.54

877 Estelle Bonnier-Bel Hadj, « L'École de comédiens de Nanterre-Amandiers, 1982-1987 », mémoire de Master II, sous la direction de Sabine Quiriconi, Université Paris Nanterre, septembre 2019.

s'intercalant entre les deux propositions de réalisateur extérieurs à la structure-mère.

En arrivant en troisième position, Doillon ne pouvait qu'être averti des risques de la situation. Chéreau avait davantage travaillé avec les garçons qu'avec les filles ; Doillon choisit de travailler non avec l'ensemble des comédiens, mais essentiellement avec les filles. Il se trouve confronté, comme Téchiné, à la question du casting, qu'il résout de façon gentiment perverse, avec la complicité de son co-scénariste Jean-François Goyet (qui avait déjà travaillé avec Chéreau pour Hôtel de France)⁸⁷⁸.

La solution de Doillon est la suivante : faire en sorte que le casting et le scénario ne fassent qu'un, entendu que « le casting s'élaborera en même temps que le film se tournera ». Il ne partira donc ni de textes littéraires ni d'un scénario préexistant. A-t-il résolu, comme le soutient Alain Philippon, de façon plus astucieuse que *l'Atelier* la question de la commande ?

Que voit-on dans l'Amoureuse ? Des personnages (des acteurs, des actrices) disparaître au fur et à mesure que le film avance : à la fin, il n'en reste plus que quatre. Quelque douloureuse qu'ait pu être pour certains et pour certaines cette pratique d'élimination, elle a au moins le mérite d'être claire, tout comme il était clair que les éléments dramatiques et psychologiques qui serviraient d'embryons fictionnels viendraient des élèves eux-mêmes, des confidences qu'ils -elles surtout) voudraient bien livrer à Doillon et Goyet.

De fait, Doillon joue cartes sur table : les jeunes filles s'appellent (dans la vie) Marianne, Aurèle, Eva. Dans le film, elles s'appellent Marie, Aude, Elsa, façon élégante de dire : ce sont elles et ce ne sont pas elles, ce sont des êtres réels et des êtres de fiction. Le film – c'est sa force et sa beauté – joue constamment sur cet entre-deux : entre la vérité de l'être et celle du paraître⁸⁷⁹.

Ce qui ressort finalement, par-delà la particularité de chacun de ces trois films-rencontre, tant dans leur mode de fabrication que dans le résultat final, c'est l'unité maintenue du projet initial. Le fait qu'il ait eu lieu, jusqu'au bout, est déjà en soi une réelle réussite pour Patrice Chéreau et Pierre Romans. Par ailleurs, sa grande richesse sur les plans artistique et pédagogique est rétrospectivement reconnue ; les apports de cette

878 Alain Philippon, « Le cinéma », in Théâtre en Europe, p.54

879 Alain Philippon, « Le cinéma », in Théâtre en Europe, p.53

expérience ont été partagés – « un véritable échange »⁸⁸⁰ s'est tenu entre les réalisateurs et les élèves :

D'un côté, des cinéastes auront pu travailler comme ils n'auraient pas pu le faire dans des conditions standard ; de l'autre, des comédiens auront infiniment plus appris que savoir respecter des marques, entrer sous une bonne lumière ou découvrir la multiplication des prises et la fragmentation inhérente au cinéma.

D'un côté comme de l'autre, une expérience aura été vécue, un échange véritable aura lieu. La chose est considérable, et dépasse largement, on le voit l'initiation à la « technique-cinéma ». Nanterre-Amandiers (et son École) a bien d'autres aspects positifs. Mais cet échange, à lui seul, justifie pleinement l'existence d'un lieu qui aura su lui permettre, tout simplement de se produire⁸⁸¹.

Lieu de réalisation, dans le cas de *l'Atelier*, de production aussi pour les trois films-rencontre, on voit aussi combien Nanterre-Amandiers est, dès lors, bien plus qu'un lieu d'expérimentation, « bien plus qu'une petite parenthèse fermée sur elle-même ». Jacques Doillon y signe une œuvre *l'Amoureuse* qui « n'apparaît pas comme une pièce rapportée, mais comme l'un de ses plus beaux films »⁸⁸²; André Téchiné engage, quant à lui, en 1985 son retour au cinéma avec un film, *Rendez-vous*, qui trace l'itinéraire d'apprentissage d'une jeune actrice. Selon le réalisateur lui-même, l'idée du film vient directement de l'expérience de Nanterre-Amandiers, de « la découverte de ces jeunes acteurs et de ces jeunes actrices, de leur incertitude, de leur détermination : le fait qu'ils voulaient faire de leur propre corps un instrument artistique, c'est de ça que parle *Rendez-vous* »⁸⁸³. Le film de Chéreau ne manquera pas, de son côté, d'inspirer le jeune cinéma d'auteur des années 90.

L'importance de la référence faite par Chéreau à « Billancourt » dans le projet pour Nanterre-Amandiers trouve bien ici sa plus intense explication. Dès 1981, Chéreau sait qu'il souhaite faire du Théâtre Nanterre-Amandiers dont il prend la direction un lieu dont l'idiosyncrasie doit être tout à la fois théâtrale et cinématographique.

880 *Ibidem*

881 Alain Philippon, « Le cinéma », in Théâtre en Europe, p.54

882 Alain Philippon, « Le cinéma », in Théâtre en Europe, p.54

883 Alain Philippon, p.53

On aura compris que ces divers aspects des rapports qu'entretient Nanterre-Amandiers avec le cinéma s'enrichissent mutuellement, tout comme ils sont pris dans une relation d'enrichissement réciproque avec les activités théâtrales de la maison.

La rupture avec le mode de fonctionnement d'une Maison de la Culture est, une fois de plus, réaffirmée : il ne s'agit pas pour Nanterre-Amandiers de se limiter à des projections publiques de films⁸⁸⁴. Il n'est pas question non plus de réaliser seulement des films dans le cadre d'un projet pédagogique d'une école, ils revendiquent un statut professionnel. Par ailleurs, si des spectacles de théâtre, c'est le cas de *La Fausse Suivante*, par exemple, ou encore des répétitions, en l'occurrence, celles de *Lucio Silla*, sont filmées à Nanterre, Chéreau ne réduit en rien la fonction du cinéma à ne n'être que la survivance d'un spectacle vécu, encore moins à n'avoir que la seule mission de préserver une certaine mémoire théâtrale – on sait d'ailleurs combien le metteur en scène a longtemps refusé que ses créations soient filmées. Le cinéma tient bien une place entière, en tant qu'art exigeant, difficile et complexe, au sein de l'entité Nanterre-Amandiers. En 1988, Alain Philippon écrivait :

Idéalement, on ne peut que souhaiter que les choses aillent plus loin encore. Que certains lieux de Nanterre-Amandiers deviennent de vrais studios de cinéma, comme il en avait été question il y a quelques années. Que Nanterre devienne plus encore coproducteur de films⁸⁸⁵.

Nous le disions plus haut, le rêve Billancourt n'a pas lieu tel que Chéreau l'avait imaginé. Il prend cependant des formes plus modestes, mais concrètes qui marquent définitivement l'identité du lieu.

En attendant, comme le note Vincent Amiel, le grand metteur en scène de théâtre est parvenu à créer quelque chose de rare, à savoir donner naissance à un vivier d'acteurs pour le cinéma :

rare sont [...] les cinéastes qui ont accompagné, et a fortiori formé une génération d'acteurs. Chéreau en est un, après Kazan, et Cassavetes, précisément. Cette génération des Amandiers, à laquelle appartiennent Vincent Perez, Marianne Denicourt, Valeria

884 Sont notamment présentés : *Heimat* (quinze heures) ou la trilogie autrichienne d'Axel Corti, *Welcome in Vienna* (en intégralité), *La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer, *Intolérance* de Griffith et *Le Soulier de satin* de Oliveira.

885 Alain Philippon, « Le cinéma », in *Théâtre en Europe*, p.54

Bruni-Tedeschi, Bruno Tedeschini, Thibault de Montalembert, Agnès Jaoui, Isabelle Renaud, a constitué un groupe auquel se sont ajoutés, au gré des projets, de Chéreau ou d'autres, Emmanuelle Devos, Emmanuel Salinger, Laurence Côte, et quelques autres. Et le début des années 1990 a constitué une sorte de passage de relais, symptomatique à plus d'un titre : la plupart de ces jeunes comédiens ou comédiennes vont faire bloc dans le cinéma français, en particulier grâce à Arnaud Desplechin, dans des films comme La vie des morts, La sentinelle, Comment je me suis disputé...⁸⁸⁶

Certains, c'est le cas de Valéria Bruni-Tesdechi, oseront même, grâce à ces années passées aux côtés de Patrice Chéreau, à le voir travailler, à s'obstiner sans relâche, à passer eux-aussi à la réalisation.

⁸⁸⁶ Vincent Amiel, « Mouvements de groupe, mouvements de l'acteur », in *Double Jeu*, n°9, 2012 ,p.89-94

TRANSITION

C'est à l'intérieur d'un lieu rêvé par Chéreau, et devenu bien réel, à savoir l'École des Comédiens de Nanterre-Amandiers, que nous clôturons le deuxième volet de notre étude.

Pour quelles raisons Patrice Chéreau a-t-il éprouvé le désir de créer une telle structure ? D'une existence relativement brève, puisqu'elle ne survivra pas à la fin de l'aventure nanterrienne, elle marque pourtant l'identité du lieu, lui confère une spécificité qu'il nous faut désormais explorer.

SECTION 3

L'École des Comédiens de Nanterre-Amandiers

Le lieu de quelles intentions ?

Dès la conférence de presse d'ouverture de Nanterre-Amandiers, en 1982, Chéreau l'avait annoncé, « au cœur de l'institution nouvelle qu'il allait diriger, il y aurait une école »⁸⁸⁷, explique la journaliste Armelle Héliot. Chéreau, dit-elle, se posait depuis longtemps la question de l'enseignement :

*Il avait refusé des propositions de stages, hésité devant une offre du Conservatoire*⁸⁸⁸. *Il savait qu'il était temps pour lui de « se regarder au miroir de l'inexpérience », selon la belle formule de [Pierre] Boulez*⁸⁸⁹.

L'attribution de l'entière paternité de l'École des Comédiens à Patrice Chéreau – tout comme celle, on se souvient, du Théâtre des Amandiers – doit cependant être nuancée, car elle repose, en partie, sur une méconnaissance des faits. Si Chéreau a certes désiré et imaginé la naissance d'une école dans le théâtre qu'il allait diriger, il ne l'a pas conçue seul, mais avec Pierre Romans qui « en a jeté les bases, défini les règles »⁸⁹⁰. C'est lui d'ailleurs qui en assurera la direction et le bon fonctionnement. Enseignant, depuis 1980, au Centre dramatique national de Reims, dirigé alors par Jean-Pierre Miquel, ainsi qu'au Cours Florent, Pierre Romans rencontre le metteur en scène suite à une présentation de travaux menés autour de Tchekhov avec quelques uns de ses élèves à Paris. L'idée de créer une école de comédiens naît ici, explique-t-il, dans un entretien avec

887 Armelle Héliot, *L'École : l'éveil des printemps*, in Les années Chéreau 1982-1990, Nanterre-Amandiers, ouvrage réalisé par Sylvie de Nussac, collection Le spectateur français, Imprimerie Nationale, 1990, p.78

888 C'est Jacques Ronsard, nommé en 1974 à la direction du CNSAD, qui propose à Patrice Chéreau de venir y enseigner. Celui-ci, cependant, décline l'offre. En 1998, il acceptera d'intervenir au Conservatoire en qualité de metteur en scène. Il travaillera avec les élèves sur deux pièces de Shakespeare, *Richard III* et *Henri VI*, en vue d'en faire un spectacle à la Manufacture des Oeilletts.

889 Armelle Héliot, *L'École : l'éveil des printemps*, op.cit.

890 Armelle Héliot, *L'École : l'éveil des printemps*, op.cit.

Jacques Laemlé et François Manceaux :

En 1980, j'avais présenté à Paris un spectacle à partir d'un montage de plusieurs pièces de Tchekhov avec de jeunes acteurs, à la suite d'un stage que j'avais dirigé au cours Florent. Patrice l'a vu, ça lui a plu ; il a entrevu l'intérêt de travailler avec de jeunes comédiens. Lorsqu'en 1981, le Ministre de la Culture, Jack Lang, lui a proposé Nanterre, il m'a demandé de réfléchir à un projet d'école – ce que j'ai fait [...]»⁸⁹¹

Chéreau apprécie la qualité du travail de Pierre Romans en tant que metteur en scène et il est certain qu'il est sensible aussi à sa capacité de fédérer un groupe de jeunes comédiens, notamment sur un auteur tel que Tchekhov, auquel il est lui-même attaché et qu'il désire monter. En rejoignant l'équipe du Théâtre Nanterre-Amandiers, Pierre Romans prend un risque, celui de « suivre un metteur en scène plutôt que de s'installer dans une institution qu'elle soit publique ou privée »⁸⁹² qui lui offrait pourtant un avenir assuré.

L'École des Comédiens, appelée aussi « l'Atelier permanent », ouvre ses portes le 15 novembre 1982. L'École fonctionnera durant cinq années, soit jusqu'en décembre 1987. Intégrée au lieu théâtral et n'étant pas une structure autonome, elle dépend entièrement du Théâtre Nanterre-Amandiers pour subsister. Il est donc entendu, peut-on lire dans le texte du projet, que

cet atelier ne devra pas être une charge trop lourde pour la maison : il fonctionnera sur un mode artisanal, son seul luxe étant le travail lui-même et la qualité des personnes qui s'y emploieront.

Son budget sera consacré aux locaux, salle de sports, salle de répétitions, bibliothèque, vestiaire, et à la rémunération forfaitaire des personnalités invitées extérieures au théâtre»⁸⁹³.

Son financement, estimé à environ 1 200 000 francs, est assuré par le budget du Théâtre Nanterre-Amandiers, lui-même garanti par l'investissement du ministère de la Culture, celui de la ville de Nanterre et du département des Hauts-de-Seine. Par ailleurs, des subventions lui sont aussi allouées par l'Association française d'action artistique

891 L'École des Comédiens, 1982-1987, Editions Nanterre-Amandiers, p. 4

892 Estelle Bonnier-Bel Hadj, « L'École de comédiens de Nanterre-Amandiers, 1982-1987 », mémoire de Master II, sous la direction de Sabine Quiriconi, Université Paris Nanterre, septembre 2019, p.5

893 Extrait de *Projet pour une nouvelle entreprise à Nanterre*, Janvier 1982, in *L'École des Comédiens, 1982-1987*, Editions Nanterre-Amandiers, p. 4

(AFAA) et la Caisse des dépôts et consignations.

Un peu à l'écart des bruissements du Théâtre, l'École des Comédiens est située dans les sous-sols, qui ont été réaménagés pour pouvoir l'accueillir. Deux salles lui sont réservées : le planétarium, d'abord, qui avait été conçu par Pierre Debauche dans l'espoir d'accueillir, à l'époque, un espace scientifique au sein du Théâtre des Amandiers ; puis, une grande salle qui lui est directement accolée et qui est équipée d'un plancher en bois. Petite salle de forme ovale, sans fenêtre, le planétarium est dédié au travail théâtral des jeunes comédiens. L'autre salle, plus spacieuse et lumineuse – elle dispose de grandes baies vitrées qui donnent sur le parc André-Malraux – accueillera les cours de danse, de musique et de chant.

A la fois en marge de cette grande machine théâtrale que représente le Théâtre Nanterre-Amandiers, et, en même temps, entièrement intégré à ce grand Tout, ce *lieu dans le lieu* qu'incarne l'École a une mission bien spécifique puisqu'il est appelé à entre être, selon l'expression d'Armelle Héliot « le noyau irradiant »⁸⁹⁴.

Deux promotions vont être formées à l'École des Comédiens de Nanterre : la première investit les locaux de novembre 1982 à octobre 1984, et la seconde, de janvier 1986 à décembre 1987.

Le premier groupe se compose de vingt-quatre élèves qui ont alors entre dix-sept et trente ans. En font partie : Yves Adler, Nicolas Baby, Anne Bennent, Christophe Bernard, Marie Carré, Christine Citti, Marianne Chemelny, Laurence Cortadellas, Véronique Costamagna-Prat, Frédéric Dudoignon-Valade, Jean-Philippe Ecoffey, Francis Frappat, Béatrice Houplain, Solenn Jarniou, Laurent Le Doyen, Sophie Lefrou de la Colonge, Claire-Marie Magen, Sophie Paul, Olivier Rabourdin, Pierre-Loup Rajot, Claire Rigollier, Baptiste Roussillon, Nathalie Schmidt et Christine Vésinet.

Le second groupe est plus réduit, il comprend seulement dix-neuf élèves. Plus médiatisée que le premier groupe, cette promotion accueille Laura Benson, Catherine Bidault, Valeria Bruni-Tedeschi, Marc Citti, Marianne Cuau-Denicourt, Franck Demules, Aurelle Doazan, Dominic Gould, Laurent Dréville, Eva Ionesco, Agnès Jaoui, Thierry de Montalembert, Foued Nassah, Bernard Nissile, Vincent Perez, Thierry Ravel, Isabelle Renaud, Hélène de Saint-Père, Bruno Todeschini.

Beaucoup continuent d'exercer, aujourd'hui encore, leur métier avec passion, que ce soit de comédien ou de réalisateur, au théâtre comme au cinéma, marqués par ces années de formation qui les ont révélé au public, souvent à eux-mêmes aussi.

894 *L'École : l'éveil des printemps*, Armelle Héliot, *op.cit.*

Dans le cadre de notre étude, il ne nous intéresse pas de dresser un panorama complet de la formation proposée au sein de l'École des Comédiens – d'autres l'ont déjà fait, comme Estelle Bonnier–Bel Hadj⁸⁹⁵ ou Marc Citti⁸⁹⁶, qui a écrit un témoignage sensible et précis sur ses années nanterriennes – mais plutôt d'interroger le désir de Chéreau d'intégrer un tel espace de formation dans le nouveau lieu théâtral qu'il va diriger. Dans cette perspective, la brièveté de l'existence de l'École des Comédiens, de 1982 à 1987, soit cinq ans, pose question. L'hypothèse que nous voulons ici explorer est la suivante : école dans un théâtre, annoncée comme devant vivre au rythme d'« un atelier permanent », hors des sentiers battus et des enseignements traditionnels, l'École des Comédiens a-t-elle été conçue pour être un espace destiné à devenir pérenne, capable de proposer un modèle pédagogique de formation des comédiens totalement inédit en France, ou n'aurait-elle pas plutôt été, dès le départ, dans l'esprit de Patrice Chéreau, en tout cas, imaginée comme le lieu d'émergence et de fabrication, si l'on peut dire, d'un vivier de comédiens « faits-maison » ? Plus encore, ne la désirait-il pas *déjà* comme le seul lieu capable de l'aider à composer *une troupe* ? De quelles intentions, l'École des Comédiens est-elle donc le lieu ? C'est ce que nous allons chercher à déterminer.

1. Naître *contre* un enseignement formaté

1.1. L'excellence, à côté de Paris

Pour mieux comprendre le caractère singulier de l'École des Comédiens, il est nécessaire d'engager un tour d'horizon des lieux de formation déjà existant en France au tournant des années 70 et 80. Dressant le parcours d'un jeune candidat souhaitant se préparer au métier de comédien, Estelle Bonnier–Bel Hadj remarque combien l'enseignement du théâtre est alors centralisé à Paris. L'institution la plus connue et la plus prestigieuse est le Conservatoire national supérieur d'art dramatique (CNSAD)⁸⁹⁷. A cette

895 Estelle Bonnier–Bel Hadj, « L'École de comédiens de Nanterre–Amandiers, 1982–1987 », mémoire de Master II, sous la direction de Sabine Quiriconi, Université Paris Nanterre, septembre 2019.

896 Marc Citti, *Les enfants de Chéreau*, Actes Sud–Papiers, Juin, 2015

897 Rattachées au ministère de la Culture, ayant l'avantage d'être reconnues par l'État et de délivrer le diplôme national supérieur professionnel de comédien (DNSPC) et jouissant d'un prestige certain dans le milieu, les écoles nationales supérieures d'art dramatique sont souvent très prisées. Il en existe treize aujourd'hui. Trois d'entre elles, le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD), l'École Supérieure d'Art Dramatique (ESAD) de la Ville de Paris) et le Studio d'Asnières sont à Paris ou dans sa périphérie. Les dix autres – le Théâtre National de

époque cependant, ce dernier est encore sous les effets d'une crise importante, qui l'agite depuis Mai 68. La nomination, en 1974, de Jacques Rosner⁸⁹⁸ à la tête du CNSAD, soutenue par Michel Guy, alors secrétaire d'État à la Culture, a généré une révolution interne, engageant des changements importants au niveau de la formation des jeunes comédiens. Cherchant à lutter contre le conservatisme de l'établissement et « le formatage à l'œuvre »⁸⁹⁹, dans la formation des comédiens, présent jusque « dans le travail des scènes travaillées »⁹⁰⁰, Jacques Rosner renverse les attendus de « la plus vieille école de France » jusqu'alors « vivier exclusif des acteurs de la Comédie-Française »⁹⁰¹. La présence de professeurs comme Antoine Vitez ou encore celle de Pierre Debauche – lequel avait déjà créé, quoique modeste, sa propre école, rue Lhomond, à Paris⁹⁰² –, bouscule également les attendus. Sous la houlette de Pierre-Aimé Touchard, tous deux intègrent, respectivement en 1969 et 1973, le corps professoral de la grande institution et proposent des modèles pédagogiques radicalement différents de ceux en vigueur. Ils font partie du camp des « Modernes », avec, à leurs côtés, Jean-Paul Roussillon, Marcel Bluwal, Jean-Pierre Miquel, Michel Bouquet. Ils affrontent les « Anciens », représentés par Jean Meyer, Lise Delamare, Robert Manuel. La question de la formation des jeunes comédiens est au cœur de cette scission. Les premiers militent pour instaurer une pédagogie fondée « sur la créativité et la recherche de formes

Strasbourg (TNS), l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT), à Lyon, l'École supérieure de théâtre Bordeaux Aquitaine (ESTBA), École nationale supérieur d'art dramatique de Montpellier (ENSAD), École de Théâtre du Théâtre National de Bretagne (TNB), École de la Comédie de Saint-Etienne (ECSE), l'École Régionale d'Acteurs de Cannes et Marseille (ERACM), École Supérieure Professionnelle de Théâtre du Limousin (ESPTL) à Saint-Priest-Taurion, l'École du Nord à Lille, le Théâtre École d'Aquitaine à Agen – irriguent de façon assez homogène l'ensemble de l'Hexagone.

898 Jacques Rosner, nommé directeur du conservatoire de 1974 à 1981 par Michel Guy, secrétaire d'État à la Culture, est convaincu de la nécessité d'ouvrir le Conservatoire à des personnalités nouvelles et continue les réformes engagées par Pierre-Aimé Touchard, directeur de 1968 à 1974, auquel il succède. C'est Antoine Vitez, alors professeur au CNSAD, qui avait convaincu Jacques Rosner de quitter le Centre dramatique du Nord pour prendre cette fonction.

899 « La première fois que je suis allé au cours d'un professeur, j'ai été sidéré. On travaillait une scène du Misanthrope et le professeur disait à l'acteur : mais tu sais bien que, dans cette scène, Alceste entre toujours par la cour. Ça m'a beaucoup travaillé. Je me suis demandé pourquoi on disait ça. En fait c'est parce qu'il s'agissait d'une référence à une mise en scène, à une mise en place de la Comédie Française, dont le professeur en question était un ancien sociétaire. Et ce qui était étonnant, c'est que cette mise en scène qui servait de référence en quelque sorte, n'existait plus. La Comédie Française, entretemps, avait considérablement changé. Tout ce groupe de professeurs pensait qu'il avait un savoir à transmettre (par exemple qu'Alceste entre par la cour) et, en face, il y avait Vitez qui était, vraiment, la grenouille dans le bénitier. L'atmosphère était extrêmement tendue », explique Jacques Rosner. Propos rapportés in Robert Abirached, *La Décentralisation théâtrale, le temps des incertitudes- 1969-1981*, cahier n°9, Acte sud, Arles, 1995, pp. 95-96

900 Robert Abirached, *La Décentralisation théâtrale, le temps des incertitudes- 1969-1981*, Cahier n°9, Acte sud, Arles, 1995, pp. 95-96

901 Estelle Bonnier-Bel Hadj, « L'École de comédiens de Nanterre-Amandiers, 1982-1987 », *op.cit.*, p.15

902 Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines*, Théâtre des Amandiers, les années fondatrices (1965-1982), Société d'histoire de Nanterre, 2018

nouvelles »⁹⁰³, tandis que les seconds défendent « une formation traditionnelle fondée sur le mimétisme d'anciennes formes théâtrales »⁹⁰⁴.

Au début des années 80, malgré la présence de nombreux professeurs réformistes, le Conservatoire garde la réputation d'être une institution très sélective et traditionaliste, qui ne convient pas à tous les candidats. Les cours privés, véritable « pépinière de pédagogie »⁹⁰⁵, peuvent alors incarner une solution prisée par de nombreux candidats. Certains les fréquentent pour préparer le concours d'entrée au CNSAD, d'autres les choisissent comme véritable alternative. Onéreux, ils ne sont pas, de fait, ouverts à toutes les bourses. Au milieu des années 80, le *Guide du comédien, comment devenir un acteur et réussir dans le milieu artistique*⁹⁰⁶ en recense plus d'une centaine. Ils s'inscrivent, relève Estelle Bonnier-Bel Hadj, dans « des courants plus ou moins novateurs »⁹⁰⁷ :

*Certaines formations se réclament des méthodes de Stanislavski, d'autres de Lee Strasberg, comme ceux de Vera Gregh, ancienne assistante de Tania Balachova ou de l'atelier Blanche Salant. Les cours sont dispensés par un seul professeur ou par plusieurs intervenants. La formation de l'acteur est souvent accompagnée d'autres disciplines qui mettent l'accent sur le travail du corps en mouvement et sur le travail vocal. Rares sont celles qui proposent un travail devant la caméra. Le travail du masque est proposé dans peu d'écoles mais commence à s'étendre. La sélection des candidats est bien moins drastique que pour les écoles d'État. Cependant, une audition, un stage ou un entretien est le préalable à toute entrée*⁹⁰⁸.

Une quinzaine d'entre eux sont mis en avant. C'est le cas de l'École du Passage, à Paris, dirigée par Niels Arestrup ; du Grenier de Maurice Sarrazin, à Toulouse, du Studio dirigé par Philippe Brigaud et Claude Mathieu ; de l'Entrée des artistes, fondée par Yves Pignot, ex-pensionnaire de la Comédie Française ; des Cours Simon ou encore du Cours Florent qui « représente la plus grosse école privée de Paris [...] avec une trentaine d'enseignants à l'époque »⁹⁰⁹. Les Écoles Lecoq et Périmony se démarquent car elles proposent, pour la première, un enseignement « axé principalement sur la préparation

903 Estelle Bonnier-Bel Hadj, L'École de comédiens de Nanterre-Amandiers, 1982-1987, *op.cit.*, p.13

904 Estelle Bonnier-Bel Hadj, « L'École de comédiens de Nanterre-Amandiers, 1982-1987 », *op.cit.*, p.18

905 *Ibidem*

906 Alain Hegel, Normand Éric, *Guide du comédien, comment devenir un acteur et réussir dans le milieu artistique*, Editions du puits Fleuri, 1988.

907 Estelle Bonnier-Bel Hadj, L'École de comédiens de Nanterre-Amandiers, 1982-1987, *op.cit.*, p. 18

908 *Ibidem*

909 Estelle Bonnier-Bel Hadj, L'École de comédiens de Nanterre-Amandiers, 1982-1987, *op.cit.*, p.19

corporelle [...], le texte n'est abordé qu'à partir de la deuxième année », et, pour la seconde « une approche du jeu cinématographique »⁹¹⁰ en plus de la formation théâtrale.

Il existe, par ailleurs, des conservatoires nationaux de région et les conservatoires municipaux qui peuvent séduire certains jeunes comédiens, même si « tôt ou tard, on monte à Paris pour parfaire sa formation en espérant par la suite percer dans le métier »⁹¹¹.

Dans ce paysage, l'ouverture de l'École des Comédiens de Nanterre-Amandiers offre une alternative particulièrement séduisante. En 1980, les créations de Patrice Chéreau au TNP et son triomphe à Bayreuth avec son *Ring* révolutionnaire, ont marqué le paysage théâtral français : entrer dans son école, pouvoir travailler avec lui est un désir partagé par bien des jeunes comédiens. Notons au passage que c'est le cas également de jeunes auteurs, comme Bernard-Marie Koltès.

A l'époque, par ailleurs, peu d'écoles sont implantées dans un théâtre. Quand Chéreau écrit le projet pour Nanterre-Amandiers, seul le TNS en a une en son sein. Créé en 1947, sous l'impulsion de Jean Dasté et Jeanne Laurent, sous-directrice des spectacles et de la musique à la direction générale des Arts et Lettres au ministère de l'Éducation nationale, la Comédie de Saint-Étienne n'ouvrira la sienne qu'en 1982 seulement, la même année donc que l'École des Comédiens de Nanterre. Entre temps, l'école du TNS, fondé en 1954 par Michel Saint-Denis a su déjà se tailler une excellente réputation. Son histoire est étonnante car elle est née d'abord au Centre dramatique de l'Est à Colmar, créé par Roland Piétri et d'André Clavé, dès 1946-47. Celui, transféré en 1968 à Strasbourg, devient alors le TNS que l'on connaît aujourd'hui. Ce déménagement du CDN n'entrave en rien la mission de formation aux métiers du théâtre et du spectacle que l'établissement s'était fixé, puisque le nouveau directeur, Hubert Gignoux, non seulement la conserve, mais cherche aussi à la développer. On sait que Bernard-Marie Koltès s'y inscrit, en 1969, pour suivre une formation dans la section régie – création et cette rencontre avec Hubert Gignoux sera décisive pour la suite. A partir de 1971, ce sont Jacques Fornier et André-Louis Perinetti qui sont à la tête du TNS, puis, en 1975, Jean-Pierre Vincent, compagnon de formation de Chéreau au lycée Louis-le-Grand. C'est Jacques Lassale qui prend la direction du CDN en 1983, mais il confie celle de l'école à Alain Knapp.

910 *Ibidem*

911 *Ibidem*

A la différence de ces deux autres écoles installées dans un théâtre, mais qui sont décentralisées, l'École des Comédiens reste proche du centre, Paris, en Île-de-France. Elle se donne ainsi à voir comme la promesse d'une formation exceptionnelle, qui plus est, gratuite. C'est un atout important, savoir qu'à deux pas de la capitale, il est possible de bénéficier d'enseignements aussi prestigieux que ceux fournis dans les grandes écoles parisiennes, puisque dispensés, notamment, par l'un des plus grands metteurs en scène de l'époque, Patrice Chéreau.

A partir de 1990 et jusqu'aux années 2000, on verra une augmentation de l'offre de formation dans des écoles implantées dans des théâtres. Quatre nouveaux établissements, intégrés chacun à un CDN, ouvriront, en effet, leurs portes sur des modèles souvent inspirés des écoles pionnières que sont celles du TNS et de la Comédie : l'École du TNB, à Rennes (1991), l'Académie de l'Union, à Limoges (1997), l'École du Nord, à Lille-Tourcoing (2003), et, enfin, l'estéba à Bordeaux (2007). Celles de Vitez et Chéreau ont, elles aussi, laissé une empreinte forte dans le renouvellement de la formation des comédiens, même si, entre temps, elles auront disparu. Vitez, nommé administrateur de la Comédie-Française quitte le Théâtre National de Chaillot en 1988 et l'école fermera en 2006. L'École des Comédiens de Nanterre-Amandiers, quant à elle, prend fin en 1987, à l'issue de la formation de la deuxième promotion. Disposé à mettre fin à l'aventure nanterrienne, Chéreau décide, en accord avec Pierre Romans, de ne pas s'engager dans la formation d'une troisième promotion.

Il n'y aura plus d'École des Comédiens à Nanterre jusqu'à la récente nomination, en janvier 2021, de Christophe Rauck. Le nouveau directeur du Théâtre Nanterre – Amandiers, qui succède à Philippe Quesne, a, en effet, inscrit dans son projet la création d'une école de formation au métier d'acteur. Nommée « L'Atelier », son appellation est un clin d'œil manifeste au film d'André Téchiné et, plus largement, aux « années Chéreau » à Nanterre. S'inspirant du modèle originel, elle propose une formation gratuite de deux ans à douze comédiens qui ont été sélectionnés après audition. A travers ce geste fort, Christophe Rauck renoue avec l'histoire du lieu, lequel, par ailleurs, fait l'objet actuellement d'une entière rénovation.

Au début des années 80, l'École des Comédiens semble garantir aux candidats d'entrer dans « une école qui n'est pas du tout classique »⁹¹², selon l'expression d'Hélène de Saint-Père, comédienne, issue de la deuxième promotion de l'École des Comédiens. Elle attire d'ailleurs de nombreux candidats. On en compte 1700 en 1982, et 2300, en

912 Entretien inédit avec Hélène de Saint-Père, 19 février 2019, Paris

1986. « A titre indicatif, rappelle Estelle Bonnier–Bel Hadj, les candidatures pour entrer au Conservatoire sont de 818 en 1980 ; elles seront de 1200 en 1985 »⁹¹³. Face aux écoles institutionnelles ou cours privés, elle propose donc une alternative remarquée. Issue de la deuxième promotion, Marianne Denicourt me confie l'importance qu'a représenté pour elle le fait d'entrer à l'École des Comédiens :

*Quand on était jeune acteur, à cette époque-là, l'École des Comédiens de Patrice Chéreau était l'endroit où l'on avait envie d'être. Le paysage de l'enseignement du théâtre en France était alors assez restreint : il y avait le conservatoire, le Théâtre national de Strasbourg, et, tout d'un coup, cette nouvelle école qui naissait, avec ce metteur en scène auréolé de son talent.*⁹¹⁴

L'École a pourtant un positionnement tout à fait particulier par rapport aux autres structures de formation. Patrice Chéreau, Catherine Tasca et Philippe Coutant ont totalement modifié, rappelons-le, les statuts de l'ancien Théâtre des Amandiers. Il n'est plus ni Maison de la Culture, ni Centre dramatique national. Cette absence d'institutionnalisation n'est pas sans conséquences, puisque la formation n'est pas agréée par l'État. Elle ne délivre donc pas de diplôme de comédien. « Seul le fait de l'avoir fréquenté suffit »⁹¹⁵, lit-on sur la brochure officielle. Les élèves bénéficient, néanmoins, du statut d'étudiant de l'université Paris X–Nanterre, qui leur accorde alors une dérogation exceptionnelle. Leurs frais d'inscription universitaires et de Sécurité sociale, ainsi que ceux d'une carte de transport de la RATP sont pris en charge. S'ajoute à cela, la gratuité de la formation dispensée par l'École des Comédiens.

L'absence de diplôme aurait pu présenter un désavantage aux yeux de certains, mais dans le contexte des années 80, elle ne se révèle pas être un frein. Le choix de candidater dans tel ou tel établissement, remarque Estelle Bonnier–Bel Hadj, relève souvent d'autres critères :

Le jeune apprenti-comédien des années 80 cherche une école qui lui convienne suivant ses aspirations artistiques. Il est attiré par certains cours spécifiques ou par la figure d'un pédagogue en particulier. Il veut apprendre les bases du jeu pour pouvoir jouer au théâtre ou au cinéma et travailler à la radio ou pour la télévision. Il espère aussi que

913 Estelle Bonnier-Bel Hadj, L'École de comédiens de Nanterre-Amandiers, 1982-1987, *op.cit.*, p.14

914 Entretien inédit avec Marianne Denicourt, Berlin/Paris, avril 2020

915 *L'École des Comédiens, 1982-1987*, Editions Nanterre-Amandiers, juillet 1987

*l'école lui permettra d'être vu par des gens du métier pour approcher le milieu professionnel*⁹¹⁶.

Rejoindre l'École des Comédiens de Chéreau est alors une garantie car elle correspond à ces attentes essentielles du jeune *élève-acteur* : être plongé dans *le vif du métier*, pouvoir ainsi apprendre à devenir *un acteur-créateur*. Lors de notre rencontre à Paris, Marc Citti me confie combien, à 18 ans, en 1982, il désirait faire partie « du clan des modernes, des fiévres et des princes »⁹¹⁷ et cela se passait forcément « dans la maison de Chéreau »⁹¹⁸.

N'entre pas, cependant, dans « l'hétérotopie Chéreau » qui veut. La sélection est rude et il y a peu d'élus.

1.2. Le droit d'entrer

En 1966, Hubert Gignoux définissait la mission de l'école du TNS de la façon suivante :

*Au théâtre, il s'agit de dire quelque chose à quelqu'un ; et, pour pouvoir dire quelque chose à quelqu'un, il faut avoir quelque chose à dire, il faut exister et il faut avoir une personnalité riche. [...] je crois que ce qui inspire avant tout la formation de notre école, et ce qui inspire la vie des comédiens plus âgés, c'est le souci d'enrichir continuellement notre personnalité et de l'affirmer*⁹¹⁹.

L'École des Comédiens de Nanterre-Amandiers soutient elle aussi ce même principe : la personnalité du candidat est l'un des critères primordial du choix final. Le recrutement des candidats pour entrer à l'École des Comédiens se déroule alors en trois temps. Véronique Saavedra, alors assistante de direction aux côtés de Pierre Romans, m'en explique le fonctionnement :

916 Estelle Bonnier-Bel Hadj, L'École de comédiens de Nanterre-Amandiers, 1982-1987, *op.cit.*, p.20

917 Entretien inédit avec Marc Citti, Paris, avril 2019

918 Entretien inédit avec Marc Citti, *op.cit.*

919 Conversation audible sur le site Internet : <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00131/l-ecole-du-theatre-national-de-strasbourg.htm>

La première étape reposait sur un entretien éliminatoire avec chaque candidat. Pour la première promotion, nous avons reçu 1700 candidatures, sur lesquelles seules 250 sont restées en lice. La deuxième étape de la sélection consistait à présenter une scène, choisie dans le répertoire mondial de 1880 à nos jours. Il ne restait alors plus que 70 candidats, lesquels, troisième étape, allaient effectuer un stage de dix jours avec Pierre Romans, mais aussi d'autres professeurs de l'École comme Denise Péron, Daniel Emilfork, Jean Hugues Anglade et des comédiens invités. Pris par son film l'Homme Blessé et l'ouverture du Théâtre Nanterre-Amandiers, Chéreau n'a pas toujours participé à tous les recrutements, mais il est venu voir la plupart des présentations des scènes choisies par les candidats et a pris part aux décisions finales. C'est essentiellement Pierre Romans qui a géré le lancement de l'École des Comédiens, son organisation et le recrutement des élèves.⁹²⁰.

Le même principe de recrutement prévaut pour la deuxième promotion, sachant que cette fois, sur les 2300 candidats qui se sont présentés, seuls 19 seront retenus. La comédienne Marianne Denicourt a le souvenir que

le recrutement pour entrer à l'École des Comédiens était assez long. Le concours s'était étalé sur à peu près un an. Après la première promotion, plus de quatre mille candidatures, venues d'Europe et même des États-Unis avaient été déposées. C'était une école qui attirait beaucoup. [...] C'était un long parcours, difficile, mais comme l'est, je crois, tout autre concours. Dans ces moments-là, il faut avoir une part de soi, qui considère l'enjeu comme vital, et une autre, qui s'en détache. On tient comme cela⁹²¹.

Pour la présentation de la première scène, c'est la salle de répétition dans les sous-sols du Théâtre Nanterre-Amandiers qui est retenue. En revanche, Patrice Chéreau et Pierre Romans choisissent la grande salle pour faire passer la deuxième scène, qui constitue la fin de la deuxième étape du recrutement. Les élèves sont confrontés à un « immense espace » et font face à un jury à peine visible, plongé dans la pénombre. Marianne Denicourt a gardé en mémoire le lieu, son atmosphère et son obscurité :

La présentation des scènes se déroulait dans la grande salle du Théâtre et, cette

920 Entretien inédit avec Véronique Saavedra, Paris, novembre 2019

921 Entretiens inédits avec Marianne Denicourt, Berlin/Paris, avril 2020.

*fois, Chéreau était là. La salle était plongée dans le noir si bien que, depuis la scène, on ne le voyait pas, tout comme les autres membres du jury d'ailleurs, placés eux-aussi assez loin. On savait qu'il y avait des gens, mais on ne pouvait pas les distinguer.*⁹²²

Christine Citti, comédienne, metteur en scène, qui a suivi la formation de la première promotion, en a conservé intacte l'émotion du moment :

*Les scènes n'étaient pas imposées. C'est nous qui devons faire nos propres choix. Nous passions dans la grande salle du Théâtre des Amandiers. J'avais énormément le trac. Je suis arrivée sur ce plateau immense, dans cette salle immense, où l'on ne pouvait pas voir le jury, seulement le discerner, et là, au bout de trois phrases, je jouais. Je parle là d'un sentiment intense, qui n'a rien à voir avec le fait de savoir si le jeu était juste ou non. C'était tout simplement un pur bonheur*⁹²³.

La comédienne se souvient avoir choisi *Scènes de chasse en Bavière* de Martin Sperr, que Jean-Hugues Anglade met en scène quelques années plus tard, d'ailleurs, aux Amandiers :

Je venais de découvrir la pièce. Je n'avais pas tant travaillé que cela la scène que j'avais retenue, mais j'aimais bien le personnage, j'aimais la situation. C'est une jeune femme qui a une histoire avec un homme, elle est persuadée que c'est de l'amour. Elle est enceinte. L'homme l'abandonne et la tue à la fin. Le tout se passe dans un petit village, où les regards pèsent, les rumeurs s'installent, les non-dits aussi.

*Patrice était là*⁹²⁴.

Marianne Denicourt, de son côté, choisit Racine et William Faulkner :

Alors que j'avais vu les spectacles de Chéreau, j'avais choisi des scènes qui ne semblaient pas adaptées à Nanterre. Pour ma première scène, j'avais décidé de présenter « La prière d'Esther », extraite de la pièce de Racine, Esther. Chéreau a monté Phèdre des années après, mais, à cette époque-là, je ne suis pas sûre qu'il était très attiré par Racine. J'avais travaillé le texte avec Madeleine Marion, dans un atelier.

922 *Ibidem*

923 Entretien inédit avec Christine Citti, Nanterre, novembre 2018.

924 Entretien inédit avec Christine Citti, op.cit.

*Pour la seconde scène, même chose. J'ai continué à ne pas être dans les clous. J'avais préparé Requiem pour une nonne de William Faulkner. J'aimais Faulkner, le titre était beau. Sur le plan de la scénographie, la scène était simple à jouer : c'était une table avec deux personnes.*⁹²⁵

Interrogé sur les critères conduisant au choix de candidates, Pierre Romans répond, à l'époque, qu'ils se sont, d'une certaine façon, imposés d'eux-mêmes, bien que le risque de « passer à côté de gens formidables »⁹²⁶ n'a pu être écarté, du fait du nombre considérable de candidatures :

*Il y a des gens qu'on refuse pour des raisons précises, soit parce que cette école n'est visiblement pas leur histoire et qu'ils s'inscrivent dans une école de théâtre comme ils s'inscriraient ailleurs, soit parce que ce sont des gens qui ont déjà trop travaillé, ce qui n'est pas intéressant ; ou alors des gens qui viennent de milieux plus universitaires et qui se découvrent, souvent trop tard, une envie de passer à la pratique du théâtre*⁹²⁷.

Véronique Saavedra confirme, elle aussi, que la sélection s'est faite assez naturellement parce que

*lors des entretiens déjà, les candidats sentaient s'ils étaient faits ou pas pour cette école, s'ils avaient leur place dans un projet comme celui porté par Patrice et Pierre*⁹²⁸.

Hélène de Saint-Père partage ce ressenti. Elle me confie avoir pris conscience, dès le premier entretien, du bien-fondé de sa candidature dans cette école :

*C'est lors du premier tour, après avoir vu Pierre Romans, que j'ai vraiment compris que je devais être prise aux Amandiers. Pierre était fascinant. Moi qui ai toujours eu des problèmes avec l'autorité, il semblait être ailleurs, le fonctionnement semblait autre. Je me souviens qu'il m'avait demandé si je réussissais le conservatoire laquelle des deux écoles je choisirais. Je lui avais répondu celle qui me correspondra le mieux*⁹²⁹.

925 Entretiens inédits avec Marianne Denicourt, Berlin/Paris, avril 2020

926 *L'Ecole des Comédiens, 1982-1987*, Editions Nanterre-Amandiers, op.cit, p.6

927 *Ibidem*

928 Entretien inédit avec Véronique Saavedra, Paris, novembre 2019

929 Entretien inédit avec Hélène de Saint-Père, Paris, février 2019

Si dans le procédé de recrutement, l'École des Comédiens de Nanterre semble reprendre finalement les fondamentaux attendus par toute école traditionnelle, entretien et présentation de scènes, c'est dans la façon de conduire les épreuves que se joue, semble-t-il, la différence. Pierre Romans instaure « une vraie rencontre »⁹³⁰ avec les candidats, de la même façon, se souvient Véronique Saavedra, que Daniel Emilfork « les poussait parfois jusque dans leur retranchement, cherchant à voir leur attachement au théâtre, le désirant viscéral, imposant, vital »⁹³¹.

C'est aussi le stage, troisième et ultime étape de la sélection, qui, comme me le fait remarquer Christine Citti, participe du caractère singulier du recrutement de l'École des Comédiens de Nanterre-Amandiers :

*Plusieurs écoles procèdent ainsi aujourd'hui, en soumettant les candidats à un stage final, mais à l'époque, ce mode de recrutement était totalement novateur*⁹³².

Toute la difficulté de l'épreuve consiste alors pour les candidats à faire face à la fois à la concurrence entre eux et à la nécessité de former un groupe capable de s'entendre et de faire œuvre ensemble. Christine Citti se souvient que trois groupes de candidats avaient été composés. Rétrospectivement, elle remarque que « la plupart des élèves qui ont été sélectionnés, étaient dans le [sien] »⁹³³ et elle explique le phénomène de la façon suivante :

*Nous ne nous connaissions pas, mais je pense que nous avons formé tout de suite un collectif qui a fonctionné. Il s'est vraiment passé quelque chose entre nous, et le travail que nous faisons nous passionnait. Nous étions tous totalement engagés et investis.*⁹³⁴

La première promotion va former un groupe assez hétérogène. C'est un choix de Pierre Romans. Estelle Bonnier–Bel Hadj note que parmi les vingt-quatre candidats sélectionnés, certains ont déjà reçu une formation théâtrale :

Un quart du groupe a déjà travaillé devant la caméra mais la majorité viennent du théâtre et ont déjà suivi des cours de théâtre souvent dans des cours privés : l'École de

930 Entretien inédit avec Véronique Saavedra, op.cit.

931 *Ibidem*

932 Entretien inédit avec Christine Citti, Nanterre, novembre 2018

933 *Ibidem*

934 *Ibidem*

Balachova, Charles Dullin, Blanche Salant, le Théâtre du miroir de Daniel Mesguich, le Théâtre Blanc de Gérard Robard, le Cours Radka Raiskova, le Cours Max Fournel, l'Atelier Sarah Sanders, le Cours Yves Pignot. Deux élèves sortent de l'ENSATT. Très peu sortent de conservatoires régionaux. Christine Vénizet a fait un stage de Commedia dell'arte à la Cartoucherie de Vincennes et a travaillé dans l'Atelier théâtral d'Ivry de Vitez. Deux élèves ont reçu des cours de théâtre aux États-Unis. Christophe Bernard et Claire-Marie Magen viennent de l'école du cirque Annie Fratellini. Nicolas Baby compose et joue de la musique pour le théâtre⁹³⁵.

Neuf élèves sur vingt-quatre aussi du Cours Florent. On peut imaginer que « Pierre Romans se soit entouré d'élèves qu'il connaissait déjà et avec qui il voulait continuer de travailler »⁹³⁶. D'autres, reçus dans des écoles nationales d'art dramatique, décident cependant de venir « chez Chéreau ». Ce sera le cas, relève Estelle Bonnier–Bel Hadj de Jean-Philippe Ecoffey, reçu en 1983 au CNSAD et à l'École Supérieure d'Art Dramatique de Genève, ou encore d'Anne Bennent, elle aussi, admise à Genève en 1982.⁹³⁷

D'un autre côté, la première promotion compte avec des candidats qui sont totalement « novices ». Christine Citti confirme cette hétérogénéité du groupe qui, selon elle, a constitué l'identité et la force aussi de cette première promotion :

Quand Patrice et Pierre Romans ont fait la première école, ils étaient dans un désir de formation, de fabrication. Lorsqu'on regarde les élèves qui ont été choisis pour la première promotion, on voit bien que ce n'était pas un casting. Nous étions vingt-quatre, venus d'horizons parfois très différents.

Du haut de mes dix-neuf ans, j'étais la plus jeune de la promotion, j'étais encore une sorte de bébé aux joues rondes. J'étais bachelière, mais d'autres ne l'étaient pas forcément. Certains avaient une expérience du métier. C'était le cas d'Anne Bennent, qui était déjà actrice professionnelle lorsqu'elle est entrée dans l'école. Elle était issue d'une famille d'artistes. Son père, Heinz Bennent, était acteur, son frère David aussi, sa mère était danseuse. Anne avait une connaissance pratique que nous n'avions pas. Elle m'a appris beaucoup de choses. D'autres, en revanche, étaient dans la vie active. Je pense à Sophie Paul, qui était la plus âgée de notre promotion. Elle avait 35 ans, elle était professeur de français. Elle avait deux enfants. C'était un autre monde.

935 Estelle Bonnier-Bel Hadj, *L'École de comédiens de Nanterre-Amandiers, 1982-1987, op.cit.*, p.47

936 *Ibidem*

937 *Ibidem*

C'est bien cela qui caractérise notre promotion, nous étions réunis dans nos différences. Je garde un souvenir d'effervescence et de construction pendant deux ans, avec des heurts, bien sûr, car nous étions à des âges durant lesquels on se dispute, on se cogne, avec des affinités plus ou moins fortes entre nous, mais nous formions un vrai groupe⁹³⁸.

Le recrutement de la première promotion privilégie la grande diversité des parcours. L'argument de Pierre Romans en faveur de cet éclectisme repose sur l'effet positif pour chacun des élèves retenus de pouvoir se nourrir les uns des autres, d'accepter une certaine déstabilisation pour avancer :

Les gens déjà formés ont des tics, savent parfois être efficaces, mais perdent leur naïveté. La confrontation avec les autres les met face à un comportement plus authentique qui les déséquilibre. Et le déséquilibre aide à progresser⁹³⁹.

Si, on l'a vu, les modalités de recrutement de la deuxième promotion restent les mêmes – entretien, présentation d'une pièce et stage final –, en revanche, les critères de sélection, eux, changent totalement. L'expérience vécue avec la première promotion entraîne d'importantes modifications au niveau des attentes vis-à-vis des candidats. « La vraie difficulté a été le manque de maturité de certains. Pour la seconde promotion, on en a pris peu de très jeunes ou débutants »⁹⁴⁰, explique Pierre Romans, à l'issue de la formation de la première promotion, en 1985. Par ailleurs, l'ambition de l'École s'affirme désormais de façon plus tranchée : il s'agit de proposer une formation à la fois théâtrale et cinématographique. Patrice Chéreau et Pierre Romans vont orienter leurs critères de choix sur la capacité présumée des candidats à accepter, plus encore, à désirer cette double formation, et donc, à montrer qu'ils ne sont pas déjà engagés dans la voie d'une « spécialisation précoce », selon l'expression de Chéreau. La très grande diversité du premier groupe, d'abord défendue par Pierre Romans, est finalement abandonnée au profit de la constitution d'un ensemble plus efficace dans l'harmonie d'ensemble recherchée. Le recrutement relève alors d'un véritable « casting »⁹⁴¹, note Véronique Saavedra. Peu de temps avant, Chéreau, me dit-elle aussi, avait été marqué par la

938 Entretien inédit avec Christine Citti, Nanterre, novembre 2018

939 *L'École des Comédiens, 1982-1987*, Editions Nanterre-Amandiers, op.cit. p 6

940 *Ibidem*

941 Entretien inédit avec Véronique Saavedra, Paris, novembre 2019

composition d'une promotion de comédiens de l'école du TNS qu'il avait vu jouer :

Ils avaient « des gueules », ils étaient « beaux », me disait-il, et il s'est très certainement inspiré de cette image-là pour composer la deuxième promotion.

Patrice voulait faire quelque chose de différent, il voulait marquer Nanterre-Amandiers d'un nouveau souffle et cela devait passer par cette deuxième promotion qui a alors été extrêmement médiatisée et portée devant le public⁹⁴².

Les deux promotions vont être amenées à vivre des expériences tout à fait différentes au sein du Théâtre Nanterre-Amandiers. De l'une à l'autre, en effet, la formation dispensée va être modifiée. Ce changement est dû à une nouvelle définition des missions de l'École des Comédiens, insufflée par Patrice Chéreau, dès 1986.

2. Une école dans un théâtre : vices et vertus

2.1. Un tronc commun

Très prisée, l'École des Comédiens de Nanterre-Amandiers va également se singulariser dans la formation qu'elle propose. Entre 1982 et 1987, le canevas général de formation qui est retenu repose sur l'apprentissage du seul métier de *comédien*. Progressivement, le couple théâtre/cinéma s'affirmant davantage, jusqu'à devenir, en 1986, le ciment même de l'École, la formation s'oriente alors vers une préparation également au métier d'*acteur de cinéma*. Sur ce point, la ligne de l'École de Nanterre se démarque de celles du TNS ou de la Comédie, lesquelles proposent certes des formations au métier de comédien, mais n'ont pas choisi de mettre en valeur le travail devant la caméra. En revanche, elles proposent des formations à d'autres métiers du spectacle et du théâtre (jeu, scénographie-costumes, régie-crédation, mise en scène-dramaturgie), ce que ne propose pas l'École de Nanterre. Cette dernière se concentre donc sur les apprentissages qui visent à permettre à l'élève à devenir tout à la fois un comédien et un acteur, à pouvoir répondre aux exigences de la scène théâtrale comme d'un plateau de

942 *Ibidem*

cinéma. Elle est en cela, à cette époque, unique en son genre.

S'agissant de la formation générale, me précise Véronique Saavedra, elle s'organise suivant trois grands piliers : des travaux de scènes, des cours réguliers ainsi que des stages pratiques et théoriques :

Les intervenants étaient toujours choisis par Pierre Romans pour la qualité de leurs méthodes et l'approche singulière de leurs arts. Les cours réguliers en musique, en chant et en danse, étaient respectivement dispensés par Anne-Marie Fijal, Bernadette Val et Peter Goss, assistés de Josée Caseneuve et Armand Amar.

Les travaux de scène étaient assurés, pour la première promotion, par Daniel Emilfork, Denise Péron et Roland Bertin ; pour la deuxième, par Madeleine Marion et Claude Stratz, dramaturge, metteur en scène, qui était l'assistant de Patrice à Nanterre. Les comédiennes, Michelle Marquais et Nada Strancar, sont aussi intervenues régulièrement auprès des élèves⁹⁴³.

L'importance de faire intervenir des professionnels qui sont en activité était une priorité pour l'École, m'explique aussi Richard Peduzzi. Il conservera d'ailleurs ce principe lorsqu'il dirigera, de 1990 à 2002, l'École nationale des arts décoratifs de Paris :

On ne peut pas se contenter devant des élèves de dire comment faire, il faut avoir soi-même déjà fait, être passé par les affres et les joies de l'expérience pour pouvoir la communiquer. Avoir expérimenté la difficulté du passage à l'acte, de la mise au travail et l'assiduité alors qui consiste à aller jusqu'au bout de la tâche sont des bagages essentiels pour pouvoir enseigner. Patrice et moi en étions convaincus et Pierre Romans partageait cette même pensée⁹⁴⁴.

Christine Citti conserve en elle la trace de ces enseignements, leur richesse et densité :

L'École des Comédiens de Nanterre-Amandiers était en marge des conventions, mais très exigeante. Les professeurs de l'école étaient des professionnels et des personnes extraordinaires. Quelqu'un comme Daniel Emilfork, par exemple, apprendre à

943 Entretien inédit avec Véronique Saavedra, Paris, novembre 2019

944 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, Paris, avril 2018

*ses côtés était juste quelque chose d'inouï ! Ils m'ont tous énormément appris. Jean-Hugues Anglade nous avait fait travailler sur la récitation française, sur des vieux poèmes des années 40, c'était inhabituel, passionnant*⁹⁴⁵.

L'organisation de stages d'une semaine à trois semaines avec des professionnels participe aussi de cette mission que s'est donnée l'École de plonger les élèves dans la réalité du métier de comédiens. Menés par Patrice Chéreau et Pierre Romans, ils sont aussi dirigés par d'autres metteurs en scène et des comédiens. Didier Sandre, par exemple, fait travailler les élèves sur l'*Orestie* d'Eschyle ; Michelle Marquais engage un travail à la table sur *Don Carlos* de Schiller. C'est dans ce cadre qu'interviennent les réalisateurs, André Téchiné et Jacques Doillon.

S'agissant des stages menés par Pierre Romans et Patrice Chéreau, ils offrent alors l'opportunité aux élèves de se confronter « non plus seulement à des scènes isolées, mais à la totalité d'un rôle »⁹⁴⁶, m'explique Véronique Saavedra. « Cette proposition se distinguait des enseignements classiques, relève Hélène de Saint-Père. C'était là une des grandes forces de l'École de Nanterre »⁹⁴⁷. Christine Citti se souvient, par ailleurs, que ce travail donnait lieu systématiquement à une présentation :

On ne jouait pas de scène, mais on travaillait des rôles. Chaque fois, ce travail était engagé dans l'idée d'un spectacle. Cela ne veut pas dire que l'on faisait un spectacle, mais on travaillait le texte tout comme si le spectacle allait avoir lieu, dans le but d'une création.

*C'est une formation très intéressante car nous étions directement placés face à la question de savoir comment on construit un spectacle. Nous n'étions pas juste jetés dans un moment, nous ne cherchions pas seulement à trouver une humeur, mais nous étions plongés dans un rôle. C'était passionnant*⁹⁴⁸.

« Ces restitutions, se souvient Hélène de Saint-Père, se faisaient, chaque fois, en interne, devant le personnel du théâtre et un petit comité trié sur le volet. C'est comme cela que l'on voyait parfois arriver Michel Piccoli, Catherine Deneuve, Jane Birkin aussi ». « Nous les présentions dans la petite salle du planétarium », précise Christine Citti.⁹⁴⁹

945 Entretien inédit avec Christine Citti, Nanterre, novembre 2018.

946 Entretien inédit avec Véronique Saavedra, *op.cit.*

947 Entretien inédit avec Hélène de Saint-Père, *op.cit.*

948 Entretien inédit avec Christine Citti, *op.cit.*

949 Entretien avec Véronique Saavedra, *op.cit.*

Cette école « pas comme les autres »⁹⁵⁰ cultive aussi une ouverture vers l'international. Dès la première promotion, Pierre Romans engage un important programme d'échanges d'élèves, sur six mois, avec l' O'Neill Theater Center de Waterford. La deuxième promotion en bénéficie également, avec, cette fois, des séjours prévus, pour un groupe d'élèves, à l'American Musical and Dramatic Academy de New York, et pour un autre, à l'Université de Californie de Los Angeles (UCLA). Pendant ce temps, les étudiants américains sont reçus au Théâtre Nanterre-Amandiers. A l'époque, le directeur de l'École explique ainsi l'importance du projet :

Plusieurs raisons nous motivaient dans cette aventure. La principale tient à l'importance que nous accordions à ce que les comédiens soient confrontés à une toute autre manière de travailler et à une toute autre mentalité. Il y a, aux États-Unis, une rigueur qu'il nous faut absolument adopter. [...] Enfin, le travail sur la comédie musicale, sur les dramaturges américains contemporains, l'apprentissage sur la base d'autres méthodes ne sont pas, non plus, sans profit⁹⁵¹.

Ces échanges permettent aussi de donner une certaine visibilité, au niveau international, à l'existence de l'École des Comédiens de Nanterre et à ses travaux.

Ouverte, mais aussi repliée sur elle-même, tel l'espace hétérotopique foucauldien par excellence, l'École Nanterre-Amandiers se distingue aussi des autres établissements, de la même façon d'ailleurs que celles du TNS et de la Comédie de Saint-Étienne, par le fait qu'elle soit située *à l'intérieur du théâtre*, ce qui favorise une autre forme d'apprentissage, au quotidien, très particulière. Cette plus-value, dirait-on aujourd'hui, est considérable. Les témoignages que j'ai pu recueillir à la fois des anciens élèves comme des professionnels, acteurs et techniciens, sont unanimes. Marianne Denicourt, qui a fréquenté à la fois l'École de Chaillot et celle de Nanterre-Amandiers évoque cette chance extraordinaire d'avoir pu, en tant que jeune comédienne, être ainsi plongée au cœur de la vie d'un théâtre, d'en avoir ressenti les battements :

Contrairement au Conservatoire, à la rue Blanche, l'École des Comédiens faisait partie intégrante d'un théâtre en activité. Ce qui m'a le plus frappée, c'était d'être dans un théâtre en ébullition. On rencontrait Maria Casarès au bar, le soir. Barbara venait répéter

950 Entretien inédit avec Christine Citti, *op.cit.*

951 *L'École des Comédiens, 1982-1987*, Éditions Nanterre-Amandiers, *op.cit.*, p.9

avec Gérard Depardieu. On croisait tous les jours des acteurs magnifiques, qui faisaient des spectacles sublimes, et que nous pouvions aller voir.

Ce qui était valable à Chaillot où j'ai suivi les enseignements d'Antoine Vitez, l'était aussi pour Nanterre : j'ai pu observer, voir des spectacles, jour après jour. C'est très important pour se former. Cela l'était d'autant plus que j'étais assez timide, que je n'osais pas tellement présenter des scènes. J'étais plutôt observatrice. J'avais une réserve naturelle, que j'ai conservée d'ailleurs. Je suis toujours un peu en retrait, ce qui peut paraître tout à fait paradoxal pour une comédienne.

Il y avait à Nanterre, à cette époque, une programmation exceptionnelle. Je me souviens tout particulièrement de La Mort de Danton de Klaus Michael Grüber.

C'était une chance exceptionnelle de pouvoir suivre cet enseignement. On était jeune, mais on avait quand même conscience de ce privilège.⁹⁵²

Hammou Graïa, le Saïd des *Paravents* de Jean Genet, puis Fak, dans *Quai Ouest* de Bernard-Marie Koltès, se souvient lui aussi de l'École comme faisant partie intégrante de la vie du Théâtre Nanterre-Amandiers :

L'idée d'avoir une école dans un théâtre était lumineuse. Acteurs et élèves, nous étions dans le même lieu, les mêmes espaces. Il y a une vie permanente. Les élèves amenaient leur jeunesse, leur enthousiasme, leur curiosité, cela crée une atmosphère. Je me souviens aussi que toutes les ouvreuses, pendant les Paravents, étaient des filles, élèves de l'école. Tous pouvaient participer à la vie du théâtre, connaître les différents aspects, les métiers. Les deux promotions ont eu une chance extraordinaire. Ils faisaient du théâtre, du cinéma, ils sont partis aux États-Unis, c'était inouï d'avoir autant de professionnels à côté de soi. C'était vraiment une école de vie⁹⁵³.

Apprendre en regardant, en participant, en « se troussant les manches », comme le dit Christine Citti : l'École des Comédiens offre ainsi à ses jeunes élèves une forme d'enseignement tout à fait atypique, à l'époque. Le témoignage de la comédienne est particulièrement précieux car il éclaire parfaitement, lui aussi, cette synergie propre au Théâtre Nanterre-Amandiers et à son École :

952 Entretiens inédits avec Marianne Denicourt, avril 2020

953 Entretiens inédits avec Hammou Graïa, novembre 2018

Nous étions totalement intégrés à la vie du théâtre. Dans ma promotion, nous étions même plusieurs à y travailler. J'étais ouvreuse le soir. J'arrivais à 9 heures du matin pour les cours de danse avec Peter Goss et je repartais à minuit à la fin du spectacle. Cela veut dire que j'ai vu tous les spectacles 40 ou 50 fois, selon le nombre de représentations qui en étaient données. Je faisais mon travail d'ouvreuse, puis je m'asseyais dans la salle, je regardais les spectacles. C'est l'une des meilleures façons d'apprendre. J'ai vu ainsi Combat de Nègre et de Chiens, les Paravents, et toutes les pièces qui ont été montées durant les deux années où j'étais présente. [...]

A la fin des spectacles, Patrice venait parfois me voir. Il avait un charisme incroyable, une intelligence si vive. Son regard saisissait l'absolue intégralité de votre être. Nous avions ensemble de vraies conversations. Nous discutons du spectacle, il m'écoutait, sans même me tenir rigueur de ma naïveté.

Et puis, aux Amandiers, il y avait tout le temps une interaction avec les acteurs qui venaient répéter et travailler et les élèves.

Lorsque je me remémore ces années, je dis souvent que j'ai l'impression d'avoir vécu dans un bateau pendant deux ans. Le fait de ne pas être à Paris, l'architecture même du bâtiment, donnaient à ce théâtre un air de grand paquebot. Et dans tout bateau, on sait combien les rapports humains sont essentiels. Nous étions un équipage, mené par Patrice et Pierre, et cette école théâtrale était une école de la vie⁹⁵⁴.

L'École est alors un lieu de vie à la fois ouvert et secret, tous les espaces sont goûtés, utilisés, explorés. Le Théâtre devient une Maison que l'on arpente et expérimente dans tous ses recoins :

Nous vivions dans ce théâtre, avec ses scènes, véritables lieux-phares, mais aussi ses espaces plus discrets, dans lesquels notre vie quotidienne s'installait. Nous prenions parfois le temps d'un repos au restaurant du théâtre, qui était tenu par deux espagnoles adorables, ou celui pour des découvertes littéraires, à la librairie. Elle était tenue par deux libraires qui m'ont dirigée vers des lectures essentielles. Je n'avais pas beaucoup d'argent, alors elles me prêtaient des livres. Grâce à elles, j'ai découvert Schnitzler. Elles m'avaient passé le livre Thérèse, j'ai ensuite lu tous les autres livres. Ces deux femmes étaient incroyables par leur passion des livres⁹⁵⁵.

954 Entretien inédit avec Christine Citti, op.cit.

955 *Ibidem*

Cette « école de la vie », comme la nomme généreusement Hammou Graïa, est plus que précieuse, elle paraît au grand jour comme essentielle. Être là et voir. On se sait combien le duo Richard Peduzzi/Patrice Chéreau a toujours fonctionné sur cette importance du regard porté sur le monde, sur la capacité qu'ils ont eu à *voir la même chose*. La singularité de l'École des Comédiens de Nanterre-Amandiers se niche, peut-être bien là, dans ce geste si signifiant : accompagner le regard des jeunes comédiens, leur permettre de saisir des étapes de la construction des spectacles. Être là et *en être*, au bon moment.

3. L'École des Comédiens : le lieu d'une contre-pédagogie ?

Par-delà cet apprentissage au jour le jour au sein du Théâtre et la double spécialisation théâtre/cinéma, qui constituent les grandes particularités de l'enseignement proposé à Nanterre-Amandiers, la spécificité de l'École des Comédiens réside certainement aussi dans le refus, de la part tout autant de Pierre Romans que de Patrice Chéreau, de *systématiser*, au sein de l'École, un modèle pédagogique unique. C'est ce point, qui nous paraît saillant, qu'il nous faut interroger. Il devrait nous permettre de saisir plus exactement encore l'identité du lieu et de comprendre comment Patrice Chéreau, mais aussi Pierre Romans, s'y sont investis. Ont-ils cherché à mettre en place une contre-pédagogie ?

Pour tenter de répondre à cette question, nous nous proposons de prendre appui sur la notion d' « atelier permanent » qui est au centre de la définition de l'École dans le projet pour Nanterre-Amandiers déjà évoqué. Il nous semble, par ailleurs, pertinent de l'explorer à la lumière d'une comparaison avec celle du « cercle de l'attention », conçue et mise en œuvre par Antoine Vitez.

Cette circonscription de la comparaison au modèle vitézien se justifie de plusieurs manières. La première est que Patrice Chéreau comme Antoine Vitez sont nommés la même année, en 1981, par Jack Lang, à la tête d'un grand théâtre, celui de Chaillot et de Nanterre-Amandiers et ils éprouvent, tous les deux, le besoin de *faire école*, en tout cas de fonder chacun une école⁹⁵⁶ dans ce lieu théâtral qui leur est confié. Il nous paraît

⁹⁵⁶ On retrouve ce même triptyque, diriger un lieu théâtral, mettre en scène et enseigner, au TNS ou encore à la Comédie Saint-Étienne, qui sont tous deux des centres dramatiques nationaux. Il n'est pas question pour Jean-Pierre Vincent qui assume, de 1975 à 1983, la direction du TNS de ne pas reprendre aussi celle de son école. La Comédie

intéressant, dès lors, de les faire se rencontrer, dialoguer, dans le but de faire émerger les spécificités de l'école nanterrienne.

La deuxième raison tient au fait que Pierre Romans est issu du CNSAD, et qu'il a suivi les enseignements d'Antoine Vitez. On peut alors légitimement se demander s'il existe, dans le projet pour l'École des Comédiens, une certaine empreinte vitézienne.

3.1. Antoine Vitez et l'École du Théâtre National de Chaillot

Du cours à la scène, nourrir « le cercle de l'attention »

L'attachement d'Antoine Vitez à l'enseignement est profond. Georges Banu fait remarquer que le fait de pouvoir disposer d'un lieu de formation dans le nouveau théâtre qu'il va diriger, en 1981, est de l'ordre de la nécessité :

C'est en tant que directeur de Chaillot qu'il milite pour l'association entre une grande maison et son école qui est la suite ou le laboratoire, la critique ou la préface de l'œuvre accomplie par le Théâtre⁹⁵⁷.

Vitez, rappelle-t-il encore, est convaincu que « l'école est le plus beau théâtre du monde ».⁹⁵⁸ L'oeil observateur remarque que l'ouverture de son école à Chaillot n'est en rien la satisfaction d'un désir soudain, elle s'inscrit dans un trajet déjà tracé, depuis ses enseignements au Conservatoire et la naissance de son école-atelier aux Quartiers d'Ivry, qu'il dirige de 1972 à 1981. Elle est donc l'aboutissement d'une démarche de la part d'Antoine Vitez, qui repose sur une conception très particulière de ses missions de metteur en scène et de pédagogue, fondée sur leur complémentarité essentielle, vitale. Fort de ces différentes expériences menées, Antoine Vitez met en place à Chaillot une école qui repose sur des principes théoriques et pratiques qu'il a élaborés avec soin, dans l'esprit de l'un de ses grands maîtres à penser, Meyerhold. Ce qui fait dire à Georges Banu qu'Antoine Vitez a bien développé une théorie de son enseignement qu'il définit de la façon suivante :

de Saint-Étienne, issue de l'aventure pionnière de la Compagnie des Quatre Saisons, conduite par Jean Dasté, et devenue CDN en 1947, s'engage aussi, en 1982, grâce à l'initiative de Daniel Benoin, dans l'aventure de la création de sa propre école. Son ouverture a lieu la même année que celle de l'École des Comédiens de Nanterre.

⁹⁵⁷ Georges Banu, « L'école, ou le lieu de l'origine », in *Europe*, n° 854-855, juin-juillet, 2000, p.37.

⁹⁵⁸ Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre*, I, *L'École*, P.O.L. éditeur, 1994

Enseigner signifie tout d'abord, pour lui, transmettre le goût de la liberté, de la gratuité, de l'inutile, toutes valeurs que la société refoule. À l'école, on peut plonger dans l'extravagance des exercices et dans la jouissance des associations d'idées sans que les perspectives du jugement porté pèsent sur les initiatives prises. Les élèves ayant été formés dans cet esprit pourront ensuite le préserver dans le cadre du travail public⁹⁵⁹.

Se dresse là un portrait peu convenu d'une école au sens strict du terme. On est loin, semble-t-il, des pupitres et des barres de fer. Il y ait même question d'« extravagance » et de plaisir de penser. Cette nouvelle école que fonde Vitez à Chaillot participe de cette idée fondamentale, qu'il défend déjà depuis des années, selon laquelle le théâtre doit être « élitaire pour tous », autrement dit qu'il ne peut être réservé à une seule élite. Le cercle des connaisseurs doit être élargi. Le théâtre est en cela hétérotopique : installé au cœur de l'espace social, il a pour rôle d'exercer un contre-pouvoir; une résistance à l'ignorance, d'un côté ; à l'arrogance, de l'autre.

A mi-chemin entre le théâtre populaire de Jean Vilar et « le grand théâtre » de Roger Planchon et Patrice Chéreau, partisan de Copeau, Jouvet et Meyerhold, Vitez se fraye un chemin singulier, touchant qui, nous semble-t-il, puise ses racines et s'affirme aussi grâce à cette expérience inédite du théâtre de quartier⁹⁶⁰ qu'il a mené à Nanterre, à la fin des années 60, avec Pierre Debauche.

De toutes ces incidences autant qu'influences, naît en lui l'idée qu'une école a *naturellement* toute sa place au sein du théâtre, lieu de fabrication et de partage des oeuvres, dès lors que l'on considère que « tout enseignement porte la marque d'un projet théâtral »⁹⁶¹, ce qui est précisément le cas chez lui, comme le remarque Georges Banu :

Avec Vitez, intuition étonnante, l'enseignement sert d'éclaireur à la mise en scène qui parviendra à s'imposer dès qu'à la suite d'une intuition, d'élèves justement, il se décidera à supprimer les cloisons et à adopter le principe des vases communicants. C'est le pédagogue qui a trouvé ce que le metteur en scène a développé. En ce sens, il fut un pédagogue metteur en scène. Plus qu'un metteur en scène pédagogue⁹⁶².

Fin observateur de la démarche du *pédagogue-metteur en scène*, Georges Banu

959 Georges Banu, « Vitez Antoine - (1930-1990) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 20 janvier 2020.

URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/antoine-vitez/>

960 Cécile Moreno, Tous les arbres ont des racines, Théâtre des Amandiers, 1965-1982, les années fondatrices, p.

961 Georges Banu, « L'école, ou le lieu de l'origine », *op.cit.*, p.37

962 Georges Banu, « L'école, ou le lieu de l'origine », *op.cit.*, p.37

met ainsi au jour l'impressionnante correspondance, chez Vitez, entre ses enseignements et son travail de metteur en scène. Les deux actes se stimulent l'un l'autre. Par-delà leur complémentarité, ils deviennent nécessaires l'un à l'autre. Dans son étude, Estelle Bonnier–Bel Hadj signale elle aussi ce « point de bascule »⁹⁶³ qui relie le pédagogue et le metteur en scène. Elle note combien « le travail du pédagogue engendre celui du metteur en scène ».⁹⁶⁴ Enseigner n'est donc pas, dès lors, un acte secondaire. Il est la possibilité d'insuffler une dynamique à l'acte de création. Il offre la perspective d'une quête à renouveler, sans cesse, des horizons de réflexion. En cela, « l'enseignement de Vitez confirme la justesse de cette phrase de Gilles Deleuze : « c'est ce qu'on cherche qu'on enseigne le mieux »,⁹⁶⁵ s'amuse à relever Georges Banu.

Dans les classes de Vitez, on s'exerce, on joue, on pense – on s'essaie, on prend le risque de faire des choses inattendues, comme le relève Estelle Bonnier – Bel Hadj, quitte à ce qu'elles soient contradictoires – jouer une tragédie sur un ton comique ou inversement, parvenir à se détacher de la charge émotionnelle d'une situation en accomplissant une action totalement anodine. Le maître – terme qu'il préfère à celui de professeur – est là, si nécessaire. Pour aider les élèves, à partir de leurs propositions, à préciser davantage encore le geste ou l'intention, Antoine Vitez s'engage, se rapproche comme pour délivrer cette autorisation attendue d'une libération de soi :

*Soudain je vois dans la relation hasardeuse des corps entre eux, sur la scène, un sens que je n'avais pas imaginé, qu'ils n'avaient pas imaginé eux-mêmes et je leur renvoie ce sens (...), je vais sur la scène, je refais leurs gestes (...) S'y livrer vraiment, avec délices, avec emportement, comme à une confession impudique*⁹⁶⁶.

Le témoignage de Marianne Denicourt fait parfaitement écho à ces propos d'Antoine Vitez. Lors de l'un de nos entretiens, elle revient sur cette philosophie positive des classes conduites par Vitez :

Il nous poussait à faire des choses tout à fait inattendues. Contrairement à bien des idées reçues, à ce que les gens pensent d'habitude, il savait que les jeunes acteurs, les jeunes élèves ont tendance à être trop respectueux, trop prudents et qu'ils ne s'autorisent

963 Estelle Bonnier-Bel Hadj, L'École de comédiens de Nanterre-Amandiers, 1982-1987, *op.cit.*, p.28

964 *Ibidem*

965 Georges Banu, « L'école, ou le lieu de l'origine », in Europe, n° 854-855, juin- juillet, 2000, p. 35.

966 Antoine Vitez, *Ecrits sur le Théâtre*, I. *L'école*, *op.cit.*, p. 239.

*pas à se libérer des contraintes, qu'ils sont parfois trop précautionneux. Vitez nous donnait cette liberté par rapport au texte, par rapport à sa compréhension, à la façon de se l'approprier. C'est un enseignement qui m'a servi toute ma vie : acquérir cette liberté d'interprétation, de lecture vis-à-vis d'un texte. Vitez nous apprenait à ne pas être trop sage.*⁹⁶⁷

Dans la pédagogie vitézienne, la quête de l'élève importe avant tout :

*Pour Vitez, tout jeu est relatif et il faut pouvoir le questionner : « l'acteur est un artiste conscient du jeu de leurres qu'il propose ». [...] L'élève doit chercher une idée à mettre en forme. Il s'agit de jouer en interrogeant la forme du théâtre.*⁹⁶⁸

Dans ce cadre souple et agile, c'est bel et bien un « théâtre des idées »⁹⁶⁹ qui se met en place, à l'intérieur duquel, comme le remarque Estelle Bonnier – Bel Hadj, les « exercices ne sont jamais une fin en soi », même si l'œuvre ne peut advenir sans le passage par les exercices :

*Les propositions de jeu faites par les élèves matérialisent une pensée. Cette matérialisation amène d'autres idées et ainsi de suite*⁹⁷⁰.

Ce travail, en aucun cas, ne doit s'opérer dans l'austérité. Au contraire, il doit s'apparenter au plaisir similaire à celui d'une enfance retrouvée, à partager. C'est ainsi, en tout cas, que Vitez conçoit le jeu théâtral :

*Ceux qui ont suivi mes cours, j'ai le sentiment d'avoir été enfant avec eux, c'est aussi le sentiment qu'on éprouve avec ses propres enfants : nous étions petits ensemble*⁹⁷¹.

Relevant combien « la présence des jeunes opérant sur lui un effet de contamination, voire d'exaltation », Georges Banu va même jusqu'à signaler certaines correspondances entre Vitez et la figure goethienne de Faust :

967 Entretiens inédits avec Marianne Denicourt, *op.cit.*

968 Estelle Bonnier -Bel Hadj, *L'Ecole de Comédiens de Nanterre-Amandiers, op.cit.*, p.79

969 Antoine Vitez, Le Théâtre des idées, Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Gallimard, 1991

970 Estelle Bonnier -Bel Hadj, *L'Ecole de Comédiens de Nanterre-Amandiers, op.cit.*, p.80

971 Antoine Vitez, *Ecrits sur le Théâtre, I. L'école, op.cit.*, p. 239

*Le lien pédagogique se fonde sur l'échange partagé entre savoir et jouvence. (...) Pareil à Faust dans l'auberge, il se dissimule parmi les jeunes, tout en se montrant prêt à dispenser un enseignement*⁹⁷².

Dans cette façon très singulière de « se livrer aux élèves », note encore Georges Banu, l'enseignement servait vraisemblablement aussi de « *cure contre la solitude* »⁹⁷³. Quelque chose de très sérieux se jouait là, dans la légèreté profonde et la joie, au sens somme toute très spinoziste du terme, c'est-à-dire dans cette capacité qu'elle donne de persévérer dans notre être.

Il importe, à ce stade de notre exploration de l'école vitézienne, de remarquer combien elle est le lieu d'une pensée, d'une pédagogie qui, outre le fait qu'elle soit appliquée de façon tout à la fois très libre et rigoureuse, est *théorisée*. Un des concepts-clés en est le « cercle de l'attention », que Vitez a commencé à expérimenter lors de ses enseignements au Conservatoire, puis qu'il a continué à mettre en pratique au Théâtre des Quartiers d'Ivry et à Chaillot.

Les enseignements de Vitez sont riches et rigoureux ; la liberté qui s'en dégage a un prix, elle ne se présente que sous condition d'être conscient de la vouloir. Aussi Antoine Vitez met-il en place une pédagogie, pourrait-on dire, circulaire qu'il applique régulièrement. Il s'en explique dans un entretien avec Paul Lefebvre :

Ce n'est pas par hasard que, bien souvent, mon enseignement s'est fait de façon circulaire : les élèves sont rassemblés en cercle (ou en demi-cercle).

Et que voit-on au centre du cercle ? De jeunes artistes jouent des fragments de scènes, font de l'improvisation, bref, produisent des signes d'acteurs.

*Et le maître (j'emploie exprès le mot maître que je trouve plus démocratique que tout autre) est celui qui aide le groupe à déchiffrer les signes produits par ceux qui sont au cœur du cercle*⁹⁷⁴.

Se dégage alors une conception très particulière, propre à Antoine Vitez, de la place et de la fonction du maître face aux élèves, au sein du cercle :

972 Georges Banu, « L'école, ou le lieu de l'origine », *op. cit.*, p. 38

973 Georges Banu, « L'école, ou le lieu de l'origine », *op. cit.*, p. 39

974 Paul Lefebvre, « L'obsession de la mémoire : entretien avec Antoine Vitez », in *Jeunes Publics*, Numéro 46, 1988, p.10.

Le maître aide à la lecture des signes. Il fait en sorte que l'ensemble du groupe, le cercle de l'attention, renvoie à ceux qui sont au centre le sens de ce qu'ils ont fait. Car le jeune artiste, l'artiste débutant, risque de se tromper, non par rapport à une norme établie ailleurs, mais par rapport à ce qu'il veut lui-même vraiment faire et donc errer, être incertain des signes qu'il produit, utiliser des signes répétitifs, une syntaxe pauvre.

De même, ma manière de parler anglais n'est pas fautive, mais elle est absolument répétitive; j'utilise sans cesse les mêmes formes, j'ai l'impression d'être un imbécile quand je parle anglais.

Ainsi, quand on joue et que la pratique et le savoir-faire font défaut, on a tendance à utiliser des signes-clichés, des signes habituels, et on répète indéfiniment les mêmes phrases du jeu.

Il faut aider les acteurs à voir ça et, par conséquent, à trouver d'autres moyens. Le travail du maître, au fond, plutôt que d'imposer des choses, c'est d'accoucher les gens d'eux-mêmes. C'est une maïeutique⁹⁷⁵.

Le terme de *maïeutique* recèle une dimension philosophique choisie à dessein par Vitez : il s'agit, à la manière du philosophe Socrate, au coeur de *l'agora* comme dans *la polis (la cité)* – espaces eux-aussi circulaires – de pratiquer cet art de faire accoucher les esprits, de parvenir, par un processus dialectique, à s'engager, étape par étape, dans une progression de la compréhension et de la définition de la chose recherchée : *l'ousia*, pour le philosophe grec ; *le signe adéquat* pour le comédien vitézien. Du point de vue théâtral, il s'agit alors pour le maître d'aider l'élève à enrichir sa syntaxe, à quitter les signes-clichés comme le philosophe et ses apprentis cherchent, de façon similaire, à sortir des préjugés, à aller vers l'essence même des choses. Cette démarche, précise Antoine Vitez, vaut autant pour le jeune comédien que celui plus aguerri qu'il n'hésite pas d'ailleurs à réunir au sein du même cercle :

Toujours, dans mon travail, j'ai entraîné tous les gens en même temps; je me suis refusé à séparer les premières, les deuxièmes et les troisièmes années. Tout le monde doit travailler en même temps. Il s'établit ainsi un entraînement fraternel du débutant par le plus aguerri dans l'art, ou bien parfois, le débutant apprend au plus âgé. Il y a toujours des hasards, des accidents, des chocs. C'est ce qui caractérise d'abord ma façon de voir

975 *Ibidem*

*l'enseignement*⁹⁷⁶.

Dans ce même entretien, Vitez confère au maître, metteur en scène / pédagogue une dimension de transmission. Il insiste sur l'importance qu'il puisse être le garant d'une mémoire, de l'histoire des rôles. Il s'en explique ainsi, en s'appuyant sur un exemple concret :

Plus récemment, il m'est venu une autre idée. Cette idée est née lors de la dernière année de ma présence au Conservatoire, en 1980-1981, et a fait son chemin dans mon travail d'enseignement à Chaillot. Voilà : je crois que le maître, surtout quand il commence à n'être plus jeune — ce qui est mon cas —, doit témoigner de sa propre mémoire.

Il y a la mémoire réelle et la mémoire reconstituée, je dirais presque la mémoire inventée. Je donne un exemple : devant moi, un jeune homme de vingt ans travaille Don Juan. (Je ressens une énorme fraternité avec ce texte de Jovet sur Elvire qui est maintenant très connu mais que je connaissais depuis longtemps.) J'ai beaucoup d'idées sur Don Juan, j'ai monté la pièce, j'ai le souvenir de l'acteur qui jouait le rôle-titre, j'ai réfléchi mais ce qui est important aussi, c'est que je puisse témoigner à ce jeune homme de ce que faisait dans le même rôle Jean Vilar, que j'ai vu, ou Louis Jovet, que j'ai vu aussi. Je prends deux noms illustres, mais il y en a d'autres, moins connus, dont je peux parler.

*Il me semble indispensable de raconter, non pas des anecdotes, mais autant que je puisse le faire, l'histoire de l'interprétation du rôle. Parce qu'il y a une histoire des rôles : celle des acteurs qui les ont joués; pas l'histoire personnelle des acteurs mais celle des interprétations, au fond, celle des grands courants polémiques qui traversent les interprétations*⁹⁷⁷.

Cette dimension mémorielle n'est pas aussi présente à l'École Nanterre-Amandiers qu'elle ne l'est dans celle de Chaillot. Même si Chéreau et Vitez ont une mémoire politique, à certains égards, commune, une connaissance érudite et une pratique assidue du théâtre, on remarquera qu'Antoine Vitez est né en 1930. Il est de quatorze ans l'aîné de Chéreau, de plus de vingt-ans celui de Romans. Par le fait qu'il ait grandi durant la Seconde Guerre mondiale, par son engagement encore auprès de Louis Aragon, en tant

976 Paul Lefebvre, L'obsession de la mémoire : entretien avec Antoine Vitez. *op.cit.*, p.4;

977 Paul Lefebvre, L'obsession de la mémoire : entretien avec Antoine Vitez. *op.cit.*, p.10

que secrétaire, on comprend aisément que la question de la préservation de la mémoire comme celle du souvenir lui ait été impérieuse aussi bien dans le champ de la science historique que dans celui de l'histoire du théâtre et du présent à faire.

Chéreau, par son habitude du travail à la table, se concentre sur le texte et ce qui l'entoure : les situations, les contexte historique et politique de la pièce, ce qui se loge entre les lignes et qui se montre, extrait du silence, à l'œil attentif, persévérant. L'historique des interprétations des rôles à jouer est observée, mais elle n'est pas essentielle dans l'approche dramaturgique du texte que propose Chéreau. Ce dernier, en effet, ne favorise pas nécessairement une connaissance des interprétations ; libre au comédien cependant de le faire lui-même. Gérard Desarthe me confie, par exemple, avoir fait ce cheminement tout seul, sur *Hamlet*⁹⁷⁸. Peut-être faudrait-il voir à l'oeuvre, chez Chéreau, ce travail mémoriel davantage dans le choix des créations qu'il fait en tant que metteur en scène avec des comédiens professionnels – décider, par exemple, de monter, à Nanterre, *les Paravents* de Jean Genet ou les pièces de Koltès – plutôt que dans son travail de transmission auprès des élèves comédiens.

On remarquera alors qu'Antoine Vitez construit rigoureusement et patiemment une école qui relève de sa conception d'un « théâtre des idées », qui a une vocation à la fois éthique et politique. « Héritier des Lumières »⁹⁷⁹, il est « ce penseur du théâtre toujours en alerte »⁹⁸⁰, comme aime à le définir Georges Banu, un « Diderot des temps modernes »⁹⁸¹. Vitez construit un *système*, met au point une théorie et invente des pratiques qui en découlent, dans la tradition de Costantin Stanislavski et surtout dans l'esprit de Vsevolod Meyerhold. Il les expérimente dans son école, à Chaillot.

978 Entretien inédit avec Gérard Desarthe.

979 Georges Banu, « Vitez Antoine - (1930-1990) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 20 janvier 2020.

URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/antoine-vitez/>,

980 *Ibidem*

981 *Ibidem*

3.2. « Casser le cercle »⁹⁸², percer l'intime, faire peau avec l'autre

A l'inverse de Vitez, Chéreau refuse d'intellectualiser ses pratiques théâtrales, bien que disposant d'une solide formation universitaire et de toutes les qualités pour le faire. Il s'y oppose même. Traversé par l'émotion, enfant de l'expressionnisme allemand et, somme toute, inspiré certainement par une forme d'empirisme anglais, il la prend pour guide. C'est, selon lui, la sensation qui accueille, qui fait naître la pensée ; et non l'inverse. Travailleur de fond, inquiet et percutant, il refuse l'abstraction. Il le dit, en substance :

*Je ne saurais être un homme de théâtre abstrait.*⁹⁸³

Sophie Proust remarque que l'« entendement des textes »⁹⁸⁴ qu'a Chéreau « ne passe pas d'emblée par un discours intellectuel »⁹⁸⁵, précisant cependant qu'il ne se dispense pas pour autant « d'une réflexion approfondie sur l'œuvre qu'il monte »⁹⁸⁶. Le refus de l'intellectualisation ne signifie en rien, en effet, une distance par rapport au matériau du texte. Bien au contraire, Chéreau engage systématiquement un intense travail dramaturgique, souvent accompagné dans cette tâche par François Regnault ou Claude Stratz qui joue également un rôle important en ce sens auprès des jeunes comédiens. Les nombreuses annotations de ses textes, consultables aux archives de l'IMEC⁹⁸⁷ dans le fonds Chéreau, dédié au théâtre, témoignent de ces énormes chantiers qu'il ouvrait avant de mettre en scène une œuvre. Cela fait de lui un fin connaisseur des œuvres et des temps dans lesquels elles ont surgi.

Concernant la formation que Chéreau propose aux acteurs-élèves, il éprouve cette même méfiance vis-à-vis d'une intellectualisation de la chose théâtrale :

*Je ne crois pas du tout qu'un comédien puisse être intellectuel. Des comédiens se tuent à vouloir le laisser croire. Sur le plateau, des intellectuels ne donnent rien. Ce n'est pas en pensant une chose que le rôle se construit.*⁹⁸⁸

982 Expression d'Estelle Bonnier- Bel Hadj, in *L'Ecole de Comédiens de Nanterre-Amandiers*, op.cit., p.84

983 Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passés*, Petite Bibliothèque Ombres, Paris, 1998, p.133

984 Sophie Proust, « Patrice Chéreau : archétype du directeur d'acteurs ? », in *D'un Chéreau à l'autre*, Double Jeu Théâtre/Cinéma, Presses Universitaires de Caen, p. 67

985 *Ibidem*

986 *Ibidem*

987 Il s'agit de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine situé à Caen, où Patrice Chéreau a déposé une grande partie de ses archives théâtrales.

988 Sophie Proust, « Patrice Chéreau : archétype du directeur d'acteurs ? », op.cit., p.70

Si Chéreau et Vitez ont en commun un réel souci du texte, le premier le sert par le biais d'un théâtre de la chair et des passions, dans lequel il accompagne les acteurs-élèves à trouver leur place ; le second le rend concret à travers une invention de signes, merveilleux champs de liberté, dans lequel le cercle des jeunes comédiens doit inventer un langage construit sur la singularité et imprégné par l'histoire.

Le travail dramaturgique que Chéreau a engagé va servir à nourrir le travail à la table avec les acteurs-élèves, de la même façon qu'avec les comédiens qu'il a choisis pour ses créations. Ce matériau est présenté sous la forme de récits qu'ils auront ainsi entendu, absorbé et intégré, d'une certaine façon, pour ensuite les oublier, les laisser s'enfouir dans l'inconscient. A partir de là, il faudra qu'ils cherchent, qu'ils osent, qu'ils trouvent des solutions concrètes, physiques aux rôles à jouer. Il sera là pour les accompagner, à sa façon.

Christine Citti revient sur ces séances de travail à la table dont elle décrit le déroulement :

Le travail à la table était pour Patrice une étape capitale. C'était une tradition, venue d'Allemagne, qui se pratiquait beaucoup à l'époque. On passait entre dix jours et trois semaines à table. Aujourd'hui, cela ne se fait plus, pour des raisons économiques essentiellement. « Time is money ». Il y a moins de temps, moins d'argent. J'ai retrouvé cela seulement quand j'ai travaillé avec Peter Stein.

Patrice était très attaché à cette pratique qui apporte beaucoup aux acteurs. On avance énormément sur la compréhension du texte. Le dramaturge est là, avec nous, il nous aide à comprendre ce qui se joue, ce qui se noue dans l'histoire, à savoir l'histoire en elle-même, le récit, mais aussi il nous aide à saisir l'histoire, prise dans le contexte de l'époque. Il raconte des histoires autour de l'histoire et interroge ce que cela raconte de dire cela aujourd'hui. Lorsque l'on joue, on oublie tout cela. Il faut d'ailleurs oublier pour pouvoir jouer, mais c'est passé par là. L'imprégnation a eu lieu.

Lorsque nous étions à table, nous n'étions pas dans une intention de jeu. Patrice ne nous reprenait pas. Nous étions dans une intention de recherche, dans une forme d'écoute des autres singulière, plus ouverte. Quand on est dans une répétition, concentré sur le jeu, on écoute l'autre en tant que partenaire, mais on ne l'écoute pas de la même manière. Il manque « le bruit de la pièce » autour qui pourtant aide à trouver la justesse. L'empreinte laissée par le dramaturge aide à le retrouver, spontanément⁹⁸⁹.

989 Entretien inédit avec Christine Citti, Nanterre, novembre 2018

Se remémorant ces séances, Marianne Denicourt revient sur leur grande richesse et sur l'importance qu'accordait Patrice Chéreau à faire entendre le texte, en l'interrogeant dans ses moindres recoins cachés :

Chéreau aimait le travail à la table. Il nous réunissait. On lisait, on parlait, on discutait souvent pendant de longues heures. Il donnait du sens au texte, il réfléchissait. On voyait sa pensée s'élaborer en même temps qu'il parlait parfois. Tout d'un coup, en entendant quelqu'un proposer telle ou telle chose, une autre idée lui venait.

Rien ne se perd dans ce travail qui pouvait durer plusieurs semaines. Cela avait été le cas pour le Tchekhov, mais aussi pour Hamlet. Se confronter à ces grands textes n'était pas rien pour les jeunes élèves que nous étions, et avec Chéreau, c'était passionnant.

Il est difficile de décrire ce processus d'accompagnement que Chéreau engageait avec nous. Je peux dire simplement que, quand on lit du théâtre ou même un scénario de cinéma, ce sont des mots écrits sur un papier. Le travail de l'acteur va alors consister à donner vie à ces mots et à faire croire au spectateur que c'est vrai. C'est aussi simple et compliqué que cela. Comment, avec quelques mots sur du papier, on parvient à une incarnation ? Car il n'y a pas de personnage. C'est tout ce trajet là que Patrice nous aidait à faire⁹⁹⁰.

Chéreau systématise le travail à la table, mais il n'intellectualise pas la démarche. Il n'en éprouve pas le besoin, comme c'est le cas chez Vitez qui produit d'ailleurs des « Écrits sur le théâtre »⁹⁹¹. Comprendre le sens d'un texte est un acte qui se suffit à lui. Expliquer la démarche pourrait même la dénaturer. Autrement dit, être dans le faire suffit. On trouve là comme une revalorisation accordée à l'intensité de l'instant, à retrouver dans un éternel recommencement, sans avoir à le commenter davantage.

On comprend alors combien l'École des Comédiens qu'il crée avec Pierre Romans, a un mode de fonctionnement spécifique dont les fondements sont parfois même aux antipodes de la pédagogie vitézienne. L'écart entre les deux modèles se creuse. Estelle Bonnier – Bel Hadj remarque à ce propos que

Chéreau casse le cercle. Il va au plus près du comédien, il va aux failles. Vitez lui s'appuie sur les corps et les gestes ; le jeu de l'acteur vitézien est souvent décrit comme

990 Entretiens inédits avec Marianne Denicourt, avril 2020

991 Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre*, III tomes, L'école, la Scène, le Monde, Collection Essais P.O.L., 1995

maniéré et celui de l'acteur de Chéreau comme étant hystérique. L'un rentre dans la danse du travail avec joie et panache, le second avec brusquerie et accident. Il y a un échange qui n'est pas de même nature. La relation sur le plateau de répétition entre les regardants et les regardés sous-tend une relation de séduction qui ne se manifeste pas de la même manière chez Vitez et Chéreau⁹⁹².

Au « cercle de l'attention », Chéreau préfère, en effet, tracer des trajectoires, inventer des parcours qui pourront se rencontrer, devront se croiser ou non. Au cercle collectif et concentrique, il préfère les mouvements, les séparations afin de privilégier la relation avec l'acteur-élève ou l'acteur – il n'y a plus guère de frontière entre eux, nous le verrons – qu'il accompagne dans une investigation jusque dans ses confins:

Une des caractéristiques de la direction d'acteurs de Chéreau réside dans sa manière d'accompagner le jeu. Son intervention ne correspond pas systématiquement à un arrêt de l'interprétation. Tel est le cas de l'accompagnement dont la spécificité est d'intervenir lors du déroulement même du jeu. Selon ce qui se joue et son désir que les comédiens restent ou pas dans le parcours de la scène (notamment pour des questions de rythme, d'investissement énergétique et de concentration), le metteur en scène peut les accompagner physiquement sur le plateau : se placer à côté d'eux ou rôder autour d'eux pendant qu'ils jouent, tout en leur prodiguant des indications. [...]

Si l'accompagnement physique des acteurs sur le plateau correspond à une option pour certains metteurs en scène, elle est une nécessité chez Patrice Chéreau⁹⁹³.

L'œil de Stéphane Metge saisit parfaitement cette intimité créée par Chéreau lors du travail avec les comédiens ; le prolongement de leurs corps par la présence de celle du metteur en scène qui vient guider, souligner, trancher. De même les répétitions filmées par Arnaud Ségnac de *Lucio Silla*, création à laquelle participent d'ailleurs des élèves de l'École des Comédiens en tant que figurants, montrent parfaitement le « phénomène Chéreau ». Le film, auxquelles elles donnent lieu, *L'Envers du Théâtre*⁹⁹⁴, saisit parfaitement ces moments où les chanteuses et les chanteurs peuvent être désarçonnés. L'effet peut être identique, voire décuplé, s'il s'agit d'un jeune comédien.

En même temps que se joue ce processus d'accompagnement, l'acteur-élève

992 Estelle Bonnier – Bel Hadj, L'École de comédiens de Nanterre-Amandiers, 1982-1987, *op.cit.*, p.84

993 Sophie Proust, « Patrice Chéreau : archétype du directeur d'acteurs ? », *op.cit.*, p.70

994 Arnaud Ségnac, *L'Envers du Théâtre*, Olympe, France, 30 avril 1986

comme le comédien, doit aller creuser, comme sortir de terre afin de trouver un semblant d'or au plus profond de lui.

J'adorais travailler avec Patrice. Il faisait corps avec vous. Moi, j'adorais ça, mais je sais qu'il y a des acteurs qui détestaient cette proximité. Certains pouvaient même être paralysés par sa présence.

Dans cette phase où on cherche, où on tâtonne, où on va dans une direction puis dans une autre, j'aimais sentir Patrice, là, à côté de moi, comme s'il était lui aussi dans le rôle, que nous le portions tous les deux. C'était une sorte de jeu de construction, que nous réalisions ensemble. Il était, par ailleurs, un excellent acteur. Contrairement à ce que beaucoup de gens ont dit, Patrice n'était absolument pas lugubre, il était même très drôle. Il nous arrivait souvent de rire franchement pendant les répétitions⁹⁹⁵.

Comme Hammou Graïa, Christine Citti se souvient de la présence du corps de Patrice Chéreau à ses côtés pour l'accompagner dans son travail :

L'incroyable génie qu'avait Patrice résidait autant dans le rapport très étroit qu'il avait avec les corps des comédiens, dans cette proximité parfaite qu'il entretenait avec eux, si bien qu'il épousait leurs corps, que dans sa capacité à amener l'acteur à épouser le sien. En même temps, il avait cette chose incroyable, cette vision puissante d'images, de cadres, si rare, si personnelle⁹⁹⁶.

Il est intéressant de voir que le témoignage d'un comédien déjà installé dans le circuit professionnel, Hammou Graïa, et celui de la jeune élève comédienne qu'était alors Christine Citti, se rejoignent sur cet accompagnement très spécifique à Chéreau, comme s'il n'y avait finalement aucune différence de traitement entre l'un, déjà aguerri, et l'autre, novice. Patrice Chéreau, me précise Hammou Graïa,

ne travaillait pas toujours ainsi. Il pouvait très bien aussi rester dans la salle, garder une certaine distance⁹⁹⁷.

On voit, dès lors, combien la systématisation ne peut tenir lieu de vérité dans la

995 Entretiens inédits avec Hammou Graïa, *op.cit.*

996 Entretien inédit avec Christine Citti, Nanterre, *op.cit.*

997 Entretien inédit avec Hammou Graïa, *op.cit.*

quête théâtrale que poursuit Chéreau. Elle pourrait même venir l'encombrer.

De fait, Chéreau exige un engagement entier, total autant de l'acteur-élève que du comédien. La relation de confiance, instaurée dans les séances de travail, s'impose par le don de soi. Elle apparaît comme

*indispensable dans la mesure où les comédiens acceptent d'être sous un regard et en quelque sorte de se livrer à un acte impudique.*⁹⁹⁸

Estelle Bonnier–Bel Hadj va même jusqu'à parler de « formidable offrande »⁹⁹⁹. Les séances de travail que Chéreau mène au sein de l'École des Comédiens – il faut les distinguer de celles de Pierre Romans – sont empreintes d'une énergie fulgurante qui oblige à accoucher du rôle non sans une certaine brutalité parfois, celle inhérente à la chose soudain livrée, offerte. Une autre définition de la maïeutique qui se fonde sur le caractère absolument sérieux du jeu, qui a toute d'une quête vitale, qui ne peut être dans la demi-mesure.

Chéreau lance un rythme, qui exige un engagement entier du corps – et de l'esprit qui doit être disponible pour l'accueillir, le prolonger, le personnaliser. L'avantage de l'acteur-élève, mais qui est tout autant une difficulté, réside dans le fait qu'il *découvre* la méthode. N'étant pas formaté, vierge de toute autre expérience, il peut s'y habituer et même l'aimer ; se sentir chez lui dans la « maison » de Chéreau. C'est le cas de bien des jeunes comédiens des deux promotions de l'École de Nanterre-Amandiers. Marc Citti, qui a fait partie de la deuxième promotion, exprime, lors de notre entretien, la puissance du travail engagé avec Chéreau :

*Patrice avait cette énergie incroyable, capable de déplacer des mondes. Il avait un but, une vision. Il était en marche, toujours en évolution, en mouvement par rapport au temps qui l'entoure. Pour nous, il était aussi un adulte face à de très jeunes acteurs. Il portait cette responsabilité, avec Pierre Romans*¹⁰⁰⁰.

Il exprime aussi la difficulté cependant, aux sortir de l'École des comédiens, de travailler avec d'autres metteurs en scène. Il ne trouve pas cette même énergie, ce même engagement et il confie, dans son ouvrage *les Enfants de Chéreau*, combien cette

998 Sophie Proust, « Patrice Chéreau : archétype du directeur d'acteurs ? », *op.cit.*, p.70

999 Estelle Bonnier-Bel Hadj, *L'École de comédiens de Nanterre-Amandiers, 1982-1987*, *op.cit.*, p.82

1000 Entretien inédit avec Marc Citti, Paris, 25 janvier 2019

expérience a pu être pénible :

Patrice est un taureau, je suis son taurillon. Je comprends son énergie, la même sommeille en moi depuis, s'exposant tour à tour au monde comme une vertu ou un défaut. Combien de fois entendrais-je par la suite, de la part de certains metteurs en scène, que je joue trop vite, trop fort, trop « investi » ?[...] Comment ne pas considérer ce don total de soi comme un diamant brut à polir, une énergie à canaliser avec reconnaissance et douceur ? - me lanceront parfois, sans doute désireux de m'humilier devant mes camarades, de tonitruants : « On n'est pas chez Chéreau, ici ! »¹⁰⁰¹

« Le cercle de l'attention » et « l'atelier permanent » induisent un rapport du jeune comédien au maître ou professeur tout à fait différent. La présence de Vitez dans « le cercle de l'attention » reste mesurée, à une certaine distance. L'élève attend son assentiment, ses remarques bien sûr, mais l'intensité de cette attente, de cet espoir, est un phénomène plus intense encore à Nanterre. La parole de Chéreau, son regard, qu'il soit ou non occasionnel, semblent indispensables à la transformation de l'acteur-élève en *acteur* – comme une étape de l'éveil et de la formation. Il est un besoin de reconnaissance, un besoin d'être vu, *aimé* de et par Chéreau particulièrement actif, qui fonctionne comme une sorte d'*anima*, souffle essentiel dans l'École. Comme Marc Citti, Marianne Denicourt se souvient particulièrement de cette stimulation provoquée par la présence de Chéreau:

De temps en temps, la porte s'ouvrait. Chéreau se mettait dans le fond de la pièce. Il nous regardait. Une fois, alors que j'étais en train de répéter avec Pierre Romans Penthésilée de Kleist, qu'on a joué ensuite à Avignon et à Nanterre, il est entré dans la salle. Je me souviens parfaitement de ce moment. J'étais sur scène. Je l'ai vu rentrer – lorsqu'on est sur scène, on voit tout, on peut discerner les moindres mouvements. Sans le regarder, ni marquer un temps de pause, j'ai continué à jouer : sa présence m'avait totalement stimulée.¹⁰⁰²

Pour certains, cependant, le passage dans l'École des Comédiens est difficile. Chéreau pratique une forme de « manipulation », considère Sophie Proust ; il engage un

1001 Marc Citti. *Les Enfants de Chéreau*, op.cit, pp 88-89.

1002 Entretiens inédits avec Marianne Denicourt, avril 2020

fort rapport de « séduction », note, à son tour, Estelle Bonnier–Bel Hadj¹⁰⁰³. Ces rapports ont pu, à certains moments, généré des blessures, et si « Marc Citti est consentant quand il s'offre »¹⁰⁰⁴, si le comédien « affirme haut et fort le droit de se donner totalement *comme un diamant brut à polir* »¹⁰⁰⁵, que se passe-t-il, interroge-t-elle, si la fusion avec Chéreau ne se réalise pas ?

Nous l'évoquions plus haut, l'accouchement se fait parfois dans la douleur et celle-ci est plus ou moins acceptée, plus ou moins tolérée. Laurence Bourdil, comédienne qui interprète le rôle de Leïla dans les *Paravents* explique ce rapport très fusionnel qui se noue entre Patrice Chéreau et les acteurs qui s'impliquent avec lui dans la quête qu'il amorce :

*J'ai rencontré Patrice Chéreau. J'en avais beaucoup entendu parlé avant. Je m'en méfiais un peu parce qu'il y a une espèce d'auréole autour de lui. Il est à la fois aimé, adoré, et détesté. Et moi je pensais que je ne pourrais pas rentrer dans sa vision. Et j'ai découvert un directeur d'acteurs absolument prodigieux. Cela ne peut pas bien se définir. D'abord, nous avons vécu ces deux mois et demi de répétition, cela a été comme une espèce de vie parallèle. C'est très étonnant, j'ai jamais vécu cela avec personne. On est rentré dans un monde, qui est son monde à lui, c'est tout à fait le monde de Rimbaud. C'est Henry Vier-Lejeu qui a une grande admiration pour Patrice et qui disait justement après avoir vu *La Dispute*, c'est Rimbaud dans le théâtre. Chaque fois que l'on avait des jours de congé, on était presque malheureux, parce que l'on était accroché à lui, à la fois comme une mère, à la fois aussi comme un être sans âge, une espèce d'enfant prodige, qui savait tout et en même temps qui avait besoin de nous pour s'épanouir. (...) C'est quelque chose de très physique qui se passe avec Chéreau, ou presque. Quand on est en scène ou quand on travaille avec lui, cela pourrait presque ressembler à un accouchement. Il est médecin, il vous accouche, il vous met dans des états absolument impossibles, ça c'est vrai. (...) C'est terrible, bien sûr, il y a des moments très douloureux, mais ce qui est extraordinaire, c'est qu'il n'est pas voyeur avec ses comédiens, il les accompagne jusque dans la folie, la souffrance. Il souffre avec eux, il se réjouit avec eux. C'est la première fois, pour ma part, que j'ai vraiment joué pour lui faire plaisir. On avait l'impression que c'était tellement important comme un enfant qui veut quelque chose avec*

1003 Estelle Bonnier-Bel Hadj, *L'École de comédiens de Nanterre-Amandiers, 1982-1987*, op.cit., p.82

1004 *Ibidem*

1005 *Ibidem*

*une très grande force. Et ce n'est pas un caprice, c'est presque une question de vie ou de mort. C'est pour cela que nous sommes allés jusqu'au bout. Il suit ses comédiens, il les aime, pas depuis longtemps je crois*¹⁰⁰⁶.

Interrogée sur ses années de formation à Nanterre, Agnès Jaoui, quant à elle, est très critique sur le mode de fonctionnement de l'École des Comédiens. Estelle Bonnier-Bel Hadj, à qui l'actrice s'est confiée, note qu'elle met directement en cause la personnalité de Chéreau :

*Elle [Agnès Jaoui] avait peut-être besoin de penser le jeu avant que de « tout donner » et ne voulait pas travailler dans des rapports de force.[...]De l'espace de jeu, il ne reste plus rien alors, qu'un espace tyrannique, selon Agnès Jaoui. L'image du metteur en scène brillant laisse place à l'image du tyran*¹⁰⁰⁷.

On peut alors imaginer que « ce rapport de force plus ou moins violent » a nécessairement induit « une relation aux élèves » qui n'a certainement pas toujours été « égalitaire »¹⁰⁰⁸. La pression peut parfois être forte. Certains en sortiront meurtris, parfois abîmés. Les avis, chaque fois, sont tranchés. « Tout se passe comme si le meilleur et le pire se croisent dans ces années d'intense créativité »¹⁰⁰⁹, note Estelle Bonnier-Bel Hadj, qui relate aussi combien ces années Nanterre ont été marquées par la drogue et la démesure. Elle fait, entre autres, référence au livre *Un petit tour en enfer*¹⁰¹⁰ de Franck Demules, comédien issu de la deuxième promotion de l'École des Comédiens, et cite aussi les propos de Valéria Bruni-Tedeschi, lors de la promotion de son film *Un château en Italie*, en 2013, qui répond aux questions de la journaliste Anne Diatkine :

*C'étaient aussi des années violentes. Il y a eu des morts : Pierre Romans, qui dirigeait l'école. Thierry Ravel, comédien. C'était sauvage. Mais on était ensemble. C'est le rêve de toute jeunesse que de connaître des années fondatrices, qui vont infléchir la vie entière*¹⁰¹¹.

1006 Interview de Laurence Bourdil, in « Patrice Chéreau metteur en scène : un "soleil de minuit" », par Alisonne Sinard, 17/11/2016, France Culture. Lien : <https://www.franceculture.fr/theatre/patrice-chercheau-metteur-en-scene-un-soleil-de-minuit>

1007 Estelle Bonnier -Bel Hadj, *L'École de comédiens de Nanterre-Amandiers, 1982-1987, op.cit.*, p.82

1008 Estelle Bonnier -Bel Hadj, *L'École de comédiens de Nanterre-Amandiers, 1982-1987, op.cit.*, p.82

1009 Estelle Bonnier -Bel Hadj, *L'École de comédiens de Nanterre-Amandiers, 1982-1987, op.cit.*, p.83

1010 Franck Desmules, *Un petit tour en enfer*, Broché, Paris, 2009

1011 Lien : <http://www.elle.fr/People/La-vie-des-people/Interviews/Valeria-Bruni-Tedeschi-et-Carla-Bruni-ames-soeurs-2618879> in Bonnier-Bel Hadj Estelle,

Face à certains griefs et témoignages à charge, il demeure, tout à l'inverse, dans l'esprit de celles et ceux qui ont suivi avec passion et engagement Chéreau dans l'aventure, qui se sont inscrits dans ses projets, une immense gratitude et un grand respect pour celui qui a su à la fois les initier et leur ouvrir la voie de l'acquisition d'une liberté responsable ; il s'agit là d'un sentiment d'*amour* profond. C'est le cas précisément de Valéria Bruni-Tescheschi qui tisse avec le metteur en scène des liens uniques, très forts. Fascinée par l'homme et le créateur qu'il est, elle retient de lui aussi cette extraordinaire capacité de travail qu'il lui a communiquée et qu'elle a développée en l'observant, en étant à son contact. Elle prépare d'ailleurs actuellement un film, *Les Amandiers*, qui racontera l'itinéraire vécu durant ces années à l'École des Comédiens. C'est l'acteur Louis Garrel qui jouera Patrice Chéreau.

Vincent Perez reconnaît qu' « il y avait une séduction très forte [...], une folie dans l'air, parfois destructrice »¹⁰¹², mais celles-ci étaient « toujours au service du travail »¹⁰¹³. Marianne Denicourt insiste, elle aussi, sur cette dimension de travail, d'engagement intense :

La formation proposée à l'École était très riche et intense. C'était aussi particulièrement physique : il y avait de la danse, de la gymnastique, du chant également. En deux ans, nous avons fait trois pièces de théâtre, Penthésilée et Catherine de Heilbronn, mises en scène par Pierre Romans, Platonov par Chéreau, et deux films, l'Amoureuse de Jacques Doillon, et Hôtel de France de Chéreau. Nous avons fait aussi une comédie musicale avec un professeur venu de New York.

On travaillait énormément. Chéreau nous demandait beaucoup. Il nous faisait suivre un rythme très intense de répétition, car il savait très bien que, sur la fatigue nerveuse et physique, on obtient plus de choses d'un acteur. Certaines barrières lâchent, il y a un état nerveux qui se met en place. Il cherchait cet épuisement.

C'est la même chose au cinéma. Gérard Desarthe disait quelque chose de très beau. On ne met pas une peau, on en retire une. Madeleine Renaud disait quelque chose de similaire lorsqu'elle parlait de se retourner la peau. Il n'y a pas de personnage. Chéreau cherchait cet état de vulnérabilité, qui permet d'être traversé par des émotions, des sentiments, des situations. Pierre Romans aussi, dans son sillage, car c'était Chéreau qui donnait la note. Tout le monde était au diapason de son rythme, de son énergie

1012 Clément Ghys, « La bande des Amandiers : Chéreau en majesté », in *Le Monde*, 03/08/2018

1013 *Ibidem*

phénoménale...

*Avant les premières, il laissait une journée sans répéter. Il nous demandait de ne pas trop dormir, de rester sur notre énergie. Le métier d'acteur est comme cela, et quand on suit une école aussi exigeante que celle de Nanterre, il était normal de nous donner ainsi.*¹⁰¹⁴

Passer par l'École des Comédiens de Nanterre demande une vraie obstination. Une capacité à tenir tête aussi. L'élève-acteur doit apprendre, chez Chéreau, à poser des actes de résistance, à dire « non », tout en sachant à quel moment s'autoriser cette insolence. Le comédien et metteur en scène Philippe Calvario est l'assistant de Patrice Chéreau lors de la création de *Phèdre* de Racine, notamment. Il m'explique, lors de l'un de nos entretiens, que Patrice Chéreau demandait toujours aux acteurs « d'aller au plus loin de leurs fragilités et de leurs tourments »¹⁰¹⁵, tout en se transformant, si nécessaire, en « des rocs capables de lui faire face »¹⁰¹⁶. « Il faut savoir lui résister », confie également Bernard Nissile¹⁰¹⁷. Chéreau *pousse* les jeunes comédiens dans l'acte de créer, et le mouvement fait sens dans une direction souvent inconnue, inattendue, à explorer en tout cas :

*j'essaie de les pousser – ce qui est un rôle facile si je puis dire, parce qu'on ne doit pas fabriquer nous-même, on ne doit pas faire nous-même –, j'essaie de les aider d'abord et puis de les pousser dans leurs retranchements, de les pousser à faire ce que, ce qu'ils ne feraient pas forcément s'ils étaient seuls. Il n'y a pas trente-six façons de pousser. Faut pas les pousser comme on pousse quelqu'un dans un escalier pour qu'il tombe ou comme on pousse quelqu'un sous une rame de métro. [...] le chemin de l'acteur est douloureux. Personne au monde ne va naturellement prendre le chemin le plus douloureux, le plus difficile. On prend un peu le plus simple. Donc, si on pousse, si on vous dit ça, c'est trop facile, c'est trop simple [...], il y a peut-être plus à aller chercher, c'est à ça que peut servir le metteur en scène s'il est honnête et s'il n'est pas bêtement autoritaire.*¹⁰¹⁸

1014 Entretiens inédits avec Marianne Denicourt, Berlin / Paris, avril 2020

1015 Entretien inédit avec Philippe Calvario, janvier 2020, Paris

1016 *Ibidem*

1017 Estelle Bonnier- Bel Hadj, *L'École de comédiens de Nanterre-Amandiers*, 1982-1987, *op.cit.*, p.91

1018 Pascale Aubier, Fabienne Pascaud, « Portrait de Patrice Chéreau : épreuve d'artiste », citées par Sophie Proust, in « Patrice Chéreau : archétype du directeur d'acteurs ? », *op.cit.*, p.66

Il faut aussi que le jeune comédien apprenne à faire naître en lui un esprit de contradiction, des lieux de résistance :

Il faut me résister, me tenir tête. La relation fonctionne de la même manière qu'un rapport érotique : on est attiré par les gens qui vous résistent et non par ceux qui cèdent vite, ou immédiatement. Ceux qui vous résistent sont ceux que l'on perçoit comme étant des êtres inatteignables.

Les sentiments sont des rapports de force mais c'est très beau les rapports de force à condition que l'on soit à égalité. Comme dans les parties de bras de fer...sinon on tombe dans une relation de pouvoir et d'autorité. Et celle-là est stérile¹⁰¹⁹.

On voit bien combien la différence entre le jeune comédien et celui professionnel semble ténue. Elle ne tient qu'à un fil, celui de la capacité de résistance ou de rébellion de l'individu face au metteur en scène, qui s'en nourrit pour son propre travail de direction d'acteurs :

[...] ils étaient prêts à donner exactement ce que je leur demandais, alors que je pense qu'il y a une correction naturelle qui se fait avec des comédiens [...] En fait, les comédiens en prennent et en laissent. [...] c'est-à-dire que, il y a des choses qui leur conviennent, d'autres qui ne conviennent pas, et puis ils adaptent en disant : « Ça, ça ne me convient pas, je vais essayer de trouver un autre chemin ». Et c'est dans cet autre chemin qu'implicitement les comédiens me proposent que finalement je trouve ma nourriture, et que c'est dans une critique permanente de mon travail et dans une adaptation permanente de mon travail aux nécessités des comédiens.

Eux ne savent pas encore, eux ou elles de ce groupe du Conservatoire, ne savent pas encore ce qu'ils peuvent, ce à quoi ils peuvent dire oui ou non, surtout ce qu'ils peuvent refuser ; ils ne refusent rien en fait. C'est peut-être ça l'erreur : ils ne refusent rien. En même temps, je n'aurais pas supporté qu'ils le refusent [sourire], parce qu'ils n'avaient pas de raison de le refuser, mais, peut-être, que j'aurais dû le refuser à leur place¹⁰²⁰.

La complexité des séances de travail que Chéreau mène avec les jeunes élèves du CNSAD, en 1998, relève des contradictions propres au metteur en scène lui-même, qu'il

1019 Patrice Chéreau, *J'y arriverai un jour*, op.cit., p.50

1020 Sophie Proust, « Patrice Chéreau : archétype du directeur d'acteurs ? », op.cit., p.65

ne cache d'ailleurs pas : vouloir la résistance, sans être sûr de pouvoir la tolérer. On peut légitimement penser que, plus d'une décennie plus tôt, lors du travail engagé avec les jeunes comédiens de l'École de Nanterre, il a fait preuve de cette même attitude qui a pu déstabiliser certains d'entre eux. C'est une intuition, *la bonne intuition*, celle qui ose, qui surprend, qui bouleverse, que Chéreau attend vraisemblablement. La complexité du comédien s'annonce, à ses yeux, comme une promesse. Tranchant, Chéreau a le mérite d'être d'une parfaite clarté :

*S'ils [NDLR les comédiens] n'étaient pas compliqués, on n'en voudrait pas. Un acteur simple, je le jette tout de suite*¹⁰²¹.

Que les séances soient engagées avec des élèves ou des acteurs aguerris, le traitement demeure le même ; les exigences, identiques.

A un moment de l'évolution de tout travail mené, Chéreau explique qu'il entre dans une phase où il va devoir dérouter, désaxer les comédiens. Il les prévient :

*On va rentrer dans une période où je vais vous engueuler parce que vous faites exactement ce que je vous ai demandé, je vous préviens. Ce n'est pas drôle. A ce moment-là, je sors avec un argument en disant : « ce n'est pas la peine de me faire exactement ce que je vous ai demandé parce que je le sais, je le connais », montrez moi quelque chose que je ne connais pas*¹⁰²².

On imagine aisément la difficulté pour de jeunes comédiens à faire face à Chéreau, à pouvoir lui tenir tête, lorsque l'on sait que même certains professionnels peinaient à le faire, comme le rappelle Gérard Desarthe¹⁰²³.

Acteur *en puissance*, au sens aristotélicien du terme, *l'acteur-élève* de l'École des Comédiens doit éprouver cette potentialité en lui, afin de pouvoir se réaliser *en acte*. Chéreau attend l'instant de cette révélation à soi, au monde qui doit se vivre sur la scène, pouvoir être répétée.

La démarche de Vitez est à l'opposé. Ses classes reposent, nous l'avons vu, sur une sérénité, fondée sur la confiance en soi qui sera acquise par la rigueur d'une joie partagée par la compréhension en profondeur d'un texte et d'une conscience trouvée,

1021 *Ibidem*

1022 Stéphane Metge, *Un atelier de Patrice Chéreau à la Manufacture des Œillets*, Azor films, France, 1999.

1023 Entretien inédit avec Gérard Desarthe.

grâce à une réflexion toujours agile, du jeu théâtral et de ses possibilités :

Que ce soit dans ses enseignements ou dans sa manière de diriger les acteurs, Antoine Vitez, me confie Robin Renucci, faisait preuve d' « une patience tout à la fois délicate et intransigeante »¹⁰²⁴. Formé au CNSAD, l'actuel directeur des Tréteaux de France sera le Don Camille du *Soulier de satin* de Claudel, mis en scène par Vitez (1987), et le premier Claudius du *Hamlet*, monté par Chéreau (1988), s'appuie aujourd'hui encore dans son travail de metteur en scène et d'acteur dans cette douce impatience vitézienne.

Marianne Denicourt, qui joue le rôle d'Ophélie dans le *Hamlet* de Chéreau, a également suivi les enseignements d'Antoine Vitez, non pas au Conservatoire, mais à Chaillot, elle se souvient de séances à la fois sereines, joyeuses et insolentes, invitant à un nouveau rapport aux textes :

*Avec Vitez, ce qui était fascinant, c'était sa liberté. Il était extrêmement libre et il entretenait un rapport aux textes qui l'était tout autant. C'était quelqu'un d'une très grande intelligence, d'une très grande culture, et loin de toutes les contraintes, de tous les préjugés, de tous les clichés. C'était vraiment une des grandes qualités de Vitez : cette joie à faire, cette insolence aussi qu'il avait par rapport aux textes, par rapport aux classiques.*¹⁰²⁵.

Peut-être faudrait-il voir dans la présence de Pierre Romans et dans l'application de sa pédagogie l'influence d'un certain esprit vitézien ? D'un caractère différent de Patrice Chéreau, ses enseignements, en effet, ne se nourrissent pas des rapports en puissance, de force ou de conflit, tels que Chéreau pouvait les instaurer. Hélène de Saint-Père se souvient de Pierre Romans comme de

*quelqu'un de l'intime et du secret. Que ce soit lui ou Patrice, ils aimaient être proche des acteurs pour les diriger mais ils n'avaient pas du tout la même énergie. Patrice était comme un lion, il tournait autour de nous, les mains toujours en mouvement, éprouvant les choses. Chaque situation était vécue par lui de l'intérieur et c'est en les vivant à travers nous qu'il dirigeait, qu'il nous poussait à nous dépasser. J'ai le souvenir de quelque chose de très physique*¹⁰²⁶.

1024 Entretien inédit avec Robin Renucci, Aubervilliers, avril 2019

1025 Entretiens inédits avec Marianne Denicourt, Berlin / Paris, avril 2020, op.cit.

1026 Entretien inédit avec Hélène de Saint-Père, op.cit.

Christine Citti défend elle aussi l'idée d'une parfaite « complémentarité »¹⁰²⁷ entre Patrice Chéreau et Pierre Romans. Elle affirme combien travailler à leur côté obligeait les élèves « à comprendre la nécessité de notre métier »¹⁰²⁸, à savoir qu'il importait, que « l'on joue des grands ou des rôles plus modestes »¹⁰²⁹, à toujours « rechercher l'excellence »¹⁰³⁰. Ce « devoir qui s'impose de soi à soi », dit-elle encore, Pierre Romans et Patrice Chéreau lui ont fait prendre conscience qu'il relevait d'« une nécessité ». Chéreau allait plus loin encore dans cette transmission :

*Monter sur scène est une question de vie ou de mort. Patrice nous a guidés dans cet apprentissage. Cela ne veut pas dire se donner de l'importance, mais savoir donner de l'importance à ce que l'on fait. C'est tout l'inverse d'une démarche égotique. Patrice avait cette respiration*¹⁰³¹.

Les enseignements de Pierre Romans, essentiels aux élèves, reposent eux aussi sur une approche profonde du travail théâtral, mais incontestablement plus douce, plus apaisée que celle de Patrice Chéreau. Ses années d'apprentissage au CNSAD au côté de Vitez l'ont nourri et lui ont donné matière à réflexion. Si legs vitézien il y a, il se loge certainement dans la façon de considérer le rapport « maître-élève » qu'Antoine Vitez avait d'ailleurs métamorphosé, dès son arrivée au Conservatoire, et dont Pierre Romans semble s'être, par endroits, inspiré. Dans un texte extrait de la brochure de l'École des Comédiens de Nanterre-Amandiers, il emploie l'expression d'« acteur-élève » et non d'élève seulement. Cette utilisation, par ailleurs, récurrente dans son lexique, tend à signaler cette rupture qu'il engage lui aussi, dans le sillon de Vitez, avec toute représentation figée de l'élève obéissant, contraint de se soumettre, corps et âme, au poids d'une tradition repliée sur elle-même et se sentant obligé d'être dans la répétition d'un geste – on retrouve bien ici, sous-jacent les termes du conflit entre les Anciens et les Modernes, au CNSA dans les années 70.

Hélène de Saint-Père et Marc Citti l'affirment bien : le modèle de l'École des Comédiens attire car elle quitte le modèle d'enseignement jugé trop traditionnel, classique et poussiéreux, pour se placer du côté de l'apprentissage du métier de comédien au service d'un théâtre vivant, sublime, entier, mais aussi parce que l'autorité qu'elle défend

1027 Entretien inédit avec Christine Citti, op.cit.

1028 *Ibidem*

1029 *Ibidem*

1030 *Ibidem*

1031 *Ibidem*

n'impose pas l'obéissance mais la liberté-responsable. Ce sentiment qu'ils éprouvent alors qu'ils sont encore de jeunes candidats est confirmé d'ailleurs par la teneur des propos de Pierre Romans dès lors qu'il emploie l'expression d'acteur-élève, qui s'inscrit dans la logique d'une école qui se refuse à être « parfaitement structurée »¹⁰³² et « dont le nom peut faire peur »¹⁰³³. La grande œuvre de Pierre Romans aura certainement été d'avoir soutenu jusqu'au bout une « schola », aux deux sens étymologiques du terme : une « scholae » latine, entendue ici davantage en tant que « groupe » qu'« école » d'ailleurs, et une « scholê » grecque, où il est question de s'adonner à un « loisir » vital pour qui se prétend homme libre. Le fait d'avoir suivi Chéreau, d'avoir accepté son offre de prendre la direction de l'École des Comédiens de Nanterre-Amandiers est en soi déjà un indice, un signe fort d'un refus certain, de sa part aussi, de toute institutionnalisation asphyxiante. Tous deux se retrouvent dans cette méfiance réelle qu'ils ont à son égard, liée à « la sédentarisation » des esprits et des corps qu'elle impose, même si Chéreau, plus encore, semble l'éprouver comme une menace, le deuil annoncé de la création, de l'invention et de la quête artistique.

L'expression « acteur-élève », choisi par Romans, met bien en lumière la distinction essentielle entre deux conceptions de l'enseignement de l'art dramatique : l'une traditionnelle, s'appuyant sur une hiérarchie fixe et rigoureusement établie, à respecter à *la lettre* ; l'autre, plus souple, refusant cette séparation des mondes – celui du professeur et celui de l'élève – au nom d'une conception, somme toute philosophique, fondée sur la *liberté responsable*. Nous avons déjà remarqué combien celle-ci est opérante dans la fabrication de l'œuvre d'art commune que construit Chéreau avec les professionnels qu'il a soigneusement choisis. Elle s'impose ici comme le socle relationnel qui unit, dans la formation offerte, un maître/un professionnel et un jeune apprenti comédien. Comme chez Vitez, « l'élève-acteur » de l'École des Comédiens est, par nature, un apprenant. Il est celui qui reçoit et qui accueille un savoir, mais son rôle ne consiste surtout pas à chercher à reproduire à l'identique – si tant est que cela soit possible – ce qu'on lui montre, ni même à assimiler sans réfléchir ce qu'on veut lui inculquer : il devra être actif, participer pleinement à ses apprentissages. Il ne peut être un exécutant, il doit apprendre à devenir « un acteur-créateur ». On voit apparaître l'immense fossé qui sépare ici le principe d'une libre responsabilité défendue par l'École des Comédiens de Nanterre et celle du Théâtre National de Chaillot, à la droite ligne des enseignements dispensés au CNSAD.

1032 *L'École des Comédiens, 1982-1987*, Editions Nanterre-Amandiers, p. 4

1033 *Ibidem*

Néanmoins, toute correspondance avec le modèle vitézien s'arrête là. L'emploi de cette terminologie spécifique, de ce néologisme composé – l' « acteur-élève » –, est aussi révélateur des objectifs très différents que porte l'École des Comédiens. Pour Chéreau, comme pour Romans, si les élèves sont en situation d'apprentissage, ils sont déjà invités – l'utilisation de la formule « *acteurs-élèves* » l'implique – à assumer la responsabilité qui incombe à des professionnels. En tant que directeur de l'École des Comédiens, Pierre Romans écrit, en effet :

*La notion de spectacle nous semble fondamentale, elle seule donnera aux acteurs-élèves la conscience individuelle et collective de leur démarche, en cessant d'être une abstraction à laquelle ils rêvent, sans vraiment entrevoir s'ils y seront un jour confrontés ni comment ils y feront face*¹⁰³⁴.

Ce mode de fonctionnement de l'École des Comédiens de Nanterre relève tout à la fois de la personnalité de Chéreau, mais aussi des orientations prises, dès le départ, avec Pierre Romans. En l'occurrence, celle de la disparition de l'écart entre la figure officielle du professeur/directeur et celle de l'élève.

Si Pierre Romans considère qu'une école doit amener l'élève à une prise de conscience de ce qu'il est, de ce qu'il devient, par et à travers le travail engagé sur toute expérience théâtrale et création, il annonce cependant une suprématie de la fonction du metteur en scène sur celle de professeur. Sans réserve, il se positionne ainsi :

*Je crois important de signaler que dans l'école, [...] je me situe [...] plus comme metteur en scène que comme professeur ou directeur. L'ensemble des élèves, c'était un peu comme une troupe à l'intérieur du théâtre ; c'était en tout cas un groupe qui avait son propre fonctionnement, sa propre programmation et avec lequel je voulais travailler en tant que metteur en scène*¹⁰³⁵.

Cette conception, qui place le primat de la fonction de metteur en scène sur celle de maître ou de professeur, telle qu'elle est défendue par la direction de l'École des Comédiens de Nanterre, a des conséquences notables sur le rapport aux élèves, bien sûr, comme sur l'enseignement dispensé. D'abord, elle substitue au professeur *un*

1034 *L'École des Comédiens, 1982-1987*, Éditions Nanterre-Amandiers, p. 4

1035 *Ibidem*

professionnel : ici, le metteur en scène (ou le réalisateur). Ce qui implique que la valeur de l'enseignement tient non plus tant à des savoirs didactiques et des applications pédagogiques, mais bien plutôt à la reconnaissance d'un savoir-faire, lié à des expériences vécues, que le professionnel pourra transmettre instinctivement, avec plus ou moins d'habileté, suivant ses qualités – et ses propres défauts –, aux élèves – acteurs. Ensuite, associée au nouveau statut de l'élève, devenu « acteur – élève », elle implique une professionnalisation de l'ensemble des partenaires : l'acteur – élève est soumis aux lois du métier et se verra attribuer, comme cela se pratique en dehors de l'École, certains rôles ou pas.

On voit parfaitement se dessiner, et cela s'inscrit dans le prolongement de la pensée de Pierre Romans, les intentions qui motivent Patrice Chéreau à créer une école au sein du Théâtre qu'il va diriger. S'il s'autorise, dans le projet pour Nanterre, à rêver un théâtre, il confère à l'école une dimension très concrète : « atelier permanent », elle doit aussi être un lieu de création. On comprend alors l'importance que requiert, pour Patrice Chéreau comme pour lui, « la notion de spectacle », cité plus haut.

Contrairement à Antoine Vitez qui considère que, dans ses enseignements à Chaillot, « la recherche [dans ses classes] est plus importante que la production d'un spectacle »¹⁰³⁶, l'École Chéreau/Romans s'impose dans le lieu théâtral comme un laboratoire certes, mais qui vise à créer et à *produire* des spectacles, qui constitueront une programmation à part entière. La formation des acteurs-élèves se réalise alors à travers l'acte de *faire avec* les professionnels venus travailler spécifiquement avec eux.

C'est dans cette optique d'ailleurs que Chéreau s'engage, nous l'avons vu, avec ses acteurs-élèves, de la deuxième promotion de l'École des Comédiens, dans le projet autour de *Platonov* de Tchekhov. Celui-ci donne bien naissance à deux productions : un film et une pièce de théâtre. Il en va de même pour les spectacles que Pierre Romans que réalise lui aussi avec les deux promotions. Par ailleurs, certains élèves sont associés aux productions de Nanterre en tant que figurants, c'est le cas pour *Lucio Silla*, pour la première promotion, ou comme comédiens, dans *Hamlet* de Chéreau ou *Conte d'hiver* de Shakespeare, par exemple, pour la deuxième promotion qui joue déjà dans *la cour des grands*.

Là où chez Vitez « le cercle de l'attention » signale le jeu, la recherche et le rêve ; « l'atelier permanent » de Chéreau / Romans s'installe dans l'épaisseur du réel, dans un pragmatisme certain. Tous les deux cependant portent une même intention : dire quelque

1036 Estelle Bonnier-Bel Hadj, *L'École de comédiens de Nanterre-Amandiers, 1982-1987*, op.cit., p.82

chose du monde, faire du lieu théâtral cet espace de recherche, tout à la fois « secret » et « orgueilleux ».

4. L'école, le cinéma, la troupe : trois utopies réunies

Nous l'évoquons plus haut. Les deux promotions de l'École des Comédiens vont vivre des expériences totalement différentes. Cette disparité est liée à plusieurs facteurs, parmi lesquels le fait que la première promotion revêt un caractère totalement expérimental. Comme le rappelle Estelle Bonnier–Bel Hadj,

les vingt-quatre élèves de cette première promotion pénètrent dans les locaux bien avant que le nouveau Théâtre des Amandiers-Nanterre ne soit réouvert, le 23 février 1983, avec la création de Combat de nègre et de chiens, de Bernard-Marie Koltès, mis en scène par Chéreau. Ainsi, les élèves sont donc les premiers hôtes à pénétrer dans ce grand paquebot, le 15 novembre 1982.

Il faut imaginer un lieu en train de s'organiser et où les salles de spectacle sont encore vides. L'homme tant attendu va se faire désirer. Effectivement Chéreau vient juste de finir de tourner l'Homme blessé du 19 juillet au 24 septembre 1982. Il est en plein montage. Le film sort en salle le 25 mai 1983. Puis Chéreau est en répétition pour Combat de nègre et de chiens de Koltès¹⁰³⁷.

La deuxième promotion prend naissance dans un lieu qui a déjà pris racine, qui est installé. La situation, en effet, est totalement différente. Le groupe de jeunes comédiens va être extrêmement médiatisé, tant est si bien, remarque Estelle Bonnier–Bel Hadj qu'il ne reste le premier groupe est

souvent oublié pour ne pas dire systématiquement omis lorsqu'il s'agit de parler de l'école de Chéreau dans la presse, tant dans les années 80 qu'aujourd'hui. Dans Le Figaro du 10 juillet 1990, Caroline Jurgensen fait un papier sur la sortie du livre Les années Chéreau 1982-1990, dans la collection « le spectateur », dirigée par Jean-Loup Rivière. La photo représentant l'école est celle du deuxième groupe. Très récemment, le 3

1037 Estelle Bonnier-Bel Hadj, L'École de comédiens de Nanterre-Amandiers, 1982-1987, *op.cit.*, p. 46

août 2018, Clément Ghys a fait un article dans Le Monde sur « La bande du Théâtre des Amandiers » et parle uniquement de la deuxième promotion. « L'atelier permanent » invisible au grand public n'a pas retenu l'attention. Ce travail secret est-il moins légitime que celui exposé en plein jour ? Probablement que non, mais il n'a pas le même retentissement car pas de visibilité¹⁰³⁸.

Que la deuxième promotion ait été plus médiatisée, Véronique Saavedra le conçoit, mais elle lutte contre l'idée fautive selon laquelle Patrice Chéreau ne se serait pas vraiment engagé auprès de la première promotion :

Si la deuxième promotion a davantage été une « vitrine », il ne faut pas pour autant négliger tout le travail qui a été fait avec la première, sans laquelle elle n'aurait pas pu exister. Nous avons cherché, tâtonné. Toute une équipe de professionnels a travaillé, donné de soi. L'École a commencé avant même la première mise en scène de Chéreau à Nanterre, c'était quelque chose d'exceptionnel. Malgré toutes les erreurs qu'il y a pu y avoir, Patrice a eu avec cette première promotion un rapport passionnel, là où il a été certainement davantage fusionnel avec la seconde¹⁰³⁹.

Christine Citti analyse la situation de la façon suivante :

L'enjeu, dès le départ, n'était pas le même. Les élèves de la deuxième promotion de l'École des Comédiens étaient déjà dans le métier. Ils ont été choisis dans un but ouvertement professionnel. Souvent, je dis que la première promotion est celle qui a repeint les toilettes des Amandiers, et pour cause, lorsque nous sommes arrivés dans le théâtre, c'était le tout début de Patrice Chéreau à Nanterre, il y avait plein de choses en travaux. Nous relevions nos manches, nous participions.

Pour Patrice et Pierre, il me semble que notre promotion a aussi été le lieu où ils ont pu faire évoluer leurs enseignements, les ajuster, les aiguiser, sans jamais tomber dans quelque chose de purement pédagogique. Patrice était là en tant que metteur en scène, il avait un savoir et savoir-faire qu'il partageait. C'était à nous de savoir nous en nourrir, comme lui se nourrissait de nos expériences parfois chancelantes. Chacun apprenait, prenait de l'autre¹⁰⁴⁰.

1038 *Ibidem*

1039 Entretien inédit avec Véronique Saavedra, *op.cit.*

1040 Entretien inédit avec Christine Citti, *op.cit.*

Elle affirme sa fierté d'avoir appartenu à ce groupe :

*J'aime beaucoup avoir fait cette promotion-là, j'en suis très fière. Même si elle a été plus discrète, moins médiatisée que la seconde, nous avons vraiment existé, nous avons été là où les choses ont commencé. Cette période a été une sorte de laboratoire, là où la seconde était déjà tournée vers des horizons professionnels, comme Cannes et Avignon*¹⁰⁴¹.

De son côté, Marianne Denicourt confirme combien

*la deuxième promotion de l'École des Comédiens [...] a eu beaucoup de chance. Nous avons bénéficié aussi de l'expérience de la première session. Pierre Romans et Patrice Chéreau nous ont offert la possibilité d'aller à Avignon.*¹⁰⁴²

Dès le recrutement de la deuxième promotion achevé, le rythme de travail auquel vont être soumis les acteurs-élèves va, en effet, être plus soutenu. Il devient professionnel. Estelle Bonnier – Bel Hadj précise que

*la deuxième promotion va travailler de manière plus intense sur un matériau plus restreint : six semaines de travail de scène puis un an et demi sur trois pièces et deux films.*¹⁰⁴³

Les racines de cette disparité entre les deux promotions se trouvent, en réalité, à la fois dans les fondements mêmes de l'École des Comédiens et dans la nouvelle orientation qui va est donnée à partir de 1985. Créée par l'impulsion d'un désir, davantage que par une volonté de « structurer » un établissement de formation au sens traditionnel du terme, l'origine assumée du lieu confère à l'École des Comédiens de Nanterre-Amandiers un statut très particulier, qui semble pouvoir légitimer le fait que Chéreau et Romans aient, dès le début, et sans le cacher, tâtonné, cherché et expérimenté des formes de vie nouvelles à lui donner, liées cependant, à chaque fois, à leurs propres pratiques et projets artistiques.

L'École, écrit Romans, est le lieu pour *approcher* et *réaliser* des spectacles. D'après

1041 Entretien inédit avec Christine Citti, op.cit.

1042 Entretiens inédits avec Marianne Denicourt, op.cit.

1043 Estelle Bonnier-Bel Hadj, *L'École de comédiens de Nanterre-Amandiers, 1982-1987*, op.cit., p.54

le dictionnaire Robert, *approcher* signifie « mettre près, plus près » ou encore « être près de, être sur le point d'atteindre ». Ces définitions du mot sont particulièrement pertinentes car elles signifient une quête qui semble autoriser un droit à l'essai, là où pourtant une réalisation effective est attendue.

Autrement dit, à travers ces quelques lignes, est livré tout l'enjeu de la création de l'École des Comédiens, à savoir prendre des risques, examiner ses erreurs, les comprendre et y faire face, s'imposer des doutes, tout en visant l'excellence, un professionnalisme certain. C'est en ce point tendu, que résident toute la grandeur, mais aussi la complexité d'une telle ambition de formation qui, rappelons-le, doit composer avec de la matière humaine, des êtres sensibles, tout à la fois forts et fragiles, malléables, influençables et résistants parfois, voire dissidents : des apprentis comédiens, des *acteurs-élèves*.

L'École se construit donc à l'épreuve des faits. Si Pierre Romans se considère « globalement, [...] plutôt content de ce qui a été fait » durant la première promotion, il reconnaît « aussi des manques »¹⁰⁴⁴. « Certains aspects, note-t-il, ont été négligés, notamment l'aspect technique »¹⁰⁴⁵, mais c'était selon lui, « un peu le revers de la médaille »¹⁰⁴⁶ :

Ce n'est pas parfait. D'ailleurs, une école parfaite, une école d'acteurs parfaite, ça tient de l'utopie. Du premier au second groupe, nous avons modifié, corrigé des choses, en mieux [...] ¹⁰⁴⁷

A la fin de la première promotion,

l'école reste vide pendant une année et trois mois. Il n'y a pas de rentrée en septembre 1984, ni en septembre 1985, la nouvelle promotion arrivant en janvier 1986. [...] ¹⁰⁴⁸

Cette cessation d'activité entre la fin de la première promotion et le lancement de la deuxième, soit un an, est considérable. Il tend à montrer une certaine fragilité initiale de l'ossature du projet. Si la première promotion a donné certaines satisfactions, elle n'a pas

1044 *L'École des Comédiens, 1982-1987*, Editions Nanterre-Amandiers, p.10

1045 *Ibidem*

1046 *Ibidem*

1047 *Ibidem*

1048 Estelle Bonnier-Bel Hadj, *L'École de comédiens de Nanterre-Amandiers, 1982-1987, op.cit.*, p.53

fonctionné aussi bien que Patrice Chéreau l'aurait souhaité.

*Le temps d'arrêt de l'école permet [...] d'élaborer la suite. Il est question alors de faire un film et de sortir l'école du secret. Chéreau va investir l'école cette fois-ci, à sa manière toujours fiévreuse et entière*¹⁰⁴⁹.

Après avoir observé de l'extérieur le mode de fonctionnement de la première promotion, Chéreau reprend les commandes en main. Les difficultés à créer un groupe suffisamment homogène, les disparités entre les intentions des élèves, le désir de certains à se focaliser sur un apprentissage du seul métier de comédien et d'être fermés au travail cinématographique ont suscité, explique Estelle Bonnier-Bel Hadj, une certaine impatience de sa part. Un changement radical doit s'opérer. En accord avec Pierre Romans, il réoriente les finalités de l'École des Comédiens.

Avec la deuxième promotion, l'École devient une structure-mère, une matrice, qui a une vocation précise : constituer *une troupe*, un vivier d'acteurs « faits-maison », autrement dit formés directement au sein du lieu théâtral qu'il dirige afin de pouvoir les distribuer dans ses créations théâtrales et cinématographiques, ainsi que dans celles de metteurs en scène extérieurs ou réalisateurs amis. Le mot *troupe* est aussi employé par Pierre Romans.

L'intention est claire et l'École est désormais portée par le désir de Chéreau de faire du cinéma. En cela, les enjeux liés à la deuxième promotion de l'École des Comédiens n'ont plus du rien à voir avec ceux de la première. Le lieu de formation se transforme en lieu de création de spectacles, de production. Les acteurs-élèves sont appelés à devenir des « acteurs-créateurs ». Chéreau, nous l'avons vu, tourne avec un film, *Hôtel de France*, et une pièce de théâtre, *Platonov*.

De son côté, Pierre Romans travaille avec eux sur des œuvres entières, *la Petite Catherine de Heilbronn* et *Penthésilée* de Kleist. Hélène de Saint-Père insiste elle sur cette notion de « troupe » qui définit parfaitement, selon elle, la deuxième promotion et sa vie au sein même du Théâtre Nanterre-Amandiers :

Nous n'étions pas dans une école, car nous étions directement plongés dans le concret des choses. Des pièces étaient répétées et jouées par des acteurs magnifiques que l'on voyait tous les jours.

1049 Estelle Bonnier-Bel Hadj, L'École de comédiens de Nanterre-Amandiers, 1982-1987, *op.cit.*, p. 54

*Nous étions confrontés à la réalité du métier, notamment à celle de la distribution... En fait nous étions plus une troupe que des élèves*¹⁰⁵⁰.

Certains élèves comédiens, c'est le cas de Vincent Perez, s'essaient à la mise en scène. En témoigne l'expérience de *Woyzeck* de Georg Büchner, qui dure six semaines et qui se tient parallèlement au travail programmé de l'École. Dix des élèves y participent : Laura Benson, Valéria Bruni-Tedeschi, Marc Citti, Thibault de Montalembert, Aurelle Doazan, Dominic Gould, Laurent Grevill, Agnès Jaoui, Bernard Nissile et Bruno Todeschini. Marc Citti revient sur ce moment :

*Nous avons monté Woyzeck parce que nous avons besoin de le faire. Parce que ce fragment de théâtre, cette narration confuse, ces phrases atrophiées, témoignaient parfaitement de l'état dans lequel nous étions. J'étais pris dans le tourbillon des projets de l'école, vidé par le tournage d'Hôtel de France, anxieux sur celui de l'Amoureuse, effrayé et excité à l'idée de jouer trois pièces à Avignon, bref quelque peu hystérique. Je ne devais pas être le seul.[...] La mise en scène était hantée par un an d'expérience commune et d'images partagées*¹⁰⁵¹.

Woyzeck sera joué au Théâtre Nanterre-Amandiers pour une représentation unique, mais la concrétisation de ce projet montre aussi combien l'École des Comédiens, non seulement autorise mais aussi accompagne un projet d'élève. La vocation du lieu est d'être une pépinière d'acteurs, d'idées, de créations. En cela, la formation proposée à l'École des Comédiens de Nanterre-Amandiers est atypique, en cela qu'elle se fait vraiment *par* et *dans* l'acte de faire. Il s'agit de favoriser une sorte de « learning by doing », en somme, de la même façon que l'École doit être un tremplin professionnel. Il est nécessaire, insiste Pierre Romans

*qu'un comédien sache travailler seul, certains metteurs en scène dirigent les acteurs, d'autres moins ou pas du tout.*¹⁰⁵²

Le tour de force de Chéreau / Romans aura été, sans conteste, d'avoir assis une présence de l'École des Comédiens dans des lieux aussi prestigieux que le Festival de

1050 Entretien inédit avec Hélène de Saint-Père, op.cit.

1051 *L'École des Comédiens, 1982-1987, op.cit.*, p.65

1052 *L'École des Comédiens, 1982-1987*, p.10

Cannes et le Festival d'Avignon. En cela, l'une de leurs ambitions initiales a bien été accomplie car la présentation *intra muros*, mais aussi hors les murs, du travail réalisé *en secret* avec les acteurs-élèves, est vitale. Le travail, devenu œuvre en acte, doit, en effet, être vu au grand jour, en cela qu'il est un marqueur temporel de l'identité singulière du Théâtre Nanterre-Amandiers. Sept ans plus tôt, en 1980, Jean-Pierre Vincent, qui dirigeait le TNS, l'avait lui aussi très bien compris. Il avait d'ailleurs conduit ses élèves en Avignon, avec la création, *Peines d'amour perdues*. Il affirmait déjà combien toute école a besoin de se produire sur des scènes professionnelles pour se faire reconnaître et exister, non seulement sur la scène nationale mais aussi européenne. Rappelant le soutien apporté par le ministère de la Culture à cette « relation longue et féconde entre le Festival d'Avignon et les écoles d'art dramatique françaises et étrangères », Jean-Pierre Vincent insistait déjà lui aussi sur la nécessité de considérer

*à quel point la fonction des écoles à l'échelle européenne est importante pour la réalité actuelle et l'espérance du théâtre européen*¹⁰⁵³.

Davantage que de créer une école en cherchant à l'établir, à l'inscrire sur la durée, on voit apparaître clairement, c'est en tout cas la thèse que nous défendons ici, que l'École des Comédiens a été pensée, dès le départ, par Patrice Chéreau, comme étant condamnée à une certaine fulgurance – la brièveté de l'aventure en témoigne – ; sa mission consistant à faire émerger, *au plus vite*, un vivier, « des visages et des corps », des personnalités avec lesquels il pourrait travailler. Il ne faut pas sous-estimer ce désir de constituer une troupe, *une famille*, pourrait même t-on dire, qui anime Chéreau. En même temps, comme nous l'évoquions plus haut, n'entre donc pas dans « l'hétérotopie Chéreau » qui veut. Il ne pouvait en être autrement car Patrice Chéreau souhaite travailler en confiance, avec *des personnalités*, au sens de caractères, qui pourront s'intégrer à sa « galaxie » et, par conséquent, participer à la constitution d'*une troupe*. Que ce soit pour la première comme pour la deuxième promotion, le modèle de recrutement des candidats a été extrêmement sélectif. Chéreau savait déjà ce qu'il cherchait.

Lors de l'un de nos entretiens, Jean Jourdheuil émet l'hypothèse selon laquelle « ce désir que Chéreau avait de fonder une troupe pourrait venir d'Allemagne, de Berlin spécifiquement »¹⁰⁵⁴. Cette réflexion me paraît intéressante car elle confirme, encore une

1053 Robert Abirached (sous la direction de), *La décentralisation théâtrale, le temps des incertitudes- 1969-1981*, *op.cit.*, p. 91.

1054 Entretien inédit avec Jean Jourdheuil, Paris, novembre 2018

fois, combien le lieu théâtral qu'il fonde à Nanterre est imprégné de tous ces lieux et multiples inspirations européens qu'il a connus, traversés et dont nous avons retracé la géographie à travers cette étude. Ces inspirations pourraient avoir irrigué aussi le projet pour l'École des Comédiens. Déjà, bien sûr, les réminiscences de la grande Maison qu'incarne le Berliner Ensemble, son fonctionnement en tant que troupe tenue par Brecht puis Helene Weigel, qu'il a fréquentée jeune, sont ancrés dans sa mémoire. L'exemple de la Schaubühne, alors dirigée par Peter Stein, avec lequel il entretient une rivalité judicieuse car émulative, pourrait bien, lui aussi, être l'un des modèles que Chéreau aurait chercher, non pas à imiter, mais à réinventer, à sa façon, sur le sol français. Georges Banu dit d'ailleurs de l'École des Comédiens de Nanterre-Amandiers qu'elle est une « école autobiographique »¹⁰⁵⁵. Chéreau lui donne, en effet, son impulsion, son énergie phénoménale. Chacun des jeunes comédiens y a aussi inscrit une part de sa propre histoire, l'a imprimé de sa présence. C'est d'ailleurs ce qui ressort du documentaire, *Il était une fois 19 acteurs*, réalisé par François Manceaux¹⁰⁵⁶. Formidable archive sur la vie de la deuxième promotion de l'École des Comédiens, le film, en trois volets de 55 minutes chacun, suit les élèves depuis leurs premiers pas et dans leurs évolutions jusqu'à l'automne 1987. On les retrouve sur le tournage d'*Hôtel de France*, celui de *l'Amoureuse* de Jacques Doillon, puis au Festival d'Avignon en 1987. L'École ne sera donc jamais vraiment une école au sens traditionnel du terme, mais un « atelier permanent » sur une durée cependant provisoire, avec une finalité bien définie : former des comédiennes et des comédiens, en vue de créer *une troupe*. Chéreau y parvient à l'issue de la deuxième promotion. Marianne Denicourt me précise comment les choses se sont déroulées :

*Après avoir joué Penthésilée à Avignon, Patrice a convoqué certains de ses acteurs dans son bureau à Nanterre. Je me souviens très précisément du moment où il m'a demandé de le rejoindre, où il m'a dit qu'il voulait que je fasse partie de la troupe qu'il était en train de monter et qu'il souhaitait que je joue Ophélie dans le Hamlet qu'il allait monter l'année suivante, dans la cour d'Honneur à Avignon. Cela a été un moment de grand bonheur, j'avais peine à y croire. J'étais quand même une très jeune actrice. C'était merveilleux. Professionnellement, cela fait partie des moments qui m'ont rendu très heureuse. C'était un rêve qui se réalisait*¹⁰⁵⁷.

1055 Entretien inédit avec Georges Banu, Paris, novembre 2016. Voir Annexes.

1056 *Il était une fois dix-neuf acteurs*, François Manceaux, Kfilms éditions, 1986.

1057 Entretiens inédits avec Marianne Denicourt, *op.cit.*

A partir de la deuxième promotion de l'École des Comédiens de Nanterre-Amandiers, Patrice Chéreau fonde bien une troupe. Celle-ci vivra pendant un an, de janvier 1988 à 1990. Ont été choisis parmi les élèves « ceux avec lesquels il avait le plus envie de travailler à ce moment-là et qui correspondaient aussi aux distributions de ses prochaines créations, comme *Hamlet* de Shakespeare et *le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès, et une création de Luc Bondy, *Conte d'hiver* »¹⁰⁵⁸. Outre Marianne Denicourt, Hélène de Saint-Père en fait aussi partie. Elles me précisent que six autres élèves ont également été sélectionnés : Laura Benson, Eva Ionesco, Thibault de Montalembert, Bruno Todeschini, Marc Citti et Bernard Nissile.

*Des horizons s'ouvraient. C'était pour nous, une chance inouïe.*¹⁰⁵⁹

1058 *Ibidem*

1059 *Ibidem*

TROISIEME PARTIE

Bâtir une poétique de l'espace

SECTION 1

Mettre en scène des écritures en marge

Notre voyage au cœur des espaces imaginaires et vécus de Patrice Chéreau s'achève sur *le plateau*, celui du Théâtre Nanterre-Amandiers. Que ce soit sur celui de la grande salle, immense palais moderne, ou celui de la transformable, Chéreau fait le choix d'y mettre en scène des *écritures en marge*, celles de Bernard-Marie Koltès, de Jean Genet et d'Heiner Müller – qui trouvent de vibrants échos dans celles, plus anciennes de Shakespeare et Marivaux, de Mozart aussi. Nous les qualifions ainsi, mais nous pourrions les nommer des *hétéroropies*, au sens premier du terme que leur accorde Michel Foucault dans son ouvrage, *Les Mots et les choses*¹⁰⁶⁰. Il nous faut éclairer ces outils conceptuels avant d'avancer dans notre réflexion.

Dans le premier volet de notre étude, nous avons rencontré le concept d'*hétérotopie* foucauldien dans sa dimension spatiale, en lien avec des questions liées à l'urbanisme et à l'architecture, notamment. Or, avant d'installer ce concept dans ces domaines, le philosophe l'avait d'abord circonscrit au champ littéraire.

Cette première définition nous intéresse désormais, car elle peut nous aider à mieux saisir la particularité commune à ces trois écritures contemporaines, que Chéreau fait entendre à Nanterre. Chacune d'entre elles a déjà donné lieu à de multiples recherches et analyses. Nous souhaitons ici les interroger dans ce qu'elles ont *en commun*, à savoir un rapport singulier, parfois violent même, aux « centres », aux normes établies, qui les fait précisément être des écritures politiques et non, ce à quoi certains tentent de les réduire, à des discours du même ordre ou politiques.

Comprendre pourquoi Chéreau les met en scène, voir contre qui/quoi elles se sont formées et forgées, de quelles intentions – ou pas – elles se font l'écho, s'impose. En filigrane, apparaît cette mission essentielle que Chéreau confère au Théâtre Nanterre-Amandiers : être *le lieu* où l'on fait entendre des auteurs contemporains vivants¹⁰⁶¹, dont

1060 Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966

1061 Il faut rappeler cependant que ce n'est pas la première fois que Patrice Chéreau met en scène un auteur

l'écriture insolente et sensuelle, souvent violente, vient dire quelque chose des déchirures internes du monde et des individus qui l'habitent.

1. Relier Genet, Müller et Koltès à Foucault

une approche du concept d'hétérotopie en littérature

Dans l'un de ses articles dédiés au concept foucauldien, Philippe Sabot fait remarquer que la notion d'hétérotopie apparaît d'abord

*sous la plume de Foucault pour évoquer la manière dont le langage parvient, sous certaines conditions, à déchirer et à déjouer l'espace homogène et ordonné du discours*¹⁰⁶².

Pour former son concept, précise-t-il, Michel Foucault prend appui sur l'étonnante « encyclopédie chinoise », citée par l'écrivain Jorge Luis Borgès¹⁰⁶³, laquelle établit la liste pour le moins étonnante que voici :

les animaux se divisent en :

*a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, et cætera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches [...]*¹⁰⁶⁴

Philippe Sabot s'interroge d'abord sur les enjeux recouverts par la résurgence par le philosophe de cette notion restée longtemps inusitée. Il faut savoir, en effet, que le mot relève initialement du domaine médical. A l'origine, une *hétérotopie* désigne une anatomie

contemporain vivant. Il avait déjà mis en scène *Le Prix de la révolte au marché noir* de Dimitri Dimitriadis en 1968, au Théâtre de la Commune à Aubervilliers et *Loin d'Hagondange* de Jean-Paul Wenzel, en 1977, avec François Simon et Tatiana Moukhine, au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, à Paris.

1062 Philippe Sabot, *Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault*, p.4

Article consultable en ligne : <http://www.materialifoucaultiani.org/fr/rivista/volume-i-numero-1.html>

1063 *Ibidem*

1064 *Ibidem*

pathologique, à savoir la présence d'un organe ou de tissus à un endroit où ils ne devraient pas normalement se trouver. Foucault fait ainsi subir au mot un curieux déplacement vers le domaine littéraire. Il se demande ensuite ce qui explique qu'une telle « fiction », celle que représente « l'encyclopédie chinoise » de Borgès, puisse constituer *une hétérotopie*.

Décortiquant la proposition faite par Foucault, en respectant ses différentes étapes, il part du constat suivant : en proposant une certaine classification zoologique, qui « obéit manifestement aux règles de toute entreprise classificatoire (*successivité* - de l'énumération alphabétique – et *exhaustivité* - dans le dénombrement des classes)», Foucault remarque que l'encyclopédie de Borgès « en subvertit néanmoins implicitement la fonction ordonnatrice et produit même une élision radicale de l'ordre des choses »¹⁰⁶⁵. Le phénomène, relève le philosophe, se produit dès lors que le classement encyclopédique vient à désigner, comme l'un de ses éléments centraux, la catégorie, « inclus dans la présente classification », qui se rapporte aux animaux. Philippe Sabot note alors combien

*ce retournement paradoxal de la taxinomie borgésienne sur elle-même provoque l'effondrement de l'ordre qu'elle visait pourtant explicitement à instaurer. En incluant dans la série alphabétique des animaux cette série elle-même [ndlr: autrement dit la catégorie « inclus dans la présente classification »], l'encyclopédie se dénonce elle-même comme parodique et, finalement, impensable : car, comme le souligne Foucault, « on ne parviendra jamais à définir entre chacun de ces ensembles et celui qui les réunit tous dans un rapport stable de contenu à contenant »*¹⁰⁶⁶.

Cet *effondrement de l'ordre* ou encore ce *retournement paradoxal* tiennent donc au fait que les choses ou les êtres qui sont énumérés par une telle encyclopédie sont ordonnés selon le principe de leur répartition en classes déterminées, et, simultanément, soustraits à tout ordre définitif par « le jeu spéculaire de l'auto-implication »¹⁰⁶⁷ qui « ruine le *et* de l'énumération en frappant d'impossibilité le *en* où se répartiraient les choses énumérées »¹⁰⁶⁸.

1065 Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p.8., cité par Philippe Sabot, in *Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault*, *op.cit.*

1066 Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, cité par Philippe Sabot, in *Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault*, *op.cit.*, p. 5

1067 Philippe Sabot, *op.cit.*, p.5

1068 Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, *op. cit.*, p.8, in Philippe Sabot, Langage, société, corps. *op. cit.*, p.6

Si l'on observe plus encore le phénomène, on s'aperçoit finalement que « cette impossibilité n'affecte donc pas tant les animaux énumérés en eux-mêmes, dont les regroupements sont circonscrits et qui relèvent, chacun pris à part, du représentable »¹⁰⁶⁹, mais bien plutôt la capacité de se les représenter en série, autrement dit,

*de donner un contenu au « et » qui est censé relier entre eux l'ensemble de ces animaux énumérés et produire l'ordre dont la connaissance a besoin pour énoncer les rapports réels entre les choses*¹⁰⁷⁰.

Toujours dans *Les Mots et les choses*, Michel Foucault résume ainsi la situation provoquée par la découverte de cette encyclopédie et ses conséquences sur l'ordre du discours, en général :

*Ce qui est impossible, ce n'est pas le voisinage des choses, c'est le site lui-même où elles pourraient voisiner [...]. Borges n'ajoute aucune figure à l'atlas de l'impossible ; [...] il esquive seulement la plus discrète mais la plus insistante des nécessités ; il soustrait l'emplacement, le sol muet où les êtres peuvent se juxtaposer. Disparition marquée ou plutôt dérisoirement indiquée par la série abécédaire de notre alphabet, qui est censée servir de fil directeur (le seul visible) aux énumérations d'une encyclopédie chinoise... Ce qui est retiré, en un mot, c'est la célèbre « table d'opération » ; et rendant à Roussel¹⁰⁷¹ une faible part de ce qui lui est toujours dû, j'emploie ce mot « table » en deux sens superposés : table nickelée, caoutchouteuse, enveloppée de blancheur, étincelante sous le soleil de verre qui dévore les ombres, - là où pour un instant, pour toujours peut-être, le parapluie rencontre la machine à coudre ; et, tableau qui permet à la pensée d'opérer sur les êtres une mise en ordre, un partage en classes, un groupement nominal par quoi sont désignées leurs similitudes et leurs différences, - là où, depuis le fond des temps, le langage s'entrecroise avec l'espace*¹⁰⁷².

1069 Philippe Sabot, *op.cit.*, p. 5

1070 Philippe Sabot, *op.cit.*, p. 6

1071 Voir à ce propos l'ouvrage de Michel Foucault : Raymond Roussel, Collection Folio essais (n° 205), Gallimard, Paris, 1992

1072 Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, *op. cit.*, p.8.

Philippe Sabot met en lumière comment la taxinomie de Borges n'établit alors, entre les êtres qu'elle rassemble,

*aucun « lieu commun » susceptible de stabiliser le rapport entre les signes et ce qu'ils désignent, et d'ajuster l'un à l'autre le visible et l'énonçable. Elle repose bien plutôt sur ce vide que l'écrivain a introduit en elle et qui décompose l'évidence du tableau encyclopédique des identités et des différences qu'il avait commencé à dresser devant nous*¹⁰⁷³.

Ce détour liminaire nous permet d'arriver au point qui intéresse tout particulièrement notre présente étude, à savoir la qualification même de l'hétérotopie, telle qu'elle se présente donc dans le champ littéraire. Elle est,

*en quelque sorte, le revers du discours, l'espace autre de la fiction, espace vide ou plutôt d'évidement de la représentation et de l'ordre des choses, parodié et finalement éparpillé en « fragments d'un grand nombre d'ordres possibles »*¹⁰⁷⁴ - ordres inordonnables puisque inassignables à aucun « lieu commun ».¹⁰⁷⁵

Ce que révèle la fiction de « l'encyclopédie chinoise » de Borgès est bien le pouvoir de la littérature – nous y incluons le théâtre – à procéder, tout à la fois par nécessité et en conscience, à un renverser du discours attendu, à mettre au jour la parodie d'ordre auquel il tient. Tout comme l'espace en marge vient contester ou remettre en question l'espace social dans lequel il a pris racine, l'hétérotopie littéraire vient signaler « la fonction stratégique de contestation »¹⁰⁷⁶ de la littérature, dont le philosophe montre combien elle peut agir « dans la formation et la transformation du savoir »¹⁰⁷⁷.

Il est une famille d'*écritures en marge, d'hétérotopies* littéraires dont il serait intéressant de dresser l'arbre généalogique. Notre hypothèse est que Bernard-Marie Koltès, Jean Genet et Heiner Müller s'y inscrivent en toute légitimité. Ainsi, toute écriture n'est pas hétérotopique, *en fait*. Le caractère relève d'*un droit*, acquis par une conscience en lutte, prête à se moquer des attendus, à déjouer toute catégorisation de l'objet qu'elle

1073 *Ibidem*

1074 Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, op. cit., 9, in Philippe Sabot, op. cit., p.6

1075 Philippe Sabot, *Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault*, op.cit., p.6

1076 *Ibidem*

1077 Lire à ce propos l'ouvrage de Philippe Sabot *Lire Les Mots et les choses* de Michel Foucault, PUF, Paris, PUF, 2006, notamment, p.9-33.

représente, quitte à aller jusqu'à user des contradictions. C'est en ce sens que le recours à la notion d'hétérotopie nous est précieux pour révéler ce qui est commun à ces trois écritures spécifiques que Chéreau fait entendre à Nanterre. En incarnant le « revers du discours », en signalant cette parodie d'ordre, l'hétérotopie de Borges, comme le souligne Philippe Sabot,

*vaut avant tout comme une preuve par l'absurde de l'impérieuse nécessité de l'ordre, qui seul permet de restaurer l'entrecroisement de l'espace et du langage, de faire « « tenir ensemble » (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses »*¹⁰⁷⁸.

Parce qu'elles ne donnent lieu, au sein de leurs *fictions*, à aucune tentative d'ordre – en l'occurrence moral et/ou social, qu'elles contestent d'ailleurs chacune à leur manière, voire rejettent, dans le cas de Genet – , ni à aucun *lieu commun* – au sens de chose déjà entendue, idée préconçue, les écritures de Koltès, Genet et Müller renversent, à leur tour, comme nous allons le voir bientôt, les rapports attendus entre *Les Mots et les choses* ; entre le récit et la réalité. Ainsi, il serait *entendu* que *les Paravents* et *Retour au désert* « parlent » de la guerre d'Algérie, de la même façon que *Combat de nègre et de chiens* soit une sorte de pamphlet, « un discours contre » le colonialisme. De tels avis confèrent alors aux œuvres une dimension *automatiquement* convenue que leurs auteurs ont refusée. S'agissant de Heiner Müller, écrivain est-allemand, d'aucuns se méfient. Comme le fait remarquer Jean Jourdheuil, son œuvre occupe depuis les années 60 « intellectuels, idéologues et chercheurs épris de théâtre et de littérature » et elle a donné lieu à des mouvements d'adhésion ou de répulsion/condamnation toujours très marquée :

La première vague herméneutique, en RDA dans les années 50-60 du siècle dernier, condamna cette littérature ; la pièce La Déplacée (1961) fut jugée « objectivement contre-révolutionnaire » et son auteur fut exclu de l'Union des Écrivains, la condamnation fut réitérée dans les années suivantes en déplaçant quelques accents : la pièce Macbeth d'après Shakespeare (1972) fut jugée « décadente » et son auteur accusé de « pessimisme historique ». A la même époque, fin des années 60- début des années 70, Heiner Müller et son oeuvre firent l'objet de tentatives diverses et opposées d'appropriation, d'annexion et d'instrumentalisation ; à l'Ouest, en RFA, on en fit une « victime », un « dissident » avant la lettre, un opposant semi-clandestin au stalinisme de RDA ; à ce discours des intellectuels

1078 Philippe Sabot, *Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault*, op.cit., p.6

de gauche de RFA, les amis de Heiner Müller en RDA, les «intellectuels critiques», opposèrent une autre lecture, une autre tentative d'annexion et d'instrumentalisation, ils firent de Heiner Müller une sorte d'héritier, de successeur de Bertolt Brecht, quelque chose comme le poète national d'une RDA utopique (elle se serait par miracle dégagée du stalinisme qui avait présidé à sa naissance comme Etat); l'oeuvre devenait un improbable «oxymore» politique, littéraire, théâtral¹⁰⁷⁹.

En même temps que les condamnations persistent, explique-t-il encore, et jusqu'à la chute du Mur de Berlin, « d'autres aspects » et « un autre visage de l'oeuvre » sont apparus :

[...] la réception française, pas à pas, au fil des oeuvres, révéla que cet auteur était familier de Samuel Beckett, de Jean Genet, et que les réflexions de Michel Foucault et de Gilles Deleuze trouvaient un écho dans l'oeuvre de Heiner Müller¹⁰⁸⁰.

Ce lien, qu'établit Jean Jourdheuil, entre Heiner Müller, Jean Genet et Michel Foucault, que nous élargissons volontiers à Bernard-Marie Koltès – Müller traduit d'ailleurs en scène un texte de Koltès, *Quai Ouest* –, nous l'établissons, de notre côté, à travers cette expression d'*écritures en marge* qui ne se veut absolument pas normative – nous l'avons dit, elles pourraient aussi s'appeler autrement, des *hétéroropies* –, mais qui vient signaler une sensibilité commune, laquelle, dans le rapport qu'ils entretiennent au monde, les oblige à passer à l'écriture, tout particulièrement, théâtrale.

2. Écrire en marge : produire des métaphores du monde

L'obscène, le scandale, l'opaque... et la beauté des espaces perdus

Après Milan, Villeurbanne, Bayreuth, Chéreau désire faire un *autre* théâtre à Nanterre. En choisissant ces trois écrivains contemporains, Koltès, Genet, Müller, en décidant de les mettre en scène, Patrice Chéreau s'oblige à aller vers d'autres territoires qui lui demandent un nouvel investissement, une nouvelle énergie. Nanterre, ville

1079 Jean Jourdheuil, « Qu'en est-il de Heiner Müller aujourd'hui? », in Heiner Müller, *Frictions, théâtres / écritures*, n°15, 2009

1080 *Ibidem*

périphérique, est le lieu idéal pour cela. Le metteur en scène s'est déjà expliqué à de nombreuses reprises sur les raisons de son choix concernant Bernard-Marie Koltès. Rappelons-les brièvement, par le biais d'une recommandation venant d'Hubert Gignoux, il s'intéresse au manuscrit que l'auteur lui a envoyé. A travers lui, comme il le confie à François Koltès, il découvre *une écriture*. Il est «frappé par la langue» qui est «atypique», «totalement autre». Il pressent la nécessité de faire entendre cette poésie inédite, à laquelle il va «s'acclimater progressivement»¹⁰⁸¹ et qui vient raconter, sur la scène théâtrale, à laquelle d'ailleurs elle se destinait, le monde moderne avec la dureté d'une sagesse révoltée. Comme le rappelle Claude Stratz également,

l'intérêt ne consistait pas à monter l'œuvre parce que la langue est belle, mais l'originalité, la singularité de la langue montrait qu'il y avait un univers.

*On ne mesure plus même aujourd'hui combien nous étions fascinés et déroutés par cette œuvre. C'était comme un météore qui arrivait dans le théâtre français et qui ne ressemblait à rien de ce qui avait été écrit. [...] Chéreau, de façon extrêmement modeste, a fait des efforts pour se rapprocher de cet univers qu'il aimait énormément mais qui en même temps lui était étranger.*¹⁰⁸²

Décider de monter *les Paravents* de Jean Genet relève d'un mouvement similaire, bien que différent à certains égards car la pièce a déjà été montée dix-sept ans plus tôt. Il est cependant, pour Chéreau, une urgence de la faire réentendre, au début des années 80, dans une ville de banlieue comme Nanterre, à un public qui sera cependant essentiellement parisien. On sait, par ailleurs, que Chéreau est attentif à la langue de cet auteur, il s'est même en partie inspiré du *Journal du voleur*, relève Odette Aslan¹⁰⁸³, pour écrire le scénario de *L'Homme blessé*.

Quant à la rencontre avec l'écriture d'Heiner Müller, elle relève d'un autre défi pour Chéreau. Il n'est pas le premier à présenter l'un de ses textes. Bien avant lui, en 1970, Bernard Sobel mettait en scène sa pièce, *Philoctète*, révélant ainsi l'écrivain est-allemand, en France. En 1976, fut aussi présentée, à la fête de L'Humanité, puis au TNP de

1081 François Koltès, *Chéreau/Koltès, une rencontre*, Paris, 1995

Lien : https://www.theatre-contemporain.net/video/tmpurl_6iuc2tmO?autostart

1082 Entretien avec Claude Stratz, Mexico - Casa de Francia, 29/03/2003

Claude Stratz parle de sa rencontre avec Bernard-Marie Koltès, lors de la mise en scène de « Combat de nègre et de chiens » par Patrice Chéreau. (intervention en français et en espagnol).

<https://www.theatre-contemporain.net/video/Claude-Stratz-parle-de-sa-rencontre-avec-Bernard-Marie-Koltès-en-video?autostart>

1083 Odette Aslan, Chéreau. « Chéreau », *Les Voies de la création théâtrale*, op.cit., p.295

Villeurbanne et à Saint-Denis, *La Bataille*, par Manfred Karge et Matthias Langhoff de la Volksbühne, à Berlin. Plus tard, Jean Jourdheuil, passeur de son oeuvre, portera la plupart de ses textes au théâtre : *Hamlet-Machine*, *Mauser*, *La Route des chars*. Néanmoins, faire entendre la voix d'Heiner Müller qui s'intéresse au texte de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, est la promesse d'un acte inédit. Jamais encore la pièce n'avait été montée en France.

La présence des trois auteurs lors de la conférence de presse d'ouverture du Théâtre Nanterre-Amandiers donne déjà le ton de la nouvelle orientation de ce lieu qui se veut en marge aussi des programmations parisiennes plus classiques et traditionnelles. Chéreau est parfaitement conscient de la valeur et du risque de ses choix. Ce n'est pas un hasard s'il décide d'ouvrir la première saison du Théâtre Nanterre-Amandiers avec *Combat de nègre et de chiens de Koltès*, puis qu'il s'engage à monter toutes les pièces suivantes que l'écrivain écrira – ce qu'il fait : il crée ainsi *Dans la solitude des champs de coton*, *Quai Ouest*, et *Retour au désert* (seule pièce qui ne sera pas créée aux Amandiers mais au Théâtre du Rond-Point à Paris). Fait immédiatement suite à la première pièce de Koltès, celle de Jean Genet, *les Paravents*, montées toutes les deux en 1983. Deux ans plus tard, il crée *Quartett* de Heiner Müller.

2.1. Les Paravents et la société écran : Jean Genet

La mise en scène de Roger Blin en avril 1966 à l'Odéon, alors dirigé par Jean-Louis Barrault, a provoqué les foudres. L'écriture de Genet, son texte, labyrinthiquement poétique, a généré le trouble. On la dit « obscène », « excrémentielle » dicit l'écrivain, François Mauriac. Bertrand Poirot-Delpech, critique au *Monde* écrit à propos de la mise en scène de Roger Blin :

Scènes et répliques rivalisent d'horreur. On a écouté les prostituées vanter vertement leurs travaux. On a entendu l'amour parler le langage de la haine et du mépris. On a vu les plus déshérités vautreés dans leur pouillierie ou s'abandonnant avec jubilation à la rage de tuer. On a surpris des officiers parlant de la guerre comme de la plus haute volupté, rêvant tout haut à la virilité de leurs soldats et salués à leur mort par un concert de pétomanes [...]. Les cris obscènes se sont mêlés aux gestes réputés les plus nobles et

*aux mots les plus respectés*¹⁰⁸⁴.

D'autres diront, comme Jean-Jacques Gautier, critique du *Figaro* que *les Paravents* sont

*une œuvre [qui] n'a pas le droit au titre d'œuvre d'art lorsqu'elle est coulée dans une forme si incivile et si fétide*¹⁰⁸⁵.

Marion Chénétier-Alev résume ainsi la situation :

*Le spectacle [monté par Roger Blin] fait scandale par l'ampleur et la violence des réactions qu'il suscite. De fait les Paravents, où s'exprime une cinglante satire du colonialisme, ne se contente pas de raviver les plaies de la guerre d'Algérie. Elle fait vaciller, comme l'ensemble de l'œuvre de Genet, tous les piliers de l'ordre, de la morale et de l'esthétique bourgeois*¹⁰⁸⁶.

Rappelons que la pièce *les Paravents* se présente comme une fresque foisonnante en seize tableaux, où apparaissent une centaine de personnages. Y sont mis en scène des destins croisés où s'entremêlent hommes et femmes arabes, familles de colons français, prostituées, officiers, soldats et légionnaires, peuple des morts revenus parmi les vivants.

Or, loin de s'en tenir au cadre historique du conflit algérien, Genet généralise son propos :

Sans opposer les Arabes aux Européens, les pauvres aux riches, les vertus aux vices, il poursuit sa réflexion sur l'hypocrisie des sociétés, l'omniprésence de la misère, la

1084 Bertrand Poirot-Delpech, « Au soir le soir, théâtre » 1960-1970, Paris, Mercure de France, 1969, texte daté du 23 avril 1966. Cité par Marion Chénétier-Alev, « Les Paravents de Jean Genet, mise en scène de Roger Blin », in *En Scènes*, le spectacle vivant en vidéo, Fresques INA

Lien : <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00457/les-paravents-de-jean-genet-mise-en-scene-de-roger-blin.html>

1085 Jean-Jacques Gautier, « Théâtre d'aujourd'hui », Paris, Julliard, 1972, texte daté du 24 avril 1966
Cité par Marion Chénétier-Alev, « Les Paravents de Jean Genet, mise en scène de Roger Blin », in *En Scènes*, le spectacle vivant en vidéo, Fresques INA

Lien : <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00457/les-paravents-de-jean-genet-mise-en-scene-de-roger-blin.html>

1086 Marion Chénétier-Alev, « Les Paravents de Jean Genet, mise en scène de Roger Blin », in *En Scènes*, le spectacle vivant en vidéo, Fresques INA .

Lien : <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00457/les-paravents-de-jean-genet-mise-en-scene-de-roger-blin.html>

*sanctification par le mal, l'érotisme, et réitère son apologie de la révolte contre l'oppression*¹⁰⁸⁷.

Quatre ans après la déclaration d'indépendance de l'Algérie, le thème de la pièce est tabou dans une société française toujours divisée sur la question. On crie à l'insanité, à l'obscénité politique. Des groupes d'extrême-droite, et notamment le groupe Occident, viennent perturber les représentations.

*Au bout de quinze jours d'exploitation, les insultes et les sifflets se transforment en violences ; jets de chaises, de rats morts, fumigènes, etc.*¹⁰⁸⁸

Ironie de l'obscène : tous les soirs, les forces de l'ordre sont placées à l'entrée de la salle pour assurer le bon déroulement des représentations. De l'autre côté des barricades, l'obscène a été décrété. L'odeur s'en mêle, prégnante. La pièce sent le soufre. Elle se couvre d'un pourpre insolent qui sent les atrocités – à taire - de la guerre, renvoie des reflux et relents – écœurants – du sang contaminé d'opresseurs et d'opprimés. Elle dévoile l'intime – intolérable – des effervescences coïtales sauvages et brutales d'une hiérarchie de corps qui s'épuisent. Ces effusions/intrusions devraient être tués.

Dans ce contexte, l'institution prend néanmoins partie à travers la voix du ministre des Affaires culturelles, André Malraux. Interpellé en personne à l'Assemblée nationale, il fait face à la contestation de certains élus qui s'indignent de voir une telle pièce présentée dans un théâtre subventionné par l'État et qui réclament la censure immédiate. Ce que Malraux refuse catégoriquement. Voici un extrait du discours qu'il prononce en soutien aux créateurs :

*La liberté, Mesdames, Messieurs, n'a pas toujours les mains propres ; mais quand elle n'a pas les mains propres, avant de la passer par la fenêtre, il faut y regarder à deux fois. [...] Ce qui est certain, c'est que l'argument invoqué : « cela blesse ma sensibilité, on doit donc l'interdire », est un argument déraisonnable. L'argument raisonnable est le suivant : « Cette pièce blesse votre sensibilité. N'allez pas acheter votre place au contrôle. On joue d'autres choses ailleurs. Il n'y a pas obligation. Nous ne sommes pas à la radio ou à la télévision*¹⁰⁸⁹.

1087 *Ibidem*

1088 *Ibidem*

1089 André Malraux, Intervention à l'Assemblée Nationale, 27 octobre 1966

De 1966 à 1983, la pièce de Genet, à travers elle, son écriture, assoient leur caractère hétérotopique par des va-et-vient d'apparence contradictoire, qui signalent leur refus d'être enfermées dans une catégorie prédéfinie : être une pièce militante, être une écriture engagée, venant expressément contredire l'ordre. De par sa biographie, on sait combien Jean Genet entretient des rapports d'aversion à l'égard des pouvoirs institutionnels. Notons, au passage, qu'il est en cela proche de Michel Foucault¹⁰⁹⁰, dont le travail questionnera, dès la fin des années 60, les rapports de domination qu'ils engagent avec les citoyens. Des textes comme *Surveiller et punir* (1975) ou *L'Histoire de la sexualité* (1976) – qui s'articule en trois volumes, *La volonté de savoir*, *L'usage des plaisirs* et *Le souci de soi* – en témoignent. Ces travaux pourraient même, en cela, être perçus comme l'écho philosophique des textes théâtraux de Genet. On verra les deux hommes d'ailleurs prendre part ensemble, en 1971, à une manifestation contre le racisme¹⁰⁹¹. Cette biographie scandaleuse de voyou et délinquant joue bien en sa défaveur. Aussi, il n'est pas étonnant de voir que Jean Genet, en 1966, prétend engager une « distance irrévocable [...] avec la réalité », contestant ainsi le caractère prétendument politique de l'œuvre. Il écrit à ce propos, dans ses une de ses lettres à Roger Blin¹⁰⁹²:

*Jamais je n'ai copié la vie - un événement ou un homme, guerre d'Algérie ou colons – mais la vie a tout naturellement fait éclore en moi, ou les éclairer si elles y étaient, les images que j'ai traduites soit par un personnage, soit par un acte*¹⁰⁹³.

Il est vrai d'ailleurs que, bien ayant été écrite « sur fond de guerre coloniale en Algérie, de lutte pour l'indépendance », comme le remarque Olivier Neveux, « rien n'atteste que la pièce s'y déroule »¹⁰⁹⁴. D'ailleurs, « les noms de certains lieux sont marocains ou libanais »¹⁰⁹⁵, relève-t-il également.

Contre toute pensée bien ordonnée, souhaitant voir dans la pièce *un appel* – oserait-on dire *politique* – , Roger Blin, qui met en scène les *Paravents*, au Théâtre de

1090 Certains propos tenus par Jean Genet, en 1966, concernant *les Paravents*, trouvent résonance, la même année, dans les conférences radiophoniques – la première s'intitule « Les utopies réelles ou « lieux et autres lieux », la seconde « Le corps utopique » – que tient Michel Foucault, les 7 et 21 décembre, sur France Culture dans le cadre de l'émission « Culture française » de Robert Valette, consacrée à « L'Utopie et la Littérature ».

1091 Le 27 novembre 1971, une manifestation, après la réunion du Comité Djellali et du Secours rouge à la Goutte d'Or, est conduite à Paris par Michel Foucault, Jean Genet, Jean-Paul Sartre et André Glucksmann.

1092 Elle sera interprétée par cinquante-sept comédiens jouant cent deux personnages, notamment Maria Casarès (la mère), Germaine Kerjean (Kadidja), Amidou, un jeune acteur marocain qu'on avait vu dans " Une fille et des fusils " de Claude Lelouch (Saïd), Paulette Annen (Leila), Madeleine Renaud (Warda), Jean-Louis Barrault (la voix).

1093 Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, Gallimard, Paris, 1966, p.64

1094 Olivier Neveux, *Le théâtre de Jean Genet*, Ides et Calendes, 2016, p.77

1095 *Ibidem*

l'Odéon, rappelle que le déclencheur même de la pièce est *ailleurs*. Il serait donc à chercher dans *un autre espace* :

Autant que je me souviens, explique Roger Blin, le point de départ de la pièce est une histoire vraie. Genêt se trouvait chez des amis qui faisaient agrandir leur maison. Il y avait des maçons algériens, et l'un d'eux, qui devait rentrer chez lui pour se marier, s'était fait voler ses économies... Et il se lamentait parce que, n'ayant plus d'argent, il ne pourrait s'acheter qu'une fille moche. Voilà le point de départ : le type humilié de ne pouvoir se payer qu'une femme laide, si laide qu'il n'osera pas la montrer et la cachera sous une cagoule. Mais entre les deux époux naîtra un amour¹⁰⁹⁶.

Le vrai sujet de la pièce ne serait donc pas une réflexion sur le colonialisme, mais une grande épopée tout à la fois tragique et burlesque, contant une drôle d'histoire d'amour :

La grande découverte de la pièce, c'est l'histoire d'amour de Saïd et de Leïla : l'amour qui emploie les mots de la haine, les mots du mépris. C'est cela le vrai sujet, et non pas la politique, ou le colonialisme. Bien sûr, Genêt n'a pas pu, au moment où il a écrit les Paravents, ne pas intégrer la pièce dans un contexte social, historique, de la décolonisation, et il n'a jamais caché ses opinions. En 1954-1955, quand on lui demandait : « Pourquoi êtes-vous pour les Algériens ? », il répondait : « Parce que je suis toujours du côté du « plus fort »¹⁰⁹⁷ .»

Lors de mon entretien avec Hammou Graïa, proche de Jean Genet - il rencontre l'auteur en 1976 – et à qui Patrice Chéreau confiera, en 1983, le rôle de Saïd dans *Les Paravents*, le comédien met en avant le caractère hétérotopique de la pièce de Jean Genet, de par la force interne et poétique du texte, tout en tension :

Bien sûr que la pièce traite de la guerre, mais pas seulement, elle parle aussi de la pauvreté, de l'amour aussi. Bien sûr qu'elle dénonce le colonialisme. Mais l'Algérie n'est jamais citée. Elle est un non-lieu, ou plutôt un lieu qui ne dit pas son nom. Mais je crois qu'il faut faire très attention. Il y a la question politique, la question du sens de la pièce,

1096 Entretien avec Roger Blin à propos des « Paravents » de Jean Genêt: « C'est une tragédie avec le langage du burlesque », par Nicole Zand, journal Le Monde, 16 avril 1966

1097 *Ibidem*

mais Genet ne raconte pas seulement cela. Il fait éclore dans Les Paravents une œuvre essentiellement poétique. Quand il écrit des scènes en polyphonie, où l'on entend des voix ici, puis là, ici et là, comment ne pas entendre la beauté de la langue ? Quand il écrit son unique film, Un chant d'amour, chaque plan est absolument magnifique. On entend presque de la musique, alors qu'il n'y en a pas. Avec les auteurs de cette dimension, il faut apprendre à regarder, à entendre d'abord la poésie. Lorsqu'il écrit son premier roman, Notre-Dame des Fleurs, on lui demandait « Mais pourquoi tu n'écris pas comme les gens dont tu parles, les voyous, les trans, les maquereaux ? Pourquoi tu n'as pas le langage de la rue ? » Il répondait : « Je parle la langue de l'ennemi ». En même temps, ne nous méprenons pas, ses auteurs préférés étaient Racine et Mallarmé¹⁰⁹⁸.

Si en 1970, quatre ans après la mise en scène des *Paravents* à l'Odéon, l'écrivain témoigne du contraire, affirmant désormais que la pièce « fut une longue méditation sur la guerre d'Algérie »¹⁰⁹⁹, il faut, nous dit Olivier Neveux, voir au-delà de ces « propos a priori contradictoires », car « l'enjeu, à l'heure de la création française, de soutenir un éloignement très poussé du réalisme »¹¹⁰⁰ s'explique de lui-même. Il faut entendre par-là qu'à la fois l'auteur et le metteur en scène ont cherché à ne pas attiser les haines qui, déjà, s'exprimaient, comme vu plus haut, à leur encontre, et par ricochet possible, à l'égard de la communauté algérienne favorable à l'indépendance.

Cet apparent paradoxe, par ailleurs, ne retire en rien la sincérité des protagonistes, ni le caractère hétérotopique de la pièce. Il se voit même renforcé par « les propos a priori contradictoires » de l'auteur, car « ces affirmations », comme le fait remarquer Olivier Neveux, « ne sont pas nécessairement incompatibles »¹¹⁰¹. En même temps, elles viennent bien renverser l'ordre attendu du discours, en révéler tout à la fois le caractère burlesque et tragique de par la violence que déchaîne la pièce, à travers elle une parole dite, ouverte, libre.

L'observation de François Regnault nous semble particulièrement précieuse, en cela qu'elle tranche de façon claire la question :

Les Paravents sont une pièce sur la France. Ni pour ni contre : sur. Comme on dit une gravure sur bois»¹¹⁰².

1098 Entretien inédit avec Hammou Graïa, Paris, 2018

1099 Olivier Neveux, *Le théâtre de Jean Genet, op.cit.*, p.77

1100 *Ibidem*

1101 *Ibidem*

1102 François Regnault, « Je suis descendu chercher un poète », in B.-M. Koltès, F. Regnault, *La Famille des orties*.

« Les thèmes, écrit encore François Regnault, sont d'une simplicité royale : le vol et la trahison, la crasse et la chierie, les ordures et les orties, les malheurs de la patrie, et le rire, et la haine – et comment c'est après la mort »¹¹⁰³. En cela, « le scandale de Genet – et qui ne doit être minoré – est de rendre compte du monde à partir d'un négatif toujours radicalisé, constitué d'élan érotiques, de haine et de Mal »¹¹⁰⁴.

Les écritures en marge, celle de Genet, comme celles de Koltès et Müller, dérangent le discours et sa parodie d'ordre, car elles mettent au jour tout un concentré explosif du monde, sa densité de négativité, qu'elles ont vu, ressenti, pressenti comme nul autre encore ne l'avait fait, sinon en tout cas écrit. Or, comme le remarque Olivier Neveux :

*Par temps de crise, l'art, entend-on, se doit d'être constructif, de s'ordonner à quelque éthique et esthétique du « vivre-ensemble » : qu'il s'acharne à dissoudre les conflits plutôt qu'à les exacerber, à édifier plutôt qu'à détruire, à donner des nouvelles du monde plutôt qu'à le refuser, à chanter la fraternité, plutôt qu'à tracer les motifs de son impossibilité, à décrire le réel plutôt qu'à en scruter les abîmes*¹¹⁰⁵.

En 1983, devenu co-directeur avec Catherine Tasca du Théâtre Nanterre-Amandiers, Patrice Chéreau décide de monter *les Paravents* de Genet qui n'avait plus été jouée en France depuis ce premier scandale causé. Il la crée dans une forme de continuité avec la pièce de Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*. Les deux œuvres, en effet, entrent en résonance et se font d'une certaine manière intimement écho puisqu'elles interrogent toutes les deux notre rapport à l'étranger, à l'altérité. Presque vingt ans plus tard, l'obscène ne s'entend plus de la même façon. Le temps n'est plus à la découverte-choc du texte de Jean Genet et de son écriture. Il ne s'agit pas de le rejouer, mais peut-être d'inciter à comprendre combien l'obscène se situe désormais ailleurs, dans l'oubli comme dans les petits arrangements mémoriels qui ne cessent de se nouer jusqu'à parvenir au silence des Vivants et des Morts. L'obscène serait-il alors un gouffre ? Un trou noir, vide tragique immense, dans lequel viendraient se perdre, inéluctablement, les récits des hommes ?

En juin puis septembre 1983, le ton d'ailleurs a totalement changé. La critique

Esquisses et croquis autour des Paravents de Jean Genet, Paris, Paris, Editions Beba / Nanterre-Amandiers 1983, p.27, cité par Olivier Neveux, in *Le théâtre de Jean Genet*, op.cit., p.77

1103 *Ibidem*

1104 Olivier Neveux, *Le théâtre de Jean Genet*, op.cit., p.76

1105 Olivier Neveux, *Le théâtre de Jean Genet*, op.cit., p.97

théâtrale salue à l'unanimité la création de Patrice Chéreau. L'heure n'est pas au scandale, mais à l'éloge. La mise en scène, le décor exceptionnel de Richard Peduzzi, lieu dans le lieu – un cinéma de Barbès est reconstitué dans la Grande salle du Théâtre Nanterre-Amandiers – sont admirés, de la même façon on admire le jeu de Maria Casarès – qui a repris le rôle de la Mère -, ainsi que celui d'Hammou Graïa et Laurence Bourdil. Le texte de Genet, jugé jadis obscène, est désormais qualifié de « dernier grand texte lyrique du théâtre français »¹¹⁰⁶. On assiste donc à une modification totale de paradigme.

L'obscène n'est plus tant du côté du texte, ni dans le fait d'avoir osé le montrer sur scène, de le faire voir et entendre. Paradoxalement, il ne se montre pas au premier coup d'œil. Il n'est pas ostensiblement visible. Il se cache.

En réveillant, vingt ans après le scandale, la pièce de Jean Genet, l'acte de Patrice Chéreau est résolument militant : ce qui est obscène, semble-t-il nous dire en substance, ce ne sont bien sûr ni les mots ni les images que fait naître Genet, mais l'oubli dans lequel les consciences se réconfortent et d'autres s'endorment. On pourrait même suggérer que ce geste est celui de la monstration des « obsèques solennelles et ricanantes d'un monde en décomposition »¹¹⁰⁷. L'histoire se poursuit tragiquement, en continuant à dérouler son cortège d'obscénités.

Souvenirs intimes. Chéreau, dans un entretien avec Colette Godard qui se tient en septembre 1983, confie :

J'avais seize ans, j'ai fait ce que je pouvais : les manifs, les tracts. Être avec ceux qui voulaient la paix et l'indépendance de l'Algérie me semblait naturel... Tout de suite après, on oublie, et le Vietnam a fait oublier. Mais ça se passait loin, tandis que les ratonnades, les plasticages, Charonne, c'était visible à l'œil nu. Connaître son camp était simple. Prendre position l'est toujours. Traduire ses positions en termes politiques l'est moins... Avec les Paravents, Jean Genet n'a pas écrit une pièce politique ni historique. Pourtant elle appartient à notre histoire, c'est une "grande œuvre nationale".¹¹⁰⁸

Il y avait donc urgence, sinon nécessité à monter la pièce et l'obscène pourrait bien se cacher encore une fois dans le non-dit, converti en oubli. Dire *les Paravents* à Nanterre au début des années 80 n'a rien d'obscène, mais fait terriblement sens. Si la morphologie de la ville s'est modifiée, elle a été majoritairement ouvrière dans les années 60 et

1106 Matthieu Galey, *Les Nouvelles Littéraires*, 9 juin 1983

1107 *Ibidem*

1108 Entretien de Patrice Chéreau avec Colette Godard, journal *Le Monde*, 17 septembre 1983

marquée dans sa chair par la présence de nombreux bidonvilles, représentant plus d'un quart de son territoire. Ces derniers étaient peuplés notamment par des travailleurs algériens, portugais et espagnols. La contestation de l'Algérie française y est centrale. Ainsi, monter *les Paravents* en 1983 sonne comme un sursaut. Tout en relativisant la puissance de l'art théâtral, Chéreau sait combien l'obscène oublié a besoin du *theatrum*, lieu d'où l'on voit, pour pouvoir se re-présenter à la conscience des hommes. Voir ? Voir ce que *les Paravents* veulent bien *aujourd'hui* révéler. Le titre de l'œuvre en lui-même suggère cette frontière entre le visible et l'invisible, entre le dicible et l'indicible par extension, et dans laquelle l'obscène oublié pourrait bien adorer venir se glisser.

Désormais, il s'agit pour Chéreau, par-delà la guerre d'Algérie qui ne dit (toujours) pas son nom dans le texte, mais dont la présence mentale – comme une carte dont on essaierait de reconstituer les limites et paysages – est omniprésente, d'obliger les spectateurs à aller plus loin, à saisir l'histoire tout à la fois rétrospectivement et dans sa marche inquiétante, tout en regardant la mort droit dans les yeux, ce dont l'antique sagesse héraclitienne, reprise par le philosophe contemporain Peter Sloterdijk, nous met en garde : « Ni le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face ». Dans la mise en scène de Roger Blin, le non-dit venait dire l'inacceptable indicible. Avec Chéreau, l'écrit contemporain vient dire quelque chose du monde, annoncer d'une certaine façon, la disparition des espoirs. La scène devient alors le lieu de la mort. Le décor participe d'ailleurs, nous le verrons, de ce même principe de lecture de la pièce : Richard Peduzzi et ses équipes ont recomposé une vieille salle de cinéma de Barbès ou d'Oran, aux dorures fatiguées et à la lumière blafarde.

Tandis que la plupart des scènes sont jouées dans la salle, au milieu des spectateurs, les dernières scènes des *Paravents* se situent chez les morts. La scène devient alors leur royaume. « Pour *Les Paravents*, j'ai développé le « jeu dans la salle » [...] La première partie du spectacle fonctionne bien : toutes les scènes naissent en haut, à l'arrière de la salle, et les comédiens descendent, l'action déferle par vagues successives, elle ne reflue jamais dans l'autre sens. [...] C'est seulement après le lever de l'écran, au XVe tableau où le plateau est occupé par les Morts, que les comédiens chassés du plateau peuvent refluer dans la salle », confie Patrice Chéreau à Odette Aslan¹¹⁰⁹.

Chéreau fait, en effet, surgir les principaux personnages sur la scène, en crevant des paravents, sorte d'écrans et de cadres de papier blancs. L'enjeu de la pièce se trouve

1109 Odette Aslan, « Chéreau », *Les voies de la création théâtrale, op.cit.*, p.145

donc en marge de la constatation, de la contestation et de la consternation, il se resserre autour de la Mort, maîtresse du champ de bataille, victorieuse, indifférente. Dans cette victoire, l'obscène se dissimule, sans aucun scrupule.

L'écriture de Genet s'offre ainsi à nouveau dans toute sa merveilleuse obscénité, en cela qu'elle ne transige pas. Elle continue à être une langue qui dit ce qui, en principe, ne se dit pas ou doit être tu par un consensus bourgeoisement établi. Son écriture est en cela *hétérotopique* car elle est un nid de non-dits, de contre-espaces : elle est ainsi un sublime pouvoir. Voir par l'orifice historique comme l'on regarderait à travers une lorgnette ou un judas bien ancré dans une cloison/un paravent : l'invitation est tout à la fois claire-obscur et opaque, il s'agit tout de même de regarder la colonie, domination de l'homme sur l'homme, sans qu'elle soit montrée, d'une certaine façon, c'est comme penser à la mort sans fard, à un sexe qui s'extasie dans la disparition. Ce qui reviendrait à voir un viol sans rien faire, sans pouvoir s'interposer.

Dans l'obscène, l'autre s'ouvre, mais ne s'offre pas. Il se définit dans et par cette prise de possession contrainte de l'autre - une personne, un peuple -, qui doit se donner, doit renoncer à son intégralité/intégrité. L'obscène, semble nous dire Chéreau, serait d'avoir oublié cela.

Il nous semble alors que l'écriture en marge porte en elle, de façon spontanée et sans que cela ne devienne systématique, une mémoire – davantage qu'un devoir de mémoire d'ailleurs. Elle ne parle pas à *la place de*, mais dans l'invention d'une langue qui, finalement, n'est ni celle des maîtres ni celles des opprimés, ni un tiède entre-deux, elle génère une poésie qui vient raconter leur difficile rencontre, leur improbable réconciliation.

Les écritures en marge auraient-elles un pouvoir de transmission, d'être des « passeuses », en quelque sorte, d'une génération à l'autre ? Dans le cas de la relation entre Genet et Koltès, qui nous intéresse ici à travers le choix de Patrice Chéreau de les faire apparaître ensemble lors du lancement de la première saison du Théâtre Nanterre-Amandiers, il est possible, comme le remarque Emmanuel Wallon, de trouver des jaillissements de révolte, de désir et d'intention communs. Genet pourrait avoir, en partie, insufflé à Koltès une autorisation à *dire* :

[...] s'il faut à tout prix le nom d'un aîné pour expliquer le surgissement d'un poète armé de grammaire et entouré d'étrangers sur le théâtre de la révolte, Jean Genet fera mieux l'affaire que quiconque. Nul n'aura rusé autant que l'auteur de Notre-Dame des Fleurs pour chanter les damnés de la terre dans la langue des maîtres, pour ravir la forme

au bourgeois et faire mine de remettre ce trophée entre les mains des réprouvés dans l'image desquels il se projetait. [...]»¹¹¹⁰

Certaines «correspondances» ou points de peuvent ainsi être établies :

Plusieurs œuvres du petit »voleur de feu« disent d'elles-mêmes ce qu'elles parent léguer à son cadet. Les Bonnes donnent à entendre comment la haine de classe s'exprime dans le même idiome d'alcôve que l'amour charnel, quoiqu'il serait plus juste de parler d'exécration de condition ou de ressentiment de caste à propos du crime des sœurs Papin. Ainsi Koltès fait-il rejaillir ensemble la violence et l'ardeur dans beaucoup de ses dialogues.

*L'avertissement inaugural des Nègres, marqué par des jeux de masques à la Frantz Fanon, l'aura vraisemblablement impressionné : « Cette pièce, je le répète, écrite par un Blanc, est destinée à un public de Blancs. Mais si, par improbable, elle était jouée un soir devant un public de Noirs, il faudrait qu'à chaque représentation un Blanc fût invité – mâle ou femelle. [...] On jouera pour lui. Sur ce blanc symbolique un projecteur sera dirigé durant tout le spectacle. Et si aucun blanc n'acceptait cette représentation ? Qu'on distribue au public noir à l'entrée de la salle des masques de Blancs. Et si les Noirs refusent les masques qu'on utilise un mannequin. »*¹¹¹¹

*Parce que la guerre d'Algérie occupe le lointain du Retour au désert, il est toujours tentant d'y remonter en quête de traces des Paravents, dans le décor desquels les colons miment la parade de la suprématie, les Arabes une parodie de la rébellion, les uns et les autres dansant de concert au bal funèbre de la tradition et de la trahison. On en trouvera, et pas seulement chez Mathilde, Adrien, Aziz ou Madame Queuleu. D'autres protagonistes des pièces de Koltès semblent prêts à leur tour à crever en riant les paravents de la mort (...)»*¹¹¹²

1110 Emmanuel Wallon, professeur à l'université Paris Ouest Nanterre, « Perdre le nord. Le malaise postcolonial dans le théâtre de Koltès », version longue de l'article paru in Yannick Butel, Christophe Bident, Christophe Triau & Arnaud Maisetti (dir.), *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, LEIA, Université de Caen, Vol. 18., (Bruxelles: Peter Lang, 2010), p. 275-296

1111 Jean Genet, *Les Nègres*, L'Arbalète, Paris, 1958, rééd. in Œuvres complètes, volume V, Gallimard, Paris, 1979, p. 79. Voir Frantz Fanon, *Peau noire, masque blanc* Seuil, Paris, 1952., cité par Emmanuel Wallon, « Perdre le nord. Le malaise postcolonial dans le théâtre de Koltès », *op.cit.*

1112 Jean Genet, *Les Paravents* (1958), L'Arbalète, Paris, 1961, rééd. in Œuvres..., *op. cit.*, p. 334-335, et chez Gallimard, Folio « Théâtre », 2000, cité par Emmanuel Wallon, « Perdre le nord. Le malaise postcolonial dans le théâtre de Koltès », *op.cit.*

Des liens sont possibles, mais il existe cependant une ligne de séparation entre les deux écrivains. Koltès ne suit pas les traces de Genet. Il ne s'inscrit pas non plus dans une même quête. François Koltès, le frère de Bernard-Marie, résume ainsi la situation :

À mon sens, ce qui peut les rapprocher, c'est la présence dans leurs pièces (et l'attirance dans la vie) des « Nègres » et des Arabes et en fait, je crois, également pour ce qui est hors ou contre la société « normale ». Ce qui les sépare :

-Genet était un voyou, Bernard-Marie était un petit bourgeois,

-Genet était souvent directement engagé, Bernard-Marie l'était moins clairement : cependant, comme dit Chéreau, ils arrivaient à des solutions proches.

Quoi qu'il en soit, Bernard-Marie avait un grand respect pour Genet¹¹¹³.

C'est par l'action de Chéreau, qui réunit leurs écritures, en 1983, que les deux hommes se croisent, mais sans pour autant qu'ils n'engagent des échanges réguliers. Chéreau remarque que Koltès n'« aimait pas beaucoup » Genet. Hammou Graïa me confiera cependant l'émotion de Bernard-Marie Koltès, le jour de la mort de Jean Genet, le 15 avril 1986 :

On se trouvait tous les deux dans le hall des Amandiers quand nous avons appris la mort de Genet. Bernard-Marie m'a regardé, puis il m'a dit: "Voilà, je m'aperçois que je l'aimais"¹¹¹⁴.

De Genet et Koltès, Chéreau dit, en effet, qu'« ils se ressemblaient beaucoup, par moment, tous les deux »¹¹¹⁵. Qui lit ces écritures en marge et les aime, le ressent intensément, elles ont bien quelque chose en commun et cela tient certainement à cette façon de nous engager à regarder le monde par un autre biais que celui habituel. C'est d'ailleurs ce que confie Patrice Chéreau à François Koltès, en 1995, six ans après la disparition de son frère, Bernard-Marie ; il meurt trois ans après Genet – un 15 avril également. Les textes de Koltès l'ont obligé à regarder «les problèmes», là où, spontanément, le regard plutôt se détourne ou refuse tout point d'accroche. Le metteur en scène explique ce pouvoir de l'auteur, outre par la « prodigiosité »¹¹¹⁶ de son écriture, par

1113 Entretien inédit avec François Koltès, Berlin/Paris, 2018.

1114 Entretien inédit avec Hammou Graïa, *op.cit.*

1115 Patrice Chéreau, in *Chéreau/Koltès : une rencontre, op.cit.*

1116 *Ibidem*

le fait qu'il ait mené une «vie plus en accord avec les sujets qu'il traitait» – que Chéreau admire, car lui-même, dit-il, n'y est parvenu aussi clairement. « Ce qui est bien, c'est que quelqu'un te mette devant les problèmes »¹¹¹⁷, confie-t-il à François Koltès. L'écrivain Bernard-Marie Koltès l'a fait.

L'écriture de Koltès, comme le disait Claude Stratz, *inquiète* Chéreau ; et, malgré sa grande renommée, le metteur en scène va vers ces textes avec beaucoup d' « humilité ». Il dira lui-même « ne pas avoir toujours tout très bien compris de ce que veut dire Koltès », et devoir faire face au « vertige » de se trouver, en tant que metteur en scène, face à « un auteur contemporain qui ne s'explique pas totalement sur ses intentions »¹¹¹⁸:

*Par moment, on posait des questions, mais Bernard répondait à côté et il avait raison.[...] Ce que Genet faisait aussi. [...]*¹¹¹⁹

D'autres fois, le trouble ressenti par Chéreau vient de «la pensée radicale» de Koltès. L'écriture en marge déstabilise les centres établis, revendique un droit à la violence ; en cela, elle surprend et dérange :

Dieu sait comme j'ai été surpris, parfois même heurté par la direction que les choses prenaient. Il y avait des choses très dures dans les pièces.

*Quand Aba tue Charles, par exemple, à la fin de Quai Ouest, j'étais horrifié, je continue toujours à l'être. Il y avait des choses d'une violence et d'un radicalisme incroyables*¹¹²⁰.

Les thèmes qu'abordent les pièces de Koltès abiment les certitudes posées. La sincérité de Patrice Chéreau est particulièrement touchante, lorsque devant la caméra de François Koltès, il explique ce décalage réel, profond qu'il a pu ressentir vis-à-vis du «monde» que Koltès avait inventé ; monde qui, précise-t-il, n'était pas le sien :

*Quand les gens me disaient c'est votre monde, ils n'imaginaient pas à quel point, je n'avais pas l'impression d'appartenir à ce monde là, de ne pas y avoir accès et même de ne pas tout à fait y avoir droit*¹¹²¹.

1117 *Ibidem*

1118 Patrice Chéreau, in *Chéreau/Koltès : une rencontre, op.cit.*

1119 Patrice Chéreau, in *Chéreau/Koltès : une rencontre, op.cit.*

1120 *Ibidem*

1121 *Ibidem*

Koltès, dit encore Chéreau, « parle des déshérités sur terre »¹¹²². Ils parlent de ceux qui sont à la marge, *en toute légitimité*, parce qu'il vit ces marges lui-même. Elle le traverse et il les a traversées, en s'autorisant une expression suivie de ses désirs, ceux-là même qui le portent vers l'Autre – homme, vers les opprimés qu'incarnent alors les Noirs, les Algériens. Les femmes aussi ont une grande place dans l'œuvre koltésienne : elles incarnent des puissances souvent abîmées, par le sexe tarifé (Cécile), la virginité déflorée (Claire), le manque de confiance (Monique), des scarifications liées à des transformations impossibles (Léone), l'absence d'innocence (Mathilde)... Renverser les ordres, modifier radicalement le discours, Koltès s'y emploie, en s'intéressant *naturellement* aux marges, à leurs habitants ; et cela revient à un geste bouleversant, comme le dit magnifiquement Maria Casarès, par lequel tout ce qui est périphérique se trouve alors placé au centre.

Lire Genet et Koltès – Müller aussi – oblige ainsi à engager un renversement du discours convenu des sociétés écrans, mais aussi elles stimulent une réelle «conversion de l'œil». On pourrait oser penser cette modification radicale qu'elles enclenchent en perspective avec celle dont Socrate fait le récit à Glaucon, dans le livre VII de la *République* de Platon. La contemplation du Soleil – principe de vérité – est douloureuse, aveuglante, déstabilisante pour celui – le prisonnier – qui est habitué à ne voir que les pâles copies des Idées. Elle brûle les yeux comme le fait aussi cette découverte vertigineuse d'avoir été trompé, de s'être laissé séduire par l'erreur et le mensonge, d'avoir si longtemps cautionné un ordre établi que l'on savait pourtant intimement perverti. Enfermé dans des préjugés et certitudes, dans un système où l'on récompense celui qui voit *vite* et non celui qui prend le temps de contempler la réalité des choses, la caverne et ses prisonniers, monde allégorique platonicien, incarne par excellence cette cité politique, détournée de ses premières vocations et véritables fonctions. Au XXe siècle – c'est le cas aussi à l'aube du XXIe –, on peut encore voir dans la critique platonicienne de l'organisation de la «polis», se dégager une force vive, affirmative, incitant les hommes à un élan libérateur et invoquant la possibilité de fonder une autre cité – idéale ; en tout cas, la possibilité d'un horizon. Le rêve de la cité verticale de Horn dans *Combat de nègre et de chiens* pourrait, en ce sens, en être un écho désespéré dans un XXe siècle où la cité ne trouve plus son lieu d'être.

Perchées dans le cœur des ténèbres, descendues dans les profondeurs des ombres, les écritures de Genet et Koltès racontent à leur façon ces brûlures causées par la vision d'une lumière trop blanche, trop pure. Genet, lui, s'en méfie, et l'on ne trouve

1122 *Ibidem*

aucune volonté savaltrice dans son écriture d'une société qui est définitivement pourrie. La musicalité de la langue entonne la libération par le Mal, « sa vertu est sa négativité active »¹¹²³ - « son mal reste le mal »¹¹²⁴ - tandis qu'elle conduit chez Koltès à un doute profond qui conserve un lien avec le monde. Dans les espaces clos, caverneux, repliés sur eux-mêmes, qu'il fonde, il est toujours possible de découvrir quelques rayons de lumière.

On voit ainsi combien les écritures en marge ne peuvent être systématisées. Elles sont cependant toutes les trois profondément liées à « la polis » – la cité – qu'elles arpentent et détaillent. A travers elles, il est toujours question de porter regard critique sur les centres dominants, d'une façon de saisir un monde – vraisemblablement sans Dieu – et les hommes. A propos des textes de Bernard-Marie Koltès, Emmanuel Wallon écrit qu'ils

*aménagent une infinité de passages entre le plan politique et le plan poétique, [qu'ils] cousent cent raccords entre la trame historique et le tissu narratif, dévident partout des canaux entre un corps social écartelé et la chair palpitante dont surgit la parole des personnages*¹¹²⁵.

Il nous faut explorer cette piste, comprendre comment cette écriture en marge, qui a intrigué d'abord, puis fasciné Chéreau, est construite.

2.2. Voir le monde depuis les marges : Bernard-Marie Koltès

2.2.1 Rompre avec « le formalisme »

2.2.1.1. « Jouer l'histoire » et non « une signification »

Combat de nègre et de chiens de Bernard-Marie Koltès est la pièce qui ouvre la première saison du Théâtre Nanterre-Amandiers. Chéreau montera ensuite, comme il s'y était engagé auprès de l'auteur, les pièces suivantes, *Quai Ouest*, *Dans la solitude des*

1123 Olivier Neveux, *Le théâtre de Jean Genet*, op.cit., p.76

1124 *Ibidem*

1125 Emmanuel Wallon, *Perdre le nord. Le malaise postcolonial dans le théâtre de Koltès*, op.cit.

champs de coton et *Le Retour au désert*. Cette dernière donnant lieu à des tensions entre l'auteur et le metteur en scène, leur collaboration s'achèvera là. L'arrivée, ou peut-être, faudrait-il dire l'intrusion de Bernard-Marie Koltès, dans le paysage littéraire français ressemble à celle d' « une météorite », pour reprendre l'expression de Claude Stratz. Elle se présente comme *en marge* des attendus ou courants alors engagés. « Koltès aime raconter des histoires »¹¹²⁶. Or, ce désir, « au moment où il se fait connaître, vers la fin des années 70 [...] n'est pas la chose si courante pour un « auteur contemporain » »¹¹²⁷ :

Beaucoup de dramaturgies s'inscrivent alors dans la lignée de Beckett et parient plutôt sur une exténuation de la fiction. Plus nombreux sont ceux encore qui se réclament, explicitement ou non, de l'héritage brechtien et de ses avatars : la fragmentation du récit et la déconstruction de la fable sont pour eux un passage obligé. En cette « ère du soupçon », l'intention avouée de Koltès de produire dans ses pièces des « métaphores de la vie », de faire de la scène un microcosme paraît incongrue, voire désuète ; certains la dénoncent comme franchement régressive »¹¹²⁸.

Sa proposition paraît « désuète », voire « franchement régressive »¹¹²⁹. C'est cependant manquer de considérer l'importante révolution que le jeune écrivain a pourtant déjà engagée. Lui aussi est convaincu de l'existence

d'une inadéquation entre la forme dramatique classique – où les événements s'enchaînent et se lient dans une relation de cause à effet pour aboutir à un dénouement qui en redistribue le sens – et l'opacité du monde et de l'homme contemporain »¹¹³⁰.

Au moment de Nanterre, Koltès produit ses « œuvres de maturité ». Son écriture a radicalement changé, notamment par l'effet de rencontres essentielles – celle avec Hubert Gignoux notamment ; Patrice Chéreau aussi –, mais également par les expériences vécues lors de ses voyages en Amérique du Sud, en Afrique et à New York. Ce changement nous intéresse, et il vaut qu'on s'y arrête, car il montre comment Koltès se décide, sans pour autant l'avoir théorisé, à bâtir une *écriture en marge*, en décalage avec d'une part, on l'a vu, les prétendus attendus de l'époque, et d'autre part, avec cette

1126 Anne-Françoise Benhamou, *Koltès dramaturge*, Les Solitaires intempestifs, 2014, p.78

1127 *Ibidem*

1128 *Ibidem*

1129 *Ibidem*

1130 Anne-Françoise Benhamou, *Koltès dramaturge, op.cit.*, p.78-79

tendance à se laisser aller à un formalisme convenu dans lequel il s'était essayé au risque de s'y enfermer. Selon Anne-Françoise Benhamou, les premiers écrits de Koltès – elle fait ici référence aux œuvres depuis *Les Amertumes* (1970) jusqu'au roman *La Fuite à cheval très loin dans la ville* (1976) et *Sallinger* (1977) – sont, en effet,

*parfaitement en phase avec une époque qui valorise l'art expérimental, la littérature de recherche, et toutes les formes de positionnement d'avant-garde*¹¹³¹.

A les observer de près, dit-elle,¹¹³² on constate combien ils sont marqués par

la fragmentation, l'allusivité, la difficulté à reconstituer des cohérences fictionnelles.

C'est le moment d'ailleurs où il affectionne tout particulièrement les auteurs russes

*dont il monte lui-même des adaptations : Dostoïevski pour Le procès ivre, d'après Crime et châtiment, et Gorki, pour les Amertumes, d'après Enfance. Il s'attache ensuite au nord-américain Jerome David Sallinger dont il transpose l'univers dans Sallinger [...]*¹¹³³.

Sous puissantes influences, les premiers écrits de Koltès semblent cependant s'empêcher eux-mêmes de grandir, de se libérer du souci de bien signifier le monde et les choses. L'écriture franche et assise dans sa puissance évocatrice, dont il fait preuve à Nanterre-Amandiers est donc le fruit d'un long travail. Dans *Koltès, archéologie d'un mythe*, Christophe Bident qualifie ce parcours de « tour à tour axial, désaxé, interrompu, déplacé, replacé, étagé, perversi »¹¹³⁴. Premier acte : cette distanciation qu'il engage avec ses premiers écrits, mouvement impulsé par sa rencontre avec Hubert Gignoux, alors directeur du TNS. Celui-ci, convaincu du talent du jeune écrivain, lui insuffle le courage de la rupture avec « le formalisme » qui caractérise alors ses travaux. En lecteur attentif¹¹³⁵ des *Amertumes*, que Koltès lui a fait parvenir, Gignoux lui rappelle « l'intérêt de la construction dramatique » comme « du théâtre classique » et des « pièces bien

1131 Anne-Françoise Benhamou, *Koltès dramaturge, op.cit.*, p.12

1132 Anne-Françoise Benhamou fait ici référence aux œuvres des années 1970 de Koltès, dont *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, un roman, et le film inachevé, *La Nuit perdue*.

1133 Emmanuel Wallon, *Perdre le nord, Le malaise postcolonial dans le théâtre de Koltès, op.cit.*

1134 Christophe Bident, *Koltès, archéologie d'un mythe*, Éditions Farrago, Paris, 2003, cité par Emmanuel Wallon, in Emmanuel Wallon, *Perdre le nord, Le malaise postcolonial dans le théâtre de Koltès, op.cit.*

1135 Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, Lettre à Hubert Gignoux, 7 avril 1970, p.114

faites »¹¹³⁶.

Ce que Gignoux transmet à Koltès – et il est intéressant de relever qu'il fait aussi entendre un même message à Antoine Vitez, au début des années 80 – est l'importance de « jouer l'histoire » et non de « jouer la signification »¹¹³⁷. Cette réflexion amènera Vitez – lequel, souvenons-nous, s'apprête à prendre la direction du Théâtre National de Chaillot – à établir une distinction essentielle entre « la fable et le thème », les arts réaliste et expressionniste :

*C'est tout le problème de la fable et du thème. Et toute la différence, en fin de compte, entre l'art réaliste et l'art expressionniste, c'est que l'art réaliste raconte la fable, tandis que l'art expressionniste impose des thèmes esthétiques et intellectuels, autrement dit propose au public de rêver non seulement sur la fable (il la raconte quand même), mais aussi sur le rêve, les associations d'idées, l'engagement, bref, le poème du metteur en scène (ou du groupe metteur en scène, décorateur, compositeur).*¹¹³⁸

La remarque de Gignoux fait aussi son chemin dans l'esprit de Koltès et

*ces deux artistes [Vitez et Koltès] entièrement différents vont finalement choisir de rompre avec leur manière «expressionniste», subjective, pour se ranger du côté de la fable, des histoires à raconter – mais tout en continuant à nourrir leur travail, quoique de façon plus oblique, de leur propension au rêve et de leurs visions intérieures*¹¹³⁹.

La rupture est effective, et Koltès en témoigne à travers ces mots :

*Les anciennes pièces, je ne les aime plus, je n'ai plus envie de les voir monter. J'avais l'impression d'écrire du théâtre d'avant-garde; en fait elles étaient surtout très informelles, très élémentaires.[...]*¹¹⁴⁰

1136 Anne-Françoise Benhamou, *Koltès dramaturge, op.cit.*, p.15

1137 «Vous avez joué la signification, vous n'avez pas joué l'histoire. Et moi, je suis une concierge, j'aime qu'on me raconte des histoires, j'ai envie de suivre l'histoire. En racontant l'histoire, on laisse au spectateur le soin de dégager les significations multiples possibles». Remarque faite à la même époque de Gignoux à Vitez, in « Journal de travail du *Dragon* [d'Evguéni Schwartz]», 11 avril 1968, in Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre*, t.II, La Scène 1954-1975, édition établie et présentée par Nathalie Léger, Paris, P.O.L., 1995, p.200

1138 *Ibidem*

1139 Anne-Françoise Benhamou, *Koltès dramaturge, op.cit.*, p.16

1140 Bernard-Marie Koltès, Entretien avec Jean-Pierre Han, cité par Anne-Françoise Benhamou, *Koltès dramaturge, op.cit.*, p.16

C'est dans cet état d'esprit de séparation avec le passé, de *renversement* de l'orientation de ses premiers textes, que Koltès entreprend l'écriture de *Combat de nègre et de chiens* – qui suit celle de *La Nuit juste avant les forêts*. Ces deux textes

*ont en commun le désir qui les porte : dire une expérience du monde ; trouver un langage adéquat pour en restituer l'ampleur, la puissance de choc, la complexité insondable, plutôt que de la représenter*¹¹⁴¹.

Dans *Humain, trop humain*, Friedrich Nietzsche interroge l'attitude des philosophes « devant la vie et l'expérience, devant [...] le monde phénoménal ». Elle est, dit-il, « la même attitude que devant un tableau déployé une fois pour toutes et qui montre toujours le même déroulement immuablement fixé [...] ». Il regrette alors combien ces derniers négligent

*l'éventualité que ce tableau – ce qui pour nous, hommes, s'appelle maintenant vie et expérience – résulte d'un lent devenir, soit même encore en plein devenir, et ne puisse pour cette raison être considéré comme une grandeur fixe à partir de laquelle on aurait le droit d'établir [...] une conclusion (la raison suffisante)*¹¹⁴².

Dans sa vie intime comme dans ses écrits, Bernard-Marie Koltès semble spontanément avoir toujours refusé de s'installer dans le faux confort de « la raison suffisante », et l'on est ici tenté de penser, dans le prolongement de ce fragment nietzschéen, que l'une des forces du poète – à la différence du philosophe – réside certainement dans sa capacité à ne pas s'enfermer dans l'endormissement des vérités convenues et attendues, parce qu'il les aurait trouvées. Cette faculté tout à la fois de distraction, au sens bergsonien du terme, et de concentration aussi instantanée qu'intense, permet au poète d'avoir une vision bien plus profonde et contrastée du « tableau de la vie et de l'expérience » qui se présente au regard.

Pour reprendre le lexique nietzschéen, ce sont les hommes, avec « leurs prétentions morales, esthétiques, religieuses », « leur aveuglement d'inclination, de passion ou de craintes », mais aussi « leur vraie débauche aux mauvaises manières de la pensée illogique », qui ont donné naissance à ce monde « si merveilleusement bigarré,

1141 Anne-Françoise Benhamou, *Koltès dramaturge, op.cit.*, p.16-17

1142 Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, Gallimard, 1988, trad. Rovini, § 16

terrifiant, riche d'âme et de significations profondes », et qui lui ont donné « sa couleur »¹¹⁴³. Pour dire *tout* cela, il fallait inventer une langue, proposer un autre regard sur « le tableau de la vie et de l'expérience » : dans sa rupture avec le formalisme de ses premiers écrits, Koltès s'engage dans ce cheminement très proche de celui suggéré par Nietzsche, car il s'agit bien de déjouer les pièges de nos certitudes et de sonder plus intensément l'énigme du réel.

Tels des « tableau[x] de la vie et de l'expérience », les pièces de Koltès sont construites chacune sur une « construction singulière »¹¹⁴⁴, même si elles suivent assez souvent un schéma dramatique similaire :

*une phase d'attente, de négociations sans effets, de tensions bloquées, et une phase de liquidation où l'action s'emballa, où toute la violence accumulée semble se dégager de façon inéluctable*¹¹⁴⁵.

A l'œuvre dans les pièces de maturité koltésienne, ce schéma dramatique n'est en rien cependant systématique. Heiner Müller qui réalise, en 1986, la traduction de *Quai Ouest*, en allemand, en admirait tout particulièrement la « présence de passages fluides d'un niveau de perception à un autre », mais si imperceptibles qu'il était impossible de les situer à un point précis ».¹¹⁴⁶

Selon Patrice Chéreau, qui pratique son écriture au plus près, Koltès a su bâtir une langue qui fait entendre, comme il le confie à François Koltès, « une parole très particulière »¹¹⁴⁷. Selon lui, l'écrivain fait surgir

*des dialogues qui viennent vraiment de la vie, de ce qu'on peut entendre dans les bars, la nuit, dans un certain type de milieux qui ne parlent pas la langue que Bernard écrivait mais à laquelle lui faisait allusion*¹¹⁴⁸.

A la différence de celui de Genet, qui revendique avoir pris le langage de l'ennemi, celui du bourgeois, faisant de l'écriture une arme poétique incendiaire, Koltès propose une

1143 Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, *op.cit.*

1144 Anne-Françoise Benhamou, *Koltès dramaturge*, *op.cit.*, p.79

1145 *Ibidem*

1146 Heiner Müller, *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, juin 1990 (rééd. en 1995), repris in *Koltès, combats avec la scène*, Théâtre aujourd'hui, n°5, Centre national de documentation pédagogique, Paris, 1996

1147 Chéreau /Koltès, *une rencontre*, *op.cit.*

1148 *Ibidem*

langue tout à la fois intransigeante, qui dit les écarts, les creux, les souffrances, et apaisante – car elle porte en elle encore comme *un espoir*.

2.2.1.2. Le principe du refus de la systématisation

Sans pour autant renoncer à « sa veine onirique et poétique qui était sa première manière »¹¹⁴⁹, Koltès cherche, à la fin des années 70, à faire vivre dans ses écrits des « métaphores du réel ». La première tentative engagée dans cette voie est *Combat de nègre et de chiens*. Elle est particulièrement significative.

Koltès *raconte* une histoire, et, a priori, la situation sur laquelle repose la pièce paraît clairement définie. Le récit se déroule dans « un pays d'Afrique de l'Ouest », plus exactement encore sur « un chantier de travaux publics d'une entreprise étrangère ».¹¹⁵⁰ Alboury (Sidiki Bakaba), « un Noir mystérieusement introduit dans la cité », se présente. Il réclame le corps de son « frère »¹¹⁵¹, un ouvrier, victime, apprend-on, d'un accident de travail. Horn (Michel Piccoli), le chef de chantier en aurait été le témoin. L'intrusion d'Alboury coïncide avec l'arrivée de Léone (Myriam Boyer). Elle arrive de Paris, où elle travaillait comme « bonniche » dans un hôtel à Pigalle. Horn lui a demandé de venir la rejoindre pour l'épouser. Cal (Philippe Léotard), ingénieur trentenaire et colérique, dont on découvre qu'il est le meurtrier du « frère » d'Alboury, ne comprend pas pourquoi elle a accepté de suivre un homme tel que Horn. Il cherche à la séduire, mais Léone lui préfère Alboury.

Le cadavre du frère a disparu, mais Alboury ne partira pas tant qu'il ne connaîtra pas la vérité. Léone, qui veut le protéger à tout prix, tente de le convaincre d'accepter la contrepartie financière que lui offre Horn. Alboury refusant tout compromis, Horn et Cal projettent alors de l'assassiner. Finalement, ce sera Cal qui sera exécuté par les sentinelles, au moment où Horn tire le feu d'artifice.

De par le contexte – après la guerre du Biafra –, le lieu – un chantier en Afrique –, et l'énigme – un Noir (ouvrier) tué par un Blanc (cadre)–, on comprend aisément les raisons qui ont orienté une lecture politique de la pièce.

1149 Anne-Françoise Benhamou, *Koltès dramaturge, op.cit.*, p.79

1150 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, éditions Stock, Paris, 1980, p.7

1151 *Ibidem*

Dans plusieurs entretiens, l'auteur d'ailleurs insiste de manière significative sur cette *rumeur*, à la source de l'œuvre :

*J'avais été pendant un mois en Afrique sur un chantier de travaux publics, voir des amis. Imaginez, en pleine brousse, une petite cité de cinq, six maisons, entourée de barbelés, avec des miradors ; et, à l'extérieur, avec des gardiens noirs, armés, tout autour. C'était peu après la guerre du Biafra, et des bandes de pillards sillonnaient la région. Les gardes, la nuit, pour ne pas s'endormir, s'appelaient avec des bruits très bizarres qu'ils faisaient avec la gorge... et ça tournait tout le temps. C'est ça qui m'avait décidé à écrire cette pièce, [...] le cri de ces gardes entendu au fond de l'Afrique, le territoire d'inquiétude et de solitude qu'il délimite [...]*¹¹⁵² .

Pourtant, Koltès condamne fermement, comme l'avaient fait, en leur temps, à propos des *Paravents*, Roger Blin et Jean Genet, toute réduction de sa pièce à un seul propos politique. *Combat de nègre et de chiens* n'est pas une pièce sur le néocolonialisme. De la même façon, que « *Le Retour au désert* n'est pas davantage une pièce sur le FLN et l'OAS. *Dans la solitude des champs de coton* ne dénonce ni les trafics d'un noir dealer, ni les préjugés d'un client blanc »¹¹⁵³ .

L'enjeu de ce démenti n'est pas le même pour Koltès que pour Genet. Pour le premier, il s'agit avant tout de refuser toute catégorisation de son théâtre, alors que pour le second, il était davantage question de faire face à un scandale d'une violence inouïe. La démarche de Koltès n'en demeure pas moins importante puisqu'elle insiste sur la valeur poétique de son œuvre, sur la création d'« une dramaturgie métaphorique », dont l'enjeu ne consiste pas tant à « produire une signification » mais plutôt « une inquiétude »¹¹⁵⁴ . Il le dira à plusieurs reprises :

Combat de nègre et de chiens ne parle pas, en tout cas, de l'Afrique et des Noirs - je ne suis pas un auteur africain -, elle ne raconte ni le néocolonialisme ni la question raciale. Elle n'émet certainement aucun avis [...]. Ma pièce parle peut-être un peu de la France et des blancs : une chose vue de loin, déplacée, devient parfois plus déchiffrable. Elle parle surtout de trois êtres humains isolés dans un lieu du monde qui leur est

1152 *Ibidem*

1153 Emmanuel Wallon, « *Perdre le nord. Le malaise postcolonial dans le théâtre de Koltès* », *op.cit.*

1154 Pierre Piret, « *Quand le chien défait le discours du maître. Autour de Combat de nègre et de chiens, de Bernard-Marie Koltès* », in Eikasia. Revista de filosofia, Vol. 59, p. 77-88 (octobre 2014)

*étranger, entourés de gardiens énigmatiques. J'ai cru – et je crois encore – que raconter le cri de ces gardes entendu au fond de l'Afrique, le territoire d'inquiétude et de solitude qu'il délimite, c'était un sujet qui avait son importance*¹¹⁵⁵.

Qui veut bien lire entre les lignes, entendra peut-être que ce qui décide avant tout l'écriture de la pièce, son nœud névralgique, est, au-delà du contexte politique au Nigéria, un CRI. Celui des gardes postés sur les sentinelles d'un chantier perdu, que Koltès – comme Edward Munch dans un autre lieu et dans un autre- perçoit dans un moment étrange ancré dans le réel et tout à la fois dans l'hallucination.

Raconter le réel, ne pas vouloir l'exposer, est bien plus complexe qu'il n'y paraît, car celui-ci, malgré sa transparence illusoire, est bien plus opaque qu'on ne le croit. C'est précisément en cela, et à ce moment précis, que l'écriture de Koltès s'affirme *en marge* des attendus : elle ne vient pas pointer le réel, ses insistances et défaillances, dans le but d'en tirer des leçons. On peut supposer d'ailleurs que « la répugnance » qu'il éprouve « à localiser l'origine du texte renvoie chez lui au refus de confier les codes du sens à un émetteur donné, fût-ce l'opprimé, car ce sens doit rebondir entre les locuteurs, puis s'échapper pour circuler en liberté parmi les spectateurs »¹¹⁵⁶.

Le réalisme koltésien ne relève ni du documentaire, ni du traité moralisant :

*Bernard-Marie Koltès n'a pas éradiqué la mauvaise foi postcoloniale de la vie publique française : ce n'était pas son programme, bien que le thème l'interpellât. Il est improbable que son théâtre réussisse à soigner les enfants et petits-enfants d'immigrés des séquelles de l'aliénation de leurs aïeux : ce n'est pas son propos, bien que ces problématiques affectent son champ verbal. Il ne promet aucune réparation aux victimes et ne prescrit aucune pénitence aux salauds*¹¹⁵⁷.

Il n'y a point de dénouement dans les pièces de Koltès. La preuve en est le fait que dans *Combat de nègre et de chiens*, « la logique du récit repose sur une articulation secrète »,¹¹⁵⁸ à savoir le changement radical de stratégie de Horn poussant Cal au meurtre d'Albourny, suite à la relation prétendument sexuelle entre Albourny et Léone ; ou encore la fin « inattendu[e] et inacceptable » de *Quai Ouest*, qui laisse « en suspens le sens global

1155 Bernard-Marie Koltès, Entretien avec Jean-Pierre Han, in *Une part de ma vie*, éditions de Minuit, Paris, 1990/2010, p.11-12

1156 Emmanuel Wallon, « *Perdre le nord. Le malaise postcolonial dans le théâtre de Koltès* », *op.cit.*

1157 Emmanuel Wallon, « *Perdre le nord. Le malaise postcolonial dans le théâtre de Koltès* », *op.cit.*

1158 Anne-Françoise Benhamou, *Koltès dramaturge*, *op.cit.*, p.24

de la pièce ».¹¹⁵⁹

L'écriture en marge se constitue donc peu à peu. Elle se construit par ses renoncements, ses réorientations, mais aussi par les actes de refus que l'écrivain pose à travers elle. Ainsi il faudra aussi de l'énergie à Bernard-Marie Koltès pour lutter contre une perception univoque de sa pièce *Combat de nègre et de chiens* – de même qu'il affirmera son désaccord vis-à-vis du choix de Patrice Chéreau de monter, pour la deuxième fois, *Dans la Solitude des champs de coton*, en soulignant de façon ostensible et exclusive un rapport de drague homosexuelle entre le Client et le Dealer. Par ailleurs, le refus de tout dogmatisme chez Bernard-Marie Koltès, comme le souligne son frère François, dessine un *autre* rapport au monde ; et par-delà le monde, à la scène théâtrale, au plateau.

2.2.2. La scène et le monde

Libérée du formalisme de ses débuts, l'écriture koltésienne parvient à se réaliser dans son essence poétique et son ancrage dans le réel. Partant d'une intériorité qui s'engage à découvrir jusque dans les plis les plus cachés de l'extériorité, Koltès invente, chose rare et précieuse, comme le dit Chéreau, « un univers », peuplé de lieux réels, situés en marge des « non-lieux », battus et rebattus, dont parle Marc Augé¹¹⁶⁰.

*Avant, je croyais que notre métier c'était d'inventer les choses; maintenant je crois que c'est de bien les raconter [...]. Je n'ai plus le goût d'inventer des lieux abstraits, des situations abstraites.*¹¹⁶¹

Chaque pièce, et déjà les titres en témoignent, repose désormais sur un espace singulier – un chantier, un quai, le coin d'une rue, une maison en province – qui auront toujours déjà été vécus par l'auteur, cela le temps d'un instant ou d'un séjour. A ces espaces métaphoriques, à caractère hétérotopique, se surajoute une dimension hétérochronique puisque l'écriture koltésienne vient également instaurer un jeu de « permutation » entre le temps objectif, réel, et celui subjectif. Le chantier en Afrique, saisi durant un séjour d'un mois, devient un espace vécu, au quotidien, par les personnages

1159 *Ibidem*

1160 Marc Augé, *Non-lieux, op.cit.*

1161 Bernard-Marie Koltès, Entretien avec Jean-Pierre Han, *Une part de ma vie, op.cit.*

dans une durée qui s'installe lourdement du fait du secret du crime gardé et des tensions entre les êtres : on a en cela l'impression d'une éternité, chargée, pesante, qui s'étend jusqu'au feu d'artifice et la mort de Cal. Évoquant la genèse de *Dans la solitude des champs de coton*, Koltès disait qu'elle puisait son origine dans « un instant vécu en éclair à New York »; ce que Patrice Chéreau formulait à sa manière en disant que l'heure du dialogue de la pièce peut représenter ce qui se passe entre deux personnes en une seconde ou toute une vie¹¹⁶².

A partir de *Combat de nègre et de chiens*, les espaces écrits sont donc tous bien réels sans pour autant donner lieu à une quelconque « reconstitution ». Les voyages que fait Koltès en Amérique du Sud, en Afrique, à New York sont fondateurs de ces lieux *entrés en mémoire*, déclencheurs, dès lors, d'un nouvel espace à faire advenir, à superposer, et d'une histoire à raconter. L'écrivain se confie sur ce point à propos de *Quai Ouest* :

Imaginez qu'un matin, dans ce hangar, vous assistiez à deux événements simultanés ; d'une part, le jour qui se lève, d'une manière si étrange, si antinaturelle, se glissant dans chaque trou de la tôle [...] comme un rapport amoureux entre la lumière et un objet qui résiste, et vous dites : je veux raconter cela. Et puis, en même temps, vous écoutez le dialogue entre un homme d'âge mur, inquiet, nerveux, venu là pour chercher de la came ou autre chose avec un grand type qui s'amuse à le terroriser [...] et vous dites : c'est cette rencontre-là que je veux raconter. Et puis, très vite; vous comprenez que les deux événements sont indissociables, qu'ils sont un seul événement selon deux points de vue ; alors vient le moment où il faut choisir [...] quelle est l'histoire qu'on va mettre devant le plateau et quelle autre deviendra le décor. Et ce n'est pas obligatoirement l'aube qui deviendra le décor¹¹⁶³.

Ce qui fait l'une des grandes qualités de l'art de Koltès est cette capacité innée – qu'il n'a néanmoins cessé de travailler –, à voir le monde et à l'observer depuis des zones spécifiques, des espaces *en marge* que sont le chantier, le quai, le coin de rue, la maison de province. Même son désir homosexuel est un lieu en marge à explorer, sans qu'il n'ait jamais fait de son orientation sexuelle l'objet d'une quelconque revendication. La littérature n'est pas exempte de ces lieux, bien sûr, mais c'est dans la manière de conférer à ces

1162 Anne-Françoise Benhamou, *Koltès dramaturge, op.cit.*, p.66

1163 Bernard-Marie Koltès, «Un hangar à l'ouest », in *Combat de nègre et de chiens, op.cit.*, p.113-114

espaces une dimension « métaphorique », de même que de les faire vivre « en toute coïncidence » avec les personnages de ses fictions, quitte à ce qu'ils se fondent les uns dans les autres, que l'écriture de Koltès s'affirme dans sa différence, son *unicité*.

On s'aperçoit aussi combien le lieu vécu est déjà immédiatement pensé par l'auteur dans « sa ressemblance avec le plateau du théâtre »¹¹⁶⁴ :

*Il m'arrive parfois lorsque je suis avec une personne dont rien [...] ne ressemble à telle autre, il m'arrive de me dire : et si je les présentais l'une à l'autre, qu'arriverait-il ? Dans la vie, bien sûr, il n'arriverait rien [...]. Il faut des circonstances [...] ou des lieux bien précis pour les obliger à se regarder et à se parler; [...] ce hangar en était un ; le plateau de théâtre en est un, certainement*¹¹⁶⁵.

Cela vaut pour *Quai Ouest*, mais aussi pour *Combat de nègre et de chiens*, où le chantier est aussi vu « comme un plateau »¹¹⁶⁶. Le coin de la rue est celui de *Dans la solitude des champs de coton*. Les espaces se superposent, de la même manière que le théâtre et la vie ne cessent de s'aimer :

*La perception théâtrale du réel par Koltès est liée à un principe de réversibilité de l'intériorité et de l'extériorité ; est théâtrale pour lui une vision où la réalité objective (le lieu, la situation) présente une identité de structure avec la réalité subjective. Chéreau dira d'ailleurs du hangar de Quai Ouest qu'il est « le lieu de l'âme ». Et, en effet, c'est bien de la superposition d'un événement réel – la rencontre de « l'homme d'âge mûr » et du « grand type » que Koltès dit avoir surprise – et d'une expérience purement mentale de l'auteur qu'est née la pièce*¹¹⁶⁷.

La relation qu'entretient Koltès au plateau a évolué elle aussi. D'ailleurs, ces deux changements se font simultanément et ils coïncident avec son arrivée à Nanterre. De la même manière qu'au début de son trajet, Patrice Chéreau éprouve la nécessité de peindre et de construire lui-même ses décors comme geste corrélatif à celui de la mise en scène, Bernard-Marie Koltès semble, dès ses premiers textes, lier l'acte d'écrire à celui de mettre en scène et à se préoccuper du plateau. Cette double inclination est

1164 Anne-Françoise Benhamou, *Koltès dramaturge, op.cit.*, p.48

1165 Bernard-Marie Koltès, «Un hangar à l'ouest », *op.cit.*, p.113-114

1166 Anne-Françoise Benhamou, *Koltès dramaturge, op.cit.*, p.49

1167 Anne-Françoise Benhamou, *Koltès dramaturge, op.cit.*, p.51

particulièrement intéressante à relever car elle montre combien l'acte d'écrire est alors être pensé d'une façon très concrète, matérielle : les idées doivent prendre chair, les êtres imaginaires demandent à être incarnés. L'écriture se révèle ainsi, très tôt, dans son essence théâtrale, et Koltès va alors chercher à « explorer les possibilités de la scène comme ses impossibilités » :¹¹⁶⁸

*L'écriture apparaît donc, tout au long de ce parcours, [...] fortement liée à un regard aigu et concret sur les possibilités du plateau de théâtre [...]*¹¹⁶⁹

L'écriture de *Combat de nègre et de chiens* correspond sur ce point aussi à une rupture. Comme Chéreau abandonne la peinture du décor de ses pièces à Richard Peduzzi, Koltès dépose, quant à lui, à partir de cette pièce et jusqu'au *Retour au désert*, l'ensemble de ses univers écrits, entièrement entre les mains du metteur en scène, prenant ainsi une certaine distance vis-à-vis du plateau. Koltès assistera à des répétitions mais jamais ne commentera le travail de Chéreau, ni ne fournira la moindre indication au metteur en scène.

Cette confiance offerte par Koltès, tout à la fois à Patrice Chéreau et à Richard Peduzzi, est certainement à relier à sa grande admiration pour leur œuvre commune – on sait que Koltès a été un spectateur de *La Dispute* et qui a été profondément marquée par la « beauté ravageuse et indiscutable »¹¹⁷⁰ de leur art. Or, Anne-Françoise Benahmou remarque à ce sujet combien les nouveaux lieux écrits par Koltès coïncident parfaitement avec les univers de Chéreau et Peduzzi. Elle émet une hypothèse qui nous paraît particulièrement intéressante. Sans insinuer d'aucune façon que « Koltès se préadapte[rait] à l'univers d'un metteur en scène », elle met en avant l'importance de la rencontre pour l'écrivain avec « l'œuvre scénique de Chéreau »¹¹⁷¹ :

Il faudrait alors se demander si les lieux que Koltès choisit pour Combat et Quai Ouest, concrets mais en même temps porteurs d'une signification plus mystérieuse et plus abstraite, ne fonctionnent pas exactement comme un certain nombre des scénographies

1168 Anne-Françoise Benahmou, *Koltès dramaturge, op.cit.*, p.17

1169 Anne-Françoise Benahmou, p. 39

1170 Koltès dira, faisant très certainement référence à *La Dispute* de Chéreau : «Pour que je ne m'y emmerde pas [au théâtre], il faut que je sois saisi par une beauté ravageuse et indiscutable, et combien de fois cela vous arrive dans la vie ?». Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert (1988), in *Une part de ma vie, op.cit.*, p. 144

1171 Anne-Françoise Benahmou, p.43

de Richard Peduzzi pour Patrice Chéreau¹¹⁷².

Dans le deuxième volet de notre étude, nous avons mis au jour le caractère allégorique des accessoires (tel la lance de Wotan) et des lieux scéniques créés par Richard Peduzzi. A travers le refus du symbole, enfermant l'imagination et se réfugiant dans l'illusion universelle, Chéreau affirmait alors combien l'allégorie, procédé sur lequel il entendait faire reposer tout son théâtre, offrait une liberté de significations essentielle, nécessaire aux scènes théâtrales et lyriques. Dans cette perspective, il est tentant, en effet, de considérer les quatre espaces koltésiens que sont le chantier, le quai, le champ de coton, le désert, comme des allégories qui ne manquent pas de « laisser place à l'énigme et au vertige »¹¹⁷³. On trouverait ici encore à donner raison à la force hétérotopique de cette écriture de Koltès, de par la valeur des espaces choisis et les réminiscences qu'ils portent en eux, relevant à la fois d'expériences vécues intimement par l'écrivain – le chantier en Afrique, le quai new-yorkais, un coin de rue, une maison de famille en province – et d'images scéniques prélevées inconsciemment ou non dans les créations du tandem Chéreau/Peduzzi. Anne-Françoise Benhamou en tire la conclusion qu'une pièce comme *Combat*, et les trois suivantes aussi, auraient bien pu être conçues « en dialogue avec une esthétique de la scène qui l'avait enthousiasmé et lui avait révélé un autre usage du plateau que celui qu'il avait d'abord postulé »¹¹⁷⁴.

L'hypothèse de cette « convergence » qui, cependant, « n'est qu'une des traces d'une rencontre artistique décisive pour les deux parties »¹¹⁷⁵ pourrait se voir justifiée de plusieurs manières. Parmi elles : la présence, dans l'imaginaire koltésien, des lieux issus de l'architecture industrielle, particulièrement puissante aussi dans celui de Richard Peduzzi. On trouve aussi dans *Quai Ouest*, tout particulièrement une matière précieuse qui témoigne de cet échange fructueux engagé avec l'art de Chéreau/Peduzzi. Le recours au procédé de la citation – cher également à Chéreau – qui signale le compagnonnage de Koltès avec le spectacle de Chéreau, *La Dispute*. Tant est si bien que l'écrivain a glissé dans *Quai Ouest*,

*une réplique de Marivaux [qui] sert d'épigraphe à une de ses dernières scènes, celle où Monique, après la mort de Koch, fuit pour aller chercher la police*¹¹⁷⁶.

1172 Anne-Françoise Benhamou, p.41 et 42

1173 Anne-Françoise Benhamou, p.42

1174 Anne-Françoise Benhamou, Koltès dramaturge, *op.cit.*, p.42

1175 Anne-Françoise Benhamou, p.40

1176 *Ibidem*

Il s'agit de l' « incipit » de *La Dispute*, dans lequel Hermiane interroge précisément le lieu où le Prince l'emmène :

*Qu'est-ce que cette maison où vous me faites entrer et qui forme un édifice si singulier ? Que signifie la hauteur prodigieuse des différents murs qui l'entourent ? Où me menez-vous ?*¹¹⁷⁷

On pense encore à la citadelle de *Combat de nègre et de chiens* qui fait écho aux Murs vivants de Richard Peduzzi. Il est ainsi passionnant de voir combien les espaces vus, ressentis émotionnellement lors de la rencontre avec des œuvres – en l'occurrence ici avec celles de Chéreau et Peduzzi, mais il faudrait élargir cette source d'inspiration aussi aux œuvres littéraires, cinématographiques et musicales aussi que fréquentaient Koltès – viennent enlacer les espaces vécus et rencontrés par l'écrivain, hors du champ théâtral.

Des lieux écrits aux lieux montés, il nous faudra suivre, dans le dernier volet de notre étude, comment cette fois s'opère le mécanisme de projection de Patrice Chéreau et Richard Peduzzi, des acteurs et techniciens aussi, dans les univers koltésiens.

2.3. Pourquoi Chéreau choisit *Quartett* de Müller

La rencontre de Patrice Chéreau avec les textes d'Heiner Müller, ainsi qu'avec l'écrivain se fait par l'intermédiaire de Jean Jourdheuil. Universitaire¹¹⁷⁸, traducteur, mais aussi dramaturge et metteur en scène, proche un temps de Jean-Pierre Vincent – ils œuvrent ensemble à faire vivre le Théâtre de l'Espérance (1972-1975) –, Jean Jourdheuil connaît Chéreau depuis le festival de Nancy. Ils se rencontrent depuis, de façon épisodique, et Jean Jourdheuil lui transmet, à ces occasions, des traductions de textes de l'écrivain est-allemand pour qu'il puisse en prendre connaissance et éventuellement les mettre en scène.

Depuis 1976, Heiner Müller a confié la gestion de ses droits en France à Jean Jourdheuil. C'est lui aussi qui fait passer des textes hors de la RDA vers l'Hexagone.

¹¹⁷⁷ *Ibidem*

¹¹⁷⁸ Il fait partie des enseignants de l'université qui accueillent à l'université les élèves de l'École des Comédiens de Nanterre-Amandiers.

Chéreau est intéressé par *Quartett*, mais il ne souhaite pas ouvrir la première saison du Théâtre Nanterre-Amandiers avec cette pièce ; il s'est décidé pour *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès. En accord avec Heiner Müller, Jean Jourdeuil réserve donc, pendant plusieurs années, les droits de la pièce pour Chéreau, qui la monte en 1985. La traduction du texte en français est assurée principalement par Béatrice Perrigault, qui enseigne les études théâtrales à Genève et que Chéreau connaît bien depuis le début des années 60.

Chéreau a certainement quelques accointances avec Müller. Il est germanophone et la situation est-allemande, celle de Berlin particulièrement, ne lui est pas étrangère. Il connaît aussi la biographie singulière de l'auteur. Colette Godard, dans un article paru dans le journal *Le Monde*, en rappelle certains éléments qu'il nous paraît intéressant de relever ici tant ils montrent la particularité du rapport qu'entretient très tôt l'écrivain au monde :

Heiner Müller naît à Eppendorf (Saxe) en 1929, période noire de chômage et de désarroi qui a fait le lit du nazisme. Sa mère est ouvrière dans l'industrie textile, son père col blanc, membre du Parti social-démocrate. Il est arrêté en 1933, dès la prise de pouvoir de Hitler, une scène fondamentale dans la vie de Heiner Müller. Il l'a souvent racontée, avec des variantes, mais restent le bruit des hommes dans la nuit, la voix de son père qui l'appelle par son nom. Et lui ne répond pas ; il fait semblant de dormir. Souvenirs d'une peur, sentiment d'une trahison.

Quelques mois plus tard, son père est libéré. Il emmène sa famille à Waren, dans le Mecklembourg. Chômeur, il fait des études de droit en cours du soir et offre à son fils - enrôlé par obligation dans les jeunesses hitlériennes – « une autre expérience de la trahison » : il l'aide à écrire une rédaction sur les autoroutes ; orgueil des nazis. L'enfant y dit qu'elles sont une bonne chose car elles permettront peut-être à son père à trouver du travail... Pour autant, le père n'abandonne pas ses convictions. En 1941, il est à nouveau arrêté, envoyé en France dans un bataillon disciplinaire. Sans doute a-t-il transmis à son fils ce trait de caractère que Wolfgang Engel, metteur en scène en RDA, résume ainsi : « dire non, faire le contraire ».

En 1944, Heiner Müller est mobilisé dans le Volksturm, service obligatoire pour les hommes qui n'ont pas encore, ou n'ont plus, l'âge d'être au front. Il passe les derniers jours de la guerre au nord de l'Allemagne, subit les bombardements anglais : « Les avions piquaient sur nous, on les voyait à quinze mètres au-dessus de nous, qui tiraient, il fallait

se cacher n'importe où. Voilà ma seule vraie expérience de la guerre, mais ça m'a suffi ».

En 1951, ses parents partent pour l'Ouest. Heiner Müller ne les suit pas. On lui a souvent demandé pourquoi. Les réponses varient : « les impôts sont moins lourds à l'Est », « ici, je suis le premier, puisque les autres sont partis ». Heiner Müller se plaisait à s'exprimer par paradoxes, anecdotes. Finalement, sa réponse la plus sincère était certainement : « Demandez vous à un Français pourquoi il reste en France ? »

Il vit à Berlin, crapahute dans le journalisme, collabore à l'Union des écrivains, commence à écrire, mais c'est seulement en 1956, l'année de la mort de Brecht, qu'un texte de lui, La Croix de fer, est publié.¹¹⁷⁹

Cette brève rétrospective permet de saisir dans quel contexte Heiner Müller grandit, forge son enfance, son adolescence et sa vie de jeune adulte. Ces événements sont constitutifs d'un certain socle de cette *écriture en marge* qu'il produit, profondément marquée par la guerre et ses trahisons. La suite de la biographie peut paraître complexe : en réalité, elle s'explique à la fois par un attachement, une fidélité réaliste et critique aux idées communistes portées en RDA, et un regard non pas déçu – car encore aurait-il fallu qu'il ait éprouvé quelques espoirs à ce sujet – mais désenchanté sur l'Ouest. Cette position *en marge*, à la *frontière* entre deux mondes lui vaut des menaces, d'un côté ; des incompréhensions, voire un rejet ou une admiration, de l'autre. A l'Est, la création, en 1961, de *Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande* (*La Déplacée ou la Vie à la campagne*), pièce qui a pour sujet les réformes agraires en cours en RDA, est interdite et il se voit alors exclu de l'Union des écrivains. Heiner Müller est alors traité par la presse communiste de « Beckett de l'Est » ou de « réactionnaire »¹¹⁸⁰ relève Florence Baillet. Neuf ans plus tard, sa pièce *Mauser* est censurée. On lui reproche son pessimisme historique. Entre-temps, l'auteur continue de produire des écrits puissants, *en marge*. En 1989, il sera présent sur l'Alexanderplatz, à Berlin, lors du « soulèvement du peuple ». A la tribune, il ne fera aucun discours personnel, mais lira un tract pour la fondation d'un syndicat libre.

« Clairvoyance et opacité »¹¹⁸¹ sont certainement les qualificatifs qui définissent au mieux l'œuvre de Heiner Müller, qui invite à « des corps à corps avec les concepts et les

1179 Colette Godard, article paru dans le journal Le Monde, 4 juillet 1991. Extrait de l'article consultable en ligne : http://www.leseditionsdeminuit.fr/auteur-Heiner_M%C3%BCller-1436-1-1-0-1.html

1180 Florence Baillet, *Heiner Müller*, Belin, 2003, p. 12

1181 Jean-Louis Besson, « Clairvoyance et opacité dans l'œuvre de Heiner Müller », in *Études germaniques*, p.65

significations »¹¹⁸² :

*Müller attaque, provoque, dérange, il est le « sale gosse » qui non seulement casse les jouets, mais les remonte de travers. Quant on lit ses entretiens et ses interviews, on est frappé par [...] son goût de la provocation, sa subtilité de pensée, bref, sa clairvoyance, son absence d'illusions sur le monde et les hommes et sa faculté de faire tomber les masques, ceux des personnes et ceux des idéologies. Dans l'œuvre elle-même, on retrouve la même acuité de pensée et de thèmes communs mais ils sont cachés, rendus opaques par la langue et par la construction dramatique, comme si l'opacité était le revers artistique de la clairvoyance. Tout se passe comme si Müller prenait plaisir à occulter, comme s'il expérimentait de pièce en pièce, avec une réussite croissante, ce qu'on pourrait appeler une stratégie du camouflage.*¹¹⁸³

Jean-Louis Besson remarque combien l'écriture de Heiner Müller est inassignable à « un schéma préétabli »¹¹⁸⁴ : elle s'y refuse et déjoue toute systématisation. En cela, note-t-il d'ailleurs, il est possible d'établir une certaine ressemblance avec Jean Genet, dont Müller disait qu'il

*est d'abord un phénomène poétique et esthétique. Et ce qu'il a de prodigieux, c'est l'impossibilité de le circonscrire, de le ramener à une méthode ou à un concept. C'est comme tout grand art, il n'est pas susceptible d'être catégorisé*¹¹⁸⁵.

Heiner Müller ajoutait également que

Shakespeare n'est pas catégorisable. On peut établir théoriquement un aspect, mais on ne peut pas le saisir théoriquement dans son ensemble.

Ce refus de toute catégorisation – sachant que chez Müller, ce mouvement relève peut-être davantage d'« un jeu conscient avec les contradictions et les contraires qui viserait en fin de compte à se prémunir contre l'interprétation »¹¹⁸⁶ qu'il ne l'est chez Genet

1182 *Ibidem*

1183 Jean-Louis Besson, « Clairvoyance et opacité dans l'œuvre de Heiner Müller », *op.cit.*, p.65-66

1184 Jean-Louis Besson, « Clairvoyance et opacité dans l'œuvre de Heiner Müller », *op.cit.*, p.69

1185 *Ibidem*

1186 *Ibidem*

ou Koltès¹¹⁸⁷ – est présent dans les trois écritures en marge contemporaines que Chéreau met en scène à Nanterre-Amandiers. Lui-même d'ailleurs, à travers sa pratique transversale des arts, revendique son appartenance à cette même famille artistique, résistant à tout enfermement dans un genre et un style prédéfini. Accueillir Heiner Müller à Nanterre, y faire entendre sa voix d'écrivain de l'Allemagne de l'Est, est donc, de la part de Chéreau, un geste qui fait sens et s'inscrit dans une volonté de présenter au public des visions du monde singulières, en marge des discours conventionnels et attendus.

Cette invitation à Müller trouve certainement aussi une justification post-brechtienne, oserait-on dire, dès lors que l'on se remémore l'importance de Brecht dans l'apprentissage par Chéreau de son métier de metteur en scène, d'une part, et que l'on sait, d'autre part, que Müller, de son côté – qui dirigera d'ailleurs dans les années 90, avant sa mort en 1995, le Berliner Ensemble – « ambitionnait de poursuivre et de « dépasser » le travail théâtral de Brecht ».¹¹⁸⁸

Ce trait d'union brechtien entre Chéreau et Müller ne doit pas cependant être interprété plus que ce qu'il est. Il n'est pas, en tout cas, nous semble-t-il, à l'origine d'un geste politique de la part de Chéreau. Social-démocrate, favorable aux idées de la fédération des syndicats polonais, Solidarność, fondé par Lech Walesa – Chéreau prend part, en effet, à des manifestations de soutien à Paris –, mais il ne s'agit pas, pour lui, de faire de la création de *Quartett*, une tribune politique critique contre le bloc soviétique. Chéreau n'aurait jamais engagé une telle entreprise de dénaturation d'ailleurs de la pensée et de l'œuvre müllerienne. On remarque, par ailleurs, qu'il choisit *Quartett*, et comme me le fait remarquer Jean Jourdheuil lors de nos rencontres, « les autres pièces de Müller ne l'intéressent pas vraiment »¹¹⁸⁹. Lui qui a fait *Le Ring* n'aspire donc pas à (ré)ouvrir un nouveau volet qui serait dédié aux nouvelles « questions allemandes ». Ce n'est donc pas un hasard s'il choisit de monter *Quartett*, et non *La Mission* ou encore *Germania – Mort à Berlin* que Jourdheuil lui avait également présentées. Il a donc pour *Quartett* une curiosité que l'on ne trouve pas pour les autres pièces de Müller, et cela tient essentiellement à sa fascination pour le roman de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, dont il témoigne d'ailleurs dans *Les Visages et les Corps*, précisant que ce livre fait partie des « fictions qui [l']ont nourri pendant des années et des années »¹¹⁹⁰.

1187 Il est intéressant de noter que l'on retrouve très présent dans la pensée de Michel Foucault ce questionnement sur la norme et la catégorisation, à travers une réflexion critique déjà sur la réduction de la personne à l'individu de l'état civil.

1188 Jean-Louis Besson, « Clairvoyance et opacité dans l'œuvre de Heiner Müller », p.68

1189 Entretien inédit avec Jean Jourdheuil, Paris, 2019

1190 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, op.cit., p.95

La rencontre entre les deux hommes a lieu en 1983, lors de la création de *Heiner Müller – De l'Allemagne*, mis en scène par Jean Jourdheuil et Jean-François Peyret :

Nous l'avions présenté au Petit-Odéon, et cela a été, de facto, le premier spectacle du Théâtre de l'Europe. Chéreau est venu, il a passé la soirée avec nous et il a pu discuter avec Müller qui participait à la création. Il était sur scène et lisait des textes. Il y a eu des contacts entre eux, au début, par mon intermédiaire, et puis, après, ils se sont faits seul. On peut même parler d'une entente entre eux. Chéreau a d'ailleurs fait organiser, très vite après, à l'Institut culturel français de Berlin-Est une soirée où ils échangeaient ensemble. Tout cela était une façon de valider et de renforcer la position, comme la notoriété de Müller aussi bien à Berlin-Est qu'en France. Je pense que Chéreau a dû intervenir ensuite auprès de Heiner Müller pour qu'il traduise la pièce de Koltès, Quai Ouest, dont il y a eu d'abord une traduction littérale que Müller a ensuite reprise. Il est fort probable qu'ils aient parlé de ce projet lors du repas qui s'était tenu après la première de Quartett, auquel Koltès avait participé¹¹⁹¹.

Chéreau ne prend pas *Quartett* comme un objet politique, même si la question de la révolution y est prégnante et essentielle pour Heiner Müller. La pièce est, en effet, traversée à la fois par le thème de la déchéance de l'aristocratie, ainsi que par celui des révolutions manquées, intimes et collectives. On retrouve ce fil conducteur aussi dans *La Mission* (au sous-titre évocateur : « souvenir d'une révolution »), pièce que Müller écrit, rappelle Jean Jourdheuil, « à l'époque où les Cubains envoient des troupes en Angola » :

La question de la révolution intéresse Müller de manière récurrente. Qu'est-ce qu'on fait ? Comment on la fait ? Parce que, dans une révolution, il faut tuer. Mais ce n'est pas simple, il faut savoir pourquoi, il faut connaître les limites de l'usage de la violence¹¹⁹².

Ces questionnements sont sous-jacents chez Genet et Koltès, où se dessine, avec plus ou moins de violence, un rejet de ce que Descartes appelait l'« l'ordre du monde ». Un lien fort pourrait même être établi entre Heiner Müller et Bernard-Marie Koltès à travers les questions que soulèvent les personnages des trois émissaires français, Sasportas, Galloudec et Debuissou, de *La Mission* : envoyés en 1794 par le Directoire français en

1191 Entretien inédit avec Jean Jourdheuil, Paris 2020

1192 Entretien inédit avec Jean Jourdheuil, Paris, 2019

Jamaïque, dans le but d'organiser une émeute d'esclaves, leur mission n'est pas achevée quand ils apprennent que le Directoire n'existe plus, aboli par Napoléon. Si Sasportas et Galloudec entendent la mener jusqu'au bout pour des raisons idéalistes, ils en mourront. Debuissou, lui, aura la vie sauve pour être passé aux aveux, les avoir trahis¹¹⁹³. On notera aussi, dans cette perspective de mise en lien des écritures en marge choisies par Chéreau, que Müller écrit *La Mission* à Mexico, dans les pas du cinéaste Eisenstein qui y avait déjà trouvé territoire et matière pour son film *Que viva Mexico !* Müller écrit alors ces mots troublants dans leur ressemblance avec les expériences koltésiennes en Amérique latine, lors de l'écriture de *Combat de nègre et de chiens* :

*Je n'ai pu écrire cette pièce qu'après un séjour à Mexico et à Puerto Rico. Auparavant je n'avais pas de dramaturgie pour cela. C'est à Mexico que j'en ai trouvé la forme. La deuxième partie du texte de l'ascenseur est la trame d'un rêve, le rêve, résultat d'une randonnée nocturne sur une grande route à partir d'un petit village reculé jusqu'à la ville de Mexico, sur un chemin de traverse entre des champs de cactus, pas de lune, pas de taxi. De temps à autre surgissaient des silhouettes sombres comme dans les tableaux de Goya, qui passaient près de nous, parfois avec des lampes de poche, parfois avec des bougies. Un périple d'angoisse à travers le Tiers-Monde.*¹¹⁹⁴

Les écritures en marge se rejoignent dans la distance qu'elles prennent par rapport aux situations du monde pour pouvoir les conter.

Quartett est écrit, semble-t-il, « d'un trait, en Italie »¹¹⁹⁵. Pour l'écrire, Heiner Müller s'est avant tout inspiré, sur les conseils d'Anna Seghers, de la traduction et de la lecture qu'avait fait Heinrich Mann des *Liaisons dangereuses* de Laclos.¹¹⁹⁶ S'efforçant « de débarrasser [l'ouvrage] de sa réputation de roman libertin », la version de Mann accorde aux personnages de Laclos une « maîtrise diabolique [parfaite] de la « culture des nerfs » » visant « à assujettir autrui ». Dans cette perspective, Heinrich Mann « rompt définitivement [avec le] psychologisme individualisant » de certaines interprétations et oriente le texte « vers un discours social sur l'amour et l'érotisme »¹¹⁹⁷. Cette lecture

1193 Nous nous permettons ici de renvoyer à la lecture du mémoire « Les révolutions manquées de « La Dame aux camélias ». Immersion dans les dessous d'une création insolite de Frank Castorf », Cécile Moreno, mémoire de Master II, sous la direction de Madame Pascale Cohen-Avenel et Brigitte Krulic, département des Études germaniques, "Cultures politiques et sociétés des pays d'Europe Centrale et Orientale Université Paris Nanterre, 2012

1194 Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht*, Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1994, p. 297, traduction personnelle

1195 Entretiens inédits avec Jean Jourdheuil, Paris, 2020

1196 Entre 1901 et 1905, Heinrich Mann traduira trois auteurs français, dont un roman contemporain d'Alfred Capus, un autre d'Anatole France, et le célèbre roman épistolaire de Pierre Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*.

1197 Michaela Enderle-Ristori, *Traduction et interculturelité : convergences chez Heinrich Mann, de 1900 à l'exil*,

convient à Müller :

Quand j'écris sur un sujet, quel qu'il soit, je ne m'intéresse qu'à son squelette. Ce qui m'a intéressé avec Quartett, c'est de dégager la structure des relations entre les sexes, de les montrer telles qu'elles me semblent vraies, et de détruire les clichés, les refoulements. Même si je vis moi-même d'illusions dans ma vie sexuelle, je peux ne pas faire entrer ces illusions en ligne de compte quand j'écris. Mon impulsion fondamentale dans le travail est la destruction. Casser aux autres leur jouet. Je crois à la nécessité d'impulsions négatives¹¹⁹⁸.

Dans un entretien avec Jean Jourdeuil, Sylvère Lotringer et Jean-François Peyret, dont nous reproduisons ici un extrait, il confie :

Jean Jourdeuil : *Dans Quartett, on a l'impression que tu travailles le texte de Laclos, non pour l'adapter ou l'actualiser mais pour le détruire.*

Heiner Müller : *Au fond, ce n'est rien de plus que ce que font les enfants avec les poupées. De temps en temps, l'enfant veut savoir ce qu'il y a dans la poupée. Pour cela il faut la casser, sinon on ne saura jamais ce qu'il y a dedans. La seule morale de l'art est en fait une pulsion anthropologique : vouloir savoir ce qu'il y a dans la poupée.[...]*

Heiner Müller : *Je n'ai jamais lu Les Liaisons dangereuses. Je veux dire que je l'ai lu, mais seulement en diagonale. Si je l'avais lu dans le détail, j'aurais perdu l'impact, la puissance du texte...*

Sylvère Lotringer : *Ce qui vous intéresse, ce n'est pas seulement de comprendre un texte comme le ferait un lecteur ou un critique.*

H.M. : *Non. D'abord je le bouffe, et après je le comprends. Le plus important, c'est le souvenir. Et l'émotion est le seul moyen de retrouver la mémoire de la situation. En fait, je ne ressens pas l'émotion à l'instant où elle m'habite. Elle ne revient qu'au moment où je l'exprime par l'écriture. Alors je la porte en moi, et je peux en faire autre chose. Je peux l'incorporer à ma propre expérience... J'ai écrit Quartett lorsque j'étais en Italie, près de Rome. J'avais là une maison au milieu des arbres. Mon ex-femme y vivait avec un autre homme et ça m'était égal parce qu'elle m'en avait parlé avant. J'avais une chambre à l'étage, et c'est là que j'ai écrit la dernière partie du texte, qui était vraiment décadente¹¹⁹⁹.*

Presses universitaires François-Rabelais, 2011, p. 143-163

1198 Extrait de « Je chie sur l'ordre du monde », entretien avec M. Matussek, 1982

1199 Extrait d'un entretien pour *Der Spiegel*, 1983

Müller est clair dans ses intentions. S'il livre de soi dans le texte, il n'est cependant jamais question de sentimentalisme. Chéreau, lui, ne donne pas de dimension politique à la pièce, même si le choix de Michelle Marquais et Roland Bertin qui jouaient ensemble et formaient un couple dans *Le prix de la révolte au marché noir*, pourrait être vue comme un signe ou peut-être une suite de cet engagement politique qui finit dans la mort totale de la confiance en l'autre, la lutte à mort des consciences dans la perspective d'une dialectique hégélienne en vue de survivre, sauver sa peau. Chéreau compose une pièce en marge des attentes de l'auteur ; il prend la matière pour sur la scène en faire voir sa propre écriture – une lecture très personnelle, où se dessine un « côté Sturm und Drang ». Il donne ainsi à voir

*la vie d'un couple d'intellectuels, pratiquant la délinquance par goût, y compris la délinquance sexuelle. Chéreau avait un certain goût pour l'épanchement et il avait un côté sentimental – pas excessivement sentimental, mais sentimental – que l'on ressent dans la mise en scène. Roland Bertin et Michelle Marquais portaient en eux quelque chose de cadavérique et fantomatique*¹²⁰⁰.

« Hoch aristokratisch » sera le commentaire, me dit Jean Jourdheuil, que fera Heiner Müller après avoir vu la mise en scène de Chéreau.

En amont, ni lui, ni Müller n'auront éprouvé le besoin de parler ensemble de *Quartett* et Müller n'assistera pas aux répétitions, me confie Jean Jourdheuil qui considère que Chéreau avait néanmoins vu juste,

*en identifiant chez Müller le sens de la solitude qui existait en lui et que lui avait aussi. C'est cela qui se manifeste dans Quartett. C'est toujours la solitude et l'absence*¹²⁰¹.

1200 Entretien inédit avec Jean Jourdheuil, Paris 2019

1201 *Ibidem*

TRANSITION

A travers son choix de présenter Koltès, Genet et Müller, Patrice Chéreau parvient à manier un répertoire très personnel, qui, en même temps, est toujours ouvert aux questions que le public est susceptible de se poser. La décision, risquée, de monter des pièces contemporaines au Théâtre Nanterre-Amandiers s'inscrit dans cette volonté d'être novateur dans toutes les choses qu'il entreprend.

Il nous importe désormais de suivre le processus d'élaboration des lieux scéniques auxquelles ces écritures vont donner naissance.

SECTION 2

La vie secrète des topoï

Les *écritures en marge* de Bernard-Marie Koltès, de Jean Genet et d'Heiner Müller ont tracé chacune, avec plus ou moins, de clarté ou d'opacité, des lieux métaphoriques. A travers certaines didascalies, les auteurs donnent des indices, parfois même des indications particulièrement fournies, débordant jusque dans le texte vers la scène. C'est le cas, tout particulièrement, dans *Les Paravents* où abondent de multiples recommandations et consignes.

L'observation du processus de création de *l'œuvre d'art commune* que réalisent Patrice Chéreau et Richard Peduzzi, nous a permis de remarquer combien le décor se crée peu à peu, à partir des visions inédites du scénographe, qu'il partage ensuite avec le metteur en scène. Lors de ce processus, similaire à bien des égards à celui que Gaston Bachelard décrit sous le nom de « rêveries », l'œil, le cœur et la main du peintre-décorateur-architecte saisissent, progressivement ou par fulgurance, les mondes à faire naître sur le plateau. Bien qu'attentifs aux consignes spatiales livrées par les auteurs, puisqu'elles font elles-aussi partie intégrante du texte, Richard Peduzzi et Patrice Chéreau s'autorisent pourtant une liberté essentielle car elle ouvre tout un horizon de nouveaux lieux possibles, à partir du texte. Par un acte non pas réfractaire mais affirmatif, ils permettent ainsi l'éclosion de *lieux autres*, parfois en prolongement de ceux suggérés par les auteurs ; d'autres fois, en décalage conscient et nécessaire afin de faire advenir leurs propres paysages. Ces derniers, au même titre que la mise en scène, participent alors de la lecture de l'œuvre, de *son interprétation*.

Ce sont précisément l'apparition de ces mondes parallèles au texte et ce jeu de superpositions mentales, puis physiques, à considérer comme les prolongements d'une rêverie, qui attirent désormais notre attention. Nous prendrons ici comme point d'appui pour notre études les six créations suivantes : *Les Paravents* de Jean Genet, *Combat de nègre et de chiens* ainsi que *Quai Ouest* de Bernard-Marie Koltès, et enfin, trois œuvres

qui, selon nous, témoignent d'un esprit de suite dans la construction scénographique, *Lucio Silla* de Mozart, *Quartett* d'Heiner Müller et *Hamlet* de Shakespeare.

1. Représenter la métaphore des « Paravents »

Les Paravents de Jean Genet offre un nombre d'indications scéniques et scénographiques absolument impressionnant. Construite en seize tableaux, l'œuvre regorge de consignes au metteur en scène, au décorateur, ainsi qu'aux acteurs. Dès le départ, en avant-propos de la pièce, s'offre un ensemble déjà fort dense de renseignements, intitulé « Quelques indications ». L'auteur y note très consciencieusement « comment cette pièce doit être montée »¹²⁰². On lit ainsi :

Une sorte de terre-plein rectangulaire, clos d'une très haute palissade de planches. Pour asseoir le public, des gradins en ce qu'on veut. Le fond et les côtés de la scène seront constitués par de hautes planches inégales, et noires. Elles seront disposées de telle façon – mais des dessins vont être joints à ce texte – que des plate-formes, à différentes hauteurs, pourront sortir de droite et de gauche. De sorte qu'on possédera un jeu très varié de scènes, de niveaux et de surfaces différents. Par les espaces ménagés entre les planches de droite et de gauche, apparaîtront et sortiront les paravents et les comédiens.

*Se confrontant aux objets dessinés en trompe-l'œil sur chaque paravent, il devra toujours y avoir sur la scène un ou plusieurs objets réels. Voici comment ils seront amenés : dès l'entrée du public, il y a déjà sur la scène une borne kilométrique et un tas de cailloux. Quand le public est assis, venant de la coulisse droite arrive un paravent, conduit par un homme qui se tient derrière, et ce paravent glisse de telle façon qu'il se place derrière la borne et le tas de pierre*¹²⁰³.

D'autres précisions sont données aussi concernant le décor et les personnages :

1202 Jean Genet, *Les Paravents*, Editions Gallimard, Paris, 1961, p.9

1203 *Ibidem*

LE DECOR

Il sera constitué par une série de paravents sur lesquels les objets ou les paysages seront peints. Chaque paravent aura environ trois mètres de haut. On devra les déplacer dans un rigoureux silence. Donc, prévoir de les monter sur des roulettes minuscules et caoutchoutées, roulant elles-mêmes sur un tapis de scène. Derrière le paravent se trouve le machiniste chargé de le déplacer.

Entre chaque tableau, on ménagera un bref temps d'obscurité pour permettre le changement.

Auprès du paravent, il devra toujours y avoir au moins un objet réel (brouette, seau, bicyclette, etc.), destiné à confronter sa propre réalité avec les objets dessinés.

LES PERSONNAGES

si possible, ils seront masqués. Sinon très maquillés, très fardés (même les soldats) [...] Le mieux serait de prévoir une grande variété de nez postiches [...] Mentons postiches aussi, quelques fois. Tout cela harmonisé habilement avec les couleurs des costumes. Aucun visage ne devra garder cette beauté conventionnelle des traits qu'on joue trop au théâtre comme au cinéma. [...] Les Arabes porteront une perruque d'étope noire très bouclée. Leur teint sera basané, comme on dit¹²⁰⁴.

L'auteur formule également des attentes sur le jeu des comédiens qui

*sera extrêmement précis. Très serré. Pas de gestes inutiles. Chaque geste devra être visible.*¹²⁰⁵

Chacun des seize tableaux dispose ensuite de nouvelles indications qui lui sont spécifiques. Elles sont situées en amont et en aval, puisque l'auteur a pris soin également d'écrire systématiquement, à l'issue de chaque tableau, des « Commentaires »¹²⁰⁶.

« Les paravents », titre de l'œuvre, seront présents sur scène, indique l'auteur. Ces objets-meubles qui, par définition, sont faits de panneaux verticaux mobiles et sont destinés à protéger contre les courants d'air, à isoler, ou encore à protéger en cachant, ont

1204 Jean Genet, *Les Paravents*, op.cit., p. 10 et 11

1205 Jean Genet, *Les Paravents*, p. 10

1206 *Ibidem*

même une place considérable dans la scénographie édifiée par l'auteur. Au nombre de neuf, ils vont, au gré de l'avancée de la pièce, affirmer leur présence sur la scène, se modifier aussi. Leur arrivée sur scène, ainsi que la façon de les déployer sont systématiquement indiquées (« venant de la coulisse de droite »¹²⁰⁷, « coupant le coin de la scène »¹²⁰⁸; « déployé contre le mur du fond »¹²⁰⁹...).

Le premier, apprend-on, est à « cinq branches » ; le second est « blanc » ; le troisième, « à quatre branches » et, nouvelle indication, il représente « l'intérieur de la maison de Saïd. Très pauvre intérieur ». Le quatrième est à nouveau à « cinq branches » mais représente, quant à lui, un champ de palmiers nains. On remarque que chaque paravent est accompagné d'un objet, qui est censé incarner un lieu qui ne sera pas représenté autrement sur la scène.

Le paravent du cinquième tableau est à quatre branches, il est la façade de la prison avec sa grande porte, et, « de chaque côté, une fenêtre basse, garnie de barreaux », tandis que le sixième, à cinq branches, cette fois, « représente la place d'un village arabe ». Au septième tableau, de couleur blanc de chaux, il est découpé, faisant place à une fenêtre laissant entrevoir « derrière le soleil ».

La métamorphose des paravents en lieux scéniques se poursuit, avec un arrêt au huitième tableau où « la scène est totalement vide : c'est le cimetière ». Au neuvième tableau, le paravent sera « rempart » ; au dixième, il y en aura trois réunis sur scène, tandis qu'au onzième tableau, on découvrira sur les deux paravents présents le mot « prison ». A nouveau rempart au douzième tableau, il se transforme dans le suivant en champ, puis en cactus peint en vert, avant de représenter le bordel au quatorzième tableau.

A l'avant-dernier tableau, soit au quinzième tableau, de nombreux paravents seront réunis sur la scène, « disposés sur deux étages » ; l'un d'entre eux, « non éclairé, vers la gauche » précise Genet « sera le bordel ».

Enfin, au seizième et dernier tableau, l'auteur donne alors toute une série d'indications très précises encore : neuf paravents au total sont présents sur la scène, disposés suivant trois étages. Au premier se trouvent le bordel (à gauche), la place du village (au centre), l'intérieur d'une maison (à droite), le rez-de-chaussée de la scène. À l'avant-dernier étage sont positionnés deux paravents censés représenter la prison, à gauche, la maison de l'épicier, à droite. Enfin, au dernier étage, trois paravents blancs des

1207 Jean Genet, p.40

1208 *Ibidem*

1209 Jean Genet, p.63

Morts occupent l'espace.

Métaphores de lieux réels, les paravents doivent incarner sur la scène, selon l'auteur, des espaces que chacun doit pouvoir se représenter soi-même, guidé dans cette opération d'imagination, outre par le jeu des acteurs et les situations, par les effets de couleurs qui en modifient le sens, selon les nécessités dramaturgiques de la pièce. Une approche foucauldienne des ces *lieux-objets* que sont les paravents ne manque pas de nous révéler leur dimension hétérotopique : la colonie – présente en filigrane –, la maison – celle de Saïd, si pauvre, n'a rien d'une villa et elle se trouve *en marge* des quartiers riches –, le bordel et le cimetière¹²¹⁰ font partie de la liste de ces lieux à la fois ouverts et fermés, qui fonctionnent suivant des principes de résistance à l'intérieur de la société, que le philosophe qualifie d'hétérotopies. Mais ces lieux apparaissent chez Genet dans une forme d'épuisement, comme s'ils portaient en eux, réunies, les comédie et tragédie humaines. Ils revêtent un caractère carnavalesque, qu'affectionne d'ailleurs à certains égards le théâtre de Chéreau¹²¹¹, avant de découvrir soudain la gravité de l'instant : lorsque la scène, vide, s'impose et devient, au dernier, tableau un grand « cimetière »¹²¹².

L'application concrète de ces « Quelques indications » n'est pas sans poser d'énormes difficultés à qui souhaite monter la pièce : la fluidité des mouvements, la gestion des arrivées des paravents se pose naturellement. Elle semble même impossible dans les faits. Patrice Chéreau décide de créer la pièce dans la grande salle du Théâtre Nanterre-Amandiers, mais il note le caractère irréalisable de certaines attentes de Genet :

*Genet a écrit un théâtre qu'aucun autre Français n'a écrit. Cette pièce-là du moins. Cependant je le soupçonne d'y avoir multiplié les difficultés pour que personne n'ait la tentation de la monter*¹²¹³.

Pour ne pas « tomber dans le piège », Chéreau et Peduzzi vont contourner les règles. C'est à partir d'un élément essentiel que va se construire la scénographie de la pièce. Il relève du choix dramaturgique engagé par le metteur en scène :

Chéreau rejette le « code théâtral daté » et l'ancrage dans le passé historique. Il récuse à la fois la littéralité des suggestions scéniques et l'horizon politique de la guerre

1210 Michel Foucault, *Les Hétérotopies*, op.cit.

1211 On pense ici notamment aux effets générés par les intrusions de comédiens d'agit-prop dans *Toller* ou encore par l'arrivée dans la salle, pour *Hamlet*, des comédiens en costumes contemporains au son d'une musique de Prince...

1212 Jean Genet, *Les Paravents*, op.cit.

1213 Patrice Chéreau, in « Chéreau ». *Les voies de la création théâtrale*, op.cit., p.295

d'Algérie. Il envisage *Les Paravents d'un point de vue contemporain*. Hic et nunc, le problème d'aujourd'hui est celui de l'immigration. Ce point de vue socialise le récit et l'espace dans lequel il se déroule : en 1983, des immigrés arabes racontent devant des ex-colons une histoire qui se passe au moment où les Européens perdirent le pouvoir dans les colonies ; les immigrés sont à présent parmi nous et nous parmi eux¹²¹⁴.

La proposition scénographique de Richard Peduzzi part alors de ce point précis. Son imaginaire va travailler à faire naître *un nouveau lieu* qui ne sera pas dominé par la présence des paravents, mais à partir d'une *idée autour d'eux*. La « rêverie » se fait depuis le texte, l'interprétation donnée par Chéreau. Elle ne cherche pas à suivre à la lettre les indications de l'auteur :

*C'est une idée qu'on avait eue avec Patrice, en se promenant et en se disant qu'il fallait que cela se passe dans un lieu « pourri », défraîchi. Nous avons alors pensé à ces vieux cinémas, un peu comme ceux à Rome, où les gens avaient l'habitude de se retrouver autrefois. C'était une sorte de refuge, comme une cathédrale, avec des vies usées assises dans les coins. Notre vision était celle-ci : un cinéma où l'on ne projette plus aucun film, un lieu arrêté, qui ne marche plus. Un lieu où c'est fini, où il n'y a plus de vie, seulement des relents de comédie humaine. En même temps, il restait encore un théâtre, mais qui, lui-même, était un peu effacé par ce cinéma qui n'était plus un cinéma*¹²¹⁵.

Le décor trouve ainsi sa source dans les paysages urbains de Rome, mais aussi dans ceux de Paris, dans le quartier de Barbès notamment, où Richard Peduzzi me dit avoir trouvé certaines de ses inspirations, avec « ces salles de cinéma rétro, à l'aspect vieillot, avec des appliques lumineuses aux murs »¹²¹⁶.

Le parti pris de Chéreau/Peduzzi est radical. Le décor disparaît de la scène : il est la salle de cinéma, venue se superposer à celle du théâtre. Ainsi, « l'immense plateau est tronqué par les trois côtés d'un mur décati ». « Au centre de l'espace restant », analyse Odette Aslan, se trouve un grand écran blanc, laissant « apparaître derrière lui de vieux fauteuils, un haut-parleur démodé [...], un radiateur, un extincteur, objets du réel dans l'arrière-scène /débarras d'un cinéma »¹²¹⁷. La concrétisation du vieux cinéma est tellement

1214 Odette Aslan, « Chéreau ». *Les Voies de la création théâtrale*, op.cit., p.296

1215 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, Paris, 2018

1216 *Ibidem*

1217 Odette Aslan, « Chéreau », *Les Voies de la création théâtrale*, op.cit.

réussie que le public, qui prend place et s'installe dans la salle, est souvent surpris – effet attendu par le metteur en scène et le scénographe :

*Cela nous amusait de voir les gens rentrer dans la salle et se demander ce qu'il se passait, où était le décor*¹²¹⁸.

L'anecdote que me confie Hammou Graïa, à propos de sa mère, venue assister à la première de la pièce, est particulièrement touchante :

*Le décor de Richard Peduzzi était incroyable. Quand on rentrait dans la grande salle, si on ne connaissait pas le lieu, on ne pouvait pas savoir qu'il s'agissait d'un décor. [...] Ma mère d'ailleurs, qui était venue voir la pièce, m'avait dit, « Dis-donc quand même, il est un peu sale votre théâtre ! Les sièges sont abîmés, les murs sont défraîchis ». Elle était un peu déçue. Chéreau, Genet, c'était des gens importants pour elle, le Théâtre des Amandiers était un théâtre connu, elle s'attendait à autre chose, et, tout d'un coup, elle se retrouvait dans un vieux cinéma de quartier !*¹²¹⁹

Cette reconstitution du cinéma dans le théâtre témoigne du changement considérable qui est alors engagé entre les lieux écrits et les lieux montés. Certaines disparitions sont à souligner, à commencer par celle des trois « étages », cités plus haut, pourtant demandés par l'auteur. Chéreau et Peduzzi ne construisent aucune plate-forme. La relation salle-scène est bouleversée puisque le jeu se situe non plus seulement *sur la scène* mais aussi *dans la salle*. Ce nouvel espace salle-scène reste cependant divisé en deux aires symboliques :

*le plateau qui est davantage le lieu des Arabes, de la mort ou de la magie (apparitions, disparitions) et la salle étant plutôt le lieu des sentiers, de la nuit musulmane, de l'habitat européen ou du forum*¹²²⁰.

Cette décision a naturellement des conséquences sur le jeu :

On joue de plain-pied sur le plateau, ou bien au bas, sur une sorte de palier relié à

1218 Entretien Richard Peduzzi, 2019

1219 Entretien inédit avec Hammou Graïa, Paris, 2018

1220 Odette Aslan, « Chéreau », *Les Voies de la création théâtrale*, op.cit.

la scène à chaque extrémité par des marches : on passe de l'un à l'autre de ces niveaux de jeu en montant les degrés ou en se hissant sur le plateau, prestement ou avec quelque difficulté.[...]

Les escaliers de la salle font office de collines, les allées de chemins muletiers, le bord du proscenium figure une crête montagneuse pour les soldats accroupis au bas du plateau, le montant de l'ancien manteau d'Arlequin tient lieu d'eucalyptus, le bord du plateau sert de tambour à Saïd¹²²¹.

Certains comédiens, interprétant les Figures, autrement dit les Européens, sont assis dans une des premières rangées de la salle, destinée en principe au public.

La salle et la scène forment des mondes contraints de se réunir, mais ne parvenant pas à s'unir – comme dans les colonies où les maîtres, les colons, et les peuples envahis se trouvent dans une promiscuité complexe et tendue, parfois complice nous dit Genet aussi. La force politique du texte est tenue – voire soutenue – par une disposition de l'espace et du jeu des acteurs minutieusement contrôlée par Chéreau. L'écartèlement des conventions théâtrales de la scène à l'italienne est ici poussé à son comble, autorisé par la superposition de la salle de cinéma à celle du théâtre : les lois ont changé – et *les Paravents* de Genet nous le disent –, jusque dans l'application des prétendues règles théâtrales. En cela, Nanterre-Amandiers devient bien le lieu, pour Patrice Chéreau, d'un affranchissement par rapport à ses pratiques antérieures de la scène à l'italienne, d'une rupture et de la mise en place d'une nouvelle forme théâtrale, comme nous le suggérons dans le deuxième volet de notre étude :

Aujourd'hui, je voudrais n'avoir recours au plateau que lorsque c'est vraiment important. Pour Les Paravents, nous avons voulu rétrécir la salle et construire un cinéma, je me suis efforcé de n'utiliser que six mètres de profondeur de plateau, c'est-à-dire l'inverse de ce que j'ai fait pour Peer Gynt [...]

Hammou Graïa revient sur cette rupture engagée par Patrice Chéreau. Aux côtés de Maria Casarès, qui joue la Mère, il est Saïd, le fils. Tous les deux ouvrent la pièce :

Pour la première scène, on arrivait de la salle. On ne montait sur le plateau qu'à la fin de cette scène. La valise s'ouvrait, il n'y avait rien dedans.

¹²²¹ *Ibidem*

Les Paravents correspondent à un moment où Patrice avait décidé de rompre avec la scène à l'italienne, il cherchait un autre rapport salle/scène. Nous jouions beaucoup dans la salle. J'y jouais, pour ma part, de nombreuses scènes. Et puis, il y avait aussi tout un rang qui était réservé aux acteurs qui interprétaient les colons. Ils regardaient le spectacle, ils intervenaient, ils faisaient des scènes entre eux¹²²².

Ce « jeu dans la salle » que Chéreau développe lui permet de générer un rythme, une circulation, dont il explique ici le processus et les attendus :

La première partie du spectacle fonctionne bien : toutes les scènes naissent en haut, à l'arrière de la salle, et les comédiens descendent, l'action déferle par vagues successives, elle ne reflue jamais dans l'autre sens. Lors de la création en juin, j'avais réglé des remontées après le XI^e tableau mais cela ne fonctionnait pas bien. En septembre, j'ai trouvé la vraie cassure : c'est seulement après le lever de l'écran, au XV^e tableau où le plateau est occupé par les morts que les comédiens chassés du plateau peuvent refluer dans la salle.

Les comédiens ne dialoguent pas avec le public, ils ne font que passer dans les allées comme le feraient des clowns. Mais dans cette pièce, ils ne peuvent pas dialoguer directement entre eux. Chaque personnage s'adresse indirectement au partenaire, il parle à travers, au-delà du partenaire. J'avais donc besoin de ménager de telles distances entre eux. [...]

Richard Peduzzi m'explique, par ailleurs, que cette « circulation » du jeu leur a permis de réaliser, d'une autre manière, les trois étages que Genet demandait. Chéreau dit aussi, à ce propos, que l'installation d'« horribles praticables de théâtre »¹²²³ a ainsi pu être évitée grâce à ce dialogue de la scène à la salle, depuis les niveaux/ étages, différents de la salle.

Une autre modification considérable est à l'œuvre également dans la création de Chéreau : l'absence de « paravent illustratif » pour représenter « les lieux de l'action »¹²²⁴. Les paravents n'apparaissent, en effet, qu'au dernier tableau, gagnant ainsi en force évocatrice.

1222 Entretien inédit avec Hammou Graïa, Paris, 2018

1223 Patrice Chéreau, Odette Aslan, « Chéreau », *Les Voies de la création théâtrale*, op.cit. p.59

1224 *Ibidem*

Hammou Graïa se souvient de ce travail engagé par le metteur en scène et le scénographe pour trouver la solution adéquate :

Patrice s'était aussi beaucoup interrogé sur la scène des morts. Comment représenter, symboliser au théâtre le passage de la vie à la mort, afin que cela soit percutant, sans être surfait ? Il fallait trouver des solutions. Avec Richard, ils avaient pensé à un système de rails sur lesquels un cadre, rempli avec une sorte de papier calque, avançait sur la scène. Quand un personnage mourait, il traversait le cadre. Le cadre alors dégageait, un autre arrivait. C'était une idée géniale¹²²⁵.

Morts successives, succession de disparitions : des indices déjà montraient combien le lieu de la scène, théâtre du monde, est dangereux, et qu'il est voué à disparaître. La présence des trappes, comme me le suggère Hammou Graïa, en était certainement un avertissement. Dans sa conclusion, la mise en scène de Patrice Chéreau, soutenue par *le vrai faux décor* de Richard Peduzzi, rejoint le noir constat que dresse l'écriture en marge de Jean Genet :

En rejetant tout dispositif et toute décoration dans une pièce aussi visuelle que les Paravents, Chéreau affirme bien sa volonté de faire passer une grande partie du récit par l'énergie organique, par le jeu de l'acteur. Cette danse macabre d'une société en décomposition ne pouvait se réduire pour lui à des tirades statiques, figées dans l'étroitesse d'une scène. Le carnavalesque grimaçant des Figures se répand dans la salle, qu'elles ne régissent pas plus que le domaine colonial de la fiction. La parole se déplace, l'action court, les corps stagnent en scène que pour croupir dans l'espace ritualisé de la Mort¹²²⁶.

Symboliquement, la scène est devenue le domaine de la Mort, « là même où jouaient les vivants »¹²²⁷. Certainement s'agit-il, dans *les Paravents*, d'une suite logique de la réflexion déjà engagée par Patrice Chéreau et Richard Peduzzi à travers cette fresque tragique, historique, qu'ils composent ensemble depuis *Les Soldats* de Lenz : la vision d'une humanité poussée jusqu'au bout de ses retranchements, face à ses crimes, ses lâchetés, ses abdications, et, en même temps, sa force de rétablissement ?

1225 Entretien inédit avec Hammou Graïa

1226 Odette Aslan, Chéreau. « Chéreau », *Les Voies de la création théâtrale, op.cit.*, p.299

1227 Odette Aslan, Chéreau, « Chéreau », *Les Voies de la création théâtrale, op.cit.*, p.298

Faire *finalement*, en guise de lancement d'ouverture d'une nouvelle saison, de la scène le lieu de la Mort est un geste d'une intensité rare pour un metteur en scène. Depuis ses débuts, Patrice Chéreau interroge le sens et la finalité du théâtre ; l'expérience des *Paravents* apparaît alors comme un moment extrême, qui annonce que c'est *de la salle* – du public donc – que peut renaître l'histoire, une *autre* histoire, à condition d'avoir pris conscience de ce qui se jouait sur la scène. On voit combien l'aliment, la matière même théâtrale naît de ce qui est hors scène, de ce qui se joue dans la quotidienneté de nos vies jusqu'à ce qu'un regard s'y intéresse, se penche dessus pour l'écrire, le mettre en scène, en monter pièce par pièce le nouveau décor. Penser la scène comme un cimetière, c'est finalement, si l'on reprend la définition foucauldienne de cette hétérotopie, la penser comme un espace qui est profondément

*en liaison avec l'ensemble de tous les emplacements de la cité ou de la société ou du village, puisque chaque individu, chaque famille se trouve avoir des parents au cimetière*¹²²⁸.

Il est, nous dit encore le philosophe, cette « autre ville », où « chaque famille possède sa noire demeure »¹²²⁹. Face à une pièce comme *Les Paravents*, ces propos ne manquent pas de réveiller les mémoires.

2. Des espaces koltésiens

Les lieux métaphoriques de Bernard-Marie Koltès ont marqué de leur présence le Théâtre Nanterre-Amandiers : ils en ont été l'une des « âmes » fortes, pour reprendre l'expression de Patrice Chéreau à propos de cet étrange hangar qui figure dans *Quai Ouest*. Comme l'analyse Georges Banu, dès *Combat de nègre et de chiens*, à travers la rencontre Koltès/Chéreau/Peduzzi se joue quelque chose de nouveau dans l'apparition des lieux sur la scène théâtrale. Leurs trois univers se nourrissent les uns les autres et cela a des impacts sur la façon à la fois de penser, de ressentir les lieux de la pièce et de les édifier. Nanterre-Amandiers est donc bien le lieu d'une modification importante dans la

1228 Michel Foucault, *Les Hétérotopies*, *op.cit.*

1229 *Ibidem*

façon de travailler de Richard Peduzzi et de Patrice Chéreau. Les « rêveries » profondes, parfois sombres et douloureuses, qu'inspirent les écrits de Bernard-Marie Koltès à Richard Peduzzi, vont donner naissance, sur le plateau de la salle transformable, à des lieux absolument inédits qui marquent, en effet, une certaine *différence* dans son travail scénographique. Un signe fort : la disparition des grands Murs – même s'il en demeure un, bien que moins magistral, dans *Quai Ouest* – est significative dans les décors des pièces de Koltès.

Bernard- Marie Koltès est très présent au Théâtre Nanterre-Amandiers. A aucun moment cependant, il n'intervient auprès de Chéreau ou de Peduzzi pour revoir ou discuter des éléments concernant la mise en scène ou la scénographie de ses pièces. Il leur accorde une totale confiance jusqu'à la création du *Retour au désert*, qui sera douloureuse à plusieurs égards. Atteint du sida, l'écrivain arrive au seuil de sa vie. Il écrira une dernière pièce, *Roberto Zucco*, avant de mourir. Peter Stein la mettra en scène à la Schaubühne de Berlin, en 1990.

En 1982, à Nanterre, l'écriture de Koltès est si *nouvelle* qu'il faut penser autrement l'émergence des lieux sur la scène. C'est à travers l'expression des remembrances de Richard Peduzzi et de celles de différents témoins, François Koltès, assistant à la scénographie sur *Quai Ouest*, Jean-Claude Fiems, Pascal Ciccione, Jean-Louis Ramirez, alors techniciens qui ont œuvré au montage des décors sur le plateau, mais aussi d'Hammou Graïa, acteur, que nous proposons d'explorer, cette fois, la façon dont les espaces koltésiens ont été conçus et vus sur les scènes de la grande salle et de la salle transformable du Théâtre Nanterre-Amandiers. Nous nous limiterons ici à l'analyse des deux premières pièces qui y sont montées, à savoir *Combat de nègre et de chiens* et *Quai Ouest*¹²³⁰.

1230 Les deux autres pièces de Bernard-Marie Koltès que monte Patrice Chéreau durant les années nanterriennes sont *Dans la solitude des champs de coton* – qui donnera lieu à trois versions, dont deux créées à Nanterre et la dernière en 1995 à la Manufacture des Éilletts –, puis *Le Retour au désert*, monté au Théâtre du Rond-Point, à Paris. Deux univers scénographiques totalement différents y sont proposés : pour la première, Richard Peduzzi retiendra un système bifrontal, ouvrant sur « une perspective, fuyant vers l'infini » et plaçant le public en position d'assister à un duel avec un plateau qui finira par être entièrement nu, une fois les quelques containers de *Quai Ouest* retirés ; pour la seconde un espace jouant sur une mise en perspective des intérieur et extérieur d'une maison de province.

2.1. Le lieu d'un « combat », sous un viaduc inachevé

Combat de nègre et de chiens est monté dans la salle transformable du Théâtre Nanterre-Amandiers. Les lieux écrits par Koltès sont les suivants : une cité entourée de palissades et de miradors, un chantier, des espaces mi-clos, tels qu'un massif de bougainvilliers, une camionnette rangée sous un arbre, une véranda. C'est à partir du chantier et non de la cité entourée de palissades et de miradors que le décor de Richard Peduzzi va s'élaborer. On aurait pu penser qu'il choisisse de mettre en scène à travers une présence réinventée de ses Murs l'espace séparant la cité du chantier, il n'en est rien. Elle restera hors champ. Le plateau, en revanche, se transforme en chantier ; le sol est recouvert de terre, de cailloux et de sable. A la place du bougainvilliers, un petit arbuste. La véranda a été supprimée : elle posait problème à Patrice Chéreau et à Richard Peduzzi car elle imposait un nouveau lieu dans le lieu, à la fois ouvert et fermé ; en revanche, la caravane est conservée. Au milieu de la scène, trône, dans son rêve de triomphe inaccompli, un immense tronçon de viaduc, en réalité un pont d'autoroute inachevé.

L'inspiration du décor de *Combat de nègre et de chiens* m'explique Richard Peduzzi, vient du voyage qu'il fait en Afrique, au Nigéria, en 1982, avec Patrice Chéreau, Bernard-Marie Koltès et Daniel Delannoy.

*Ce voyage à Lagos et dans ses environs a été pour nous tous une épreuve. Nous étions sans cesse confrontés à des visions d'inachevé : on voyait des chantiers arrêtés, des immeubles et de ponts à moitié construits. Tout était stoppé, d'un coup, en pleine brousse, parce qu'il n'y avait plus d'argent. La pauvreté mise face à la richesse des puissances dynastiques totalitaires et de toutes ces entreprises étrangères qui étaient venues investir dans le bâtiment, c'était insupportable. On avait l'impression d'être au milieu d'une espèce d'utopie machiavélique de rois et de princes qui rivalisaient d'envies personnelles, avoir leurs hôtels privés, leurs autoroutes personnelles. A côté de cela, les cadavres jonchaient les bords des routes, écrasés par les voitures, les gens mouraient de faim. C'est de là, d'abord, qu'est venue l'idée du décor pour *Combat de nègre et de chiens*¹²³¹.*

1231 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, Paris, 2019

L'idée du décor se précise davantage encore lors de leur retour en France. Arrivé à Nanterre, Richard Peduzzi découvre, non loin du Théâtre Nanterre-Amandiers, un pont d'autoroute alors en construction. Les deux visions, africaine et nanterrienne, se superposent et finissent par en créer une nouvelle, inédite, qui prendra corps sur la scène théâtrale :

Le véritable pont, on l'a trouvé tout simplement entre la Défense et Nanterre, il y avait un pont d'autoroute comme cela qui s'arrêtait et qui avait à peu près la forme que je voulais donner au pont dans la pièce. Pénélope [Chauvelot], que je venais de rencontrer, a fait des photographies, et nous avons fait des repérages dans cette partie de Nanterre¹²³².

Il s'agissait de retranscrire, sans les plaquer, en les laissant se diffuser petit à petit dans les matériaux de construction du décor les émotions ressenties. De la même manière que Bernard-Marie Koltès n'écrit pas ostensiblement une pièce contre le colonialisme, le décor ne s'élabore pas, lui non plus, dans l'intention de souligner à tout prix une idée critique ou une conception politique : il s'agit de façon bien plus fine et subtile de faire naître un espace, avec l'intention qu'il soit le lieu le plus adapté possible pour coïncider avec la langue koltésienne.

Bien sûr que le décor porte la haine de ce qu'on a vécu à Lagos. Il est empreint de toutes ces impressions : de nos nuits passées dans les chantiers de l'entreprise qui construisait tous ces ponts là-bas, de l'espèce de méfiance qu'ils avaient tous les uns à l'égard des autres, les Noirs et les Blancs, de ces visages de petits chefs, de directeurs de chantier, qui savaient à peine lire et écrire, mais qui se comportaient comme des chiens avec les ouvriers, avec les femmes aussi, et qu'il fallait appeler « maître », car ils adoraient cela.

Koltès a vu tout ça. Il a voulu le dire, et cela dépasse la seule question du colonialisme : c'est l'homme et son pouvoir face à l'homme, la bestialité du grand pouvoir. En réalité, ce sont des démonstrations de faiblesse, des petits pouvoirs, mais en attendant, les gens qui sont sous cette emprise-là y laissent la peau¹²³³.

1232 *Ibidem*

1233 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, Paris, 2019

La couleur de la pièce est celle « du ciment » me dit le scénographe, mais aussi de « la terre », une sorte de « gris brun sale, que l'on peut voir d'ailleurs, à Paris, à Barbès, sous les ponts. Un mélange de cambouis, de pisser, et le gens qui se sont écroulés là-dedans ».

On trouve aussi dans le décor des impressions cinématographiques, que Richard Peduzzi partage avec Bernard-Marie Koltès et Patrice Chéreau : *Il était une fois en Amérique* de Sergio Leone – son affiche, présentant le pont de Manhattan dans le quartier de Brooklyn à New York est révélatrice des accointances que l'on peut trouver *a posteriori* entre les deux univers, puisque le film sort en salle en 1984 seulement – mais aussi *Raging Bull* de Martin Scorsese, avec Robert De Niro également. Le grain du film en noir et blanc, les scènes sur *Le Ring*, la sueur et la violence des entrecroisements entre les corps répondent, en écho, à la gravure des *Boxeurs* de Théodore Géricault qui, elle aussi, participe de ces sources d'inspiration pour faire naître le lieu où viendront s'installer les habitants de la pièce. On le voit Richard Peduzzi enfante aussi du lieu scénographique en imaginant la vie des personnages de la pièce. Il construit lui aussi une mise en scène qu'il oubliera une fois le décor monté sur le plateau, désormais offert à Chéreau. Il n'est donc pas étonnant de voir que ses sources puisent tout à la fois dans l'architecture – ici contemporaine –, la vie vécue – le voyage –, ainsi que dans des personnages de fiction – le caractère et la biographie de Jake LaMotta, l'interprétation de De Niro.

Le décor est un monde vivant. Il est un lieu qui doit être vécu :

*J'ai toujours essayé de faire en sorte que mes décors aient quelque chose à voir avec le quotidien, que même s'ils empruntent un air métaphysique, qu'on y sente la vie s'écouler. Trouver la juste mesure*¹²³⁴.

1234 *Ibidem*

2.2. Un hangar et un quai

Quai Ouest est la deuxième pièce de l'écrivain que met en scène Patrice Chéreau à Nanterre. Le « quai ouest » est un lieu vécu, que Koltès a gardé à l'esprit et dont il raconte un bout d'histoire :

*Il y avait, sur les bords de l'Hudson River, à l'ouest de Manhattan, un grand hangar qui appartenait aux anciens Dock. Le port de New York avait depuis longtemps été déménagé vers Brooklyn, et ce hangar, parmi d'autres, était inemployé et inutile au trafic portuaire*¹²³⁵.

Il précise ensuite :

En 1983, le maire de New York, conformément à un plan de sécurité et de moralité, fit entourer ce hangar de grandes palissades de bois ; il y eut même des gardes avec des chiens. Un an après, il fut rasé, et il n'en reste rien aujourd'hui qu'une jetée sur pilotis qui s'avance vers la mer.

Dans l'ensemble de « Notes » regroupées sous le titre « Un hangar à l'ouest »¹²³⁶, dont sont tirés les deux extraits qui précèdent, l'écrivain donne des indications sur la pièce, mais elles ne concernent pas directement la mise en scène, ni le décor – Koltès y expose les motivations qui l'ont poussé à écrire le texte ; il renseigne aussi le lecteur sur le sujet et les personnages de la pièce, sa conception du théâtre, la question du choix du répertoire classique ou contemporain pour un metteur en scène, sur l'inévitable présence des « Blacks » dans sa vie et dans son écriture. On est donc bien loin de la démarche directive de Jean Genet. Ce qui ressort, en revanche, c'est le désir d'arrimer l'écriture de *Quai Ouest* à un travail de mémoire. Dans les contes et légendes, il est toujours possible de faire renaître les morts. Ici, il s'agit de la résurrection d'un lieu, dont les traces ont été effacées jusqu'à disparition complète. Témoin de son existence, l'écrivain s'en confère la mission et il pose comme ambition :

[...] d'écrire une pièce comme on construit un hangar, c'est-à-dire en bâtissant

1235 Bernard-Marie Koltès, « Un hangar à l'ouest (Notes) » in *Quai Ouest*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p.113

1236 *Ibidem*

d'abord une structure, qui va des fondations jusqu'au toit, avant de savoir exactement ce qui allait y être entreposé ; un espace large et mobile, une forme suffisamment solide pour pouvoir contenir d'autres formes en elle.

Une fois la pièce écrite, cependant, Koltès cherche à la libérer du caractère mémoriel qu'il lui a conféré. Il éprouve même le désir de ne pas la voir être « fixée » ; attachée à un pays réel – en l'occurrence, l'Amérique – , marqué par son histoire. Le lieu doit être, et l'on retrouve tout l'enjeu de son écriture en marge, « métaphorique ». Aussi inscrit-il dans ses *Notes* :

Il faudrait oublier que le point de départ de cette pièce est New York, ce hangar, et le spectacle de races multiples parlant une langue unique de beaucoup de manières différentes ; car ce n'est pas une pièce sur le sujet ; ce n'est pas une pièce « américaine » ; mes personnages, il faut les chercher du côté est de l'Atlantique, du nord au sud¹²³⁷.

Les « Notes » figurent à la fin de la pièce, mais d'autres indications, liées aux lieux de la pièce, se trouvent positionnées en amont de son ouverture. On découvre ainsi l'observation suivante :

Dans un quartier à l'abandon d'une grande ville portuaire occidentale, séparé du centre-ville par un fleuve, un hangar désaffecté de l'ancien port¹²³⁸.

S'ensuit une série de renseignements sur les personnages, notamment sur leur état civil. La page suivante présente un court texte, sorte de prologue à la pièce, mettant en scène la rencontre fortuite de deux personnages, Charles et un « étranger », lors d'une tempête, « le long du mur extérieur du hangar ». Les indications sont délibérément floues. On remarquera que seul *le hangar* est cité, mais l'on devine que la scène se déroule sur *un quai* puisque des ouvriers sont en train d'embarquer « pour travailler au port ». ¹²³⁹ Les lieux sont essentiels ; les personnages semblent encore être des silhouettes à peine visibles et reconnaissables du fait de l'atmosphère diffuse qui émane de ce bref écrit.

A l'intérieur-même de la pièce, les didascalies comptent un nombre conséquent

1237 Bernard-Marie Koltès, *op.cit.*, p.117

1238 Bernard-Marie Koltès, *Quai Ouest*, Les Éditions de Minuit, 1985, p.9

1239 Bernard-Marie Koltès, *Quai Ouest*, *op.cit.*, p.11

d'indications spatiales. On peut en relever plus d'une vingtaine. Parmi les lieux cités, certains sont relativement concrets : le hangar (cité onze fois), l'autoroute (citée cinq fois), la jetée (citée cinq fois aussi), d'autres, comme « un mur d'obscurité » p.13 par exemple, ou « le mur blanc inondé de soleil » p.40, sont davantage symboliques, marquant l'idée d'une frontière entre deux espaces.

Lorsque l'on observe les lieux concrets, on remarque cependant que l'auteur ne livre aucun détail sur leur apparence réelle : on peut imaginer un hangar désaffecté, mais aucune information, susceptible d'enfermer le lieu dans une image précise, n'est donnée. Les didascalies ne montrent qu'à deux reprises le hangar de l'intérieur, dans la plupart des autres références qui lui sont faites, il est seulement longé.

Même chose pour la jetée – Koltès écrit seulement « sur la jetée »¹²⁴⁰ ou « sur la jetée, au soleil »¹²⁴¹. L'autoroute est, quant à elle, présentée suivant des temporalités différentes : en « début de soirée, avant le coucher du soleil »¹²⁴² ou « l'après-midi »¹²⁴³. Le lieu est saisi suivant un moment qui, lui seul, lui donne une certaine coloration, une consistance parfois inattendue : « dans la nuit, avec le bruit de l'eau contre les murs »¹²⁴⁴ ou encore « à l'heure de la sieste »¹²⁴⁵. La première inquiète, là où la seconde pourrait faire sourire si tant est que le contexte tragique de la pièce le permette. L'espace et le temps agissent en tout cas sur les lieux présentés, ils s'écoulent en eux.

S'agissant du hangar, on remarque qu'il est lui aussi traversé par des atmosphères changeantes qui rendent toute tentative de définition quasi-impossible, mais qui lui confèrent un caractère organique très fort : tel un être vivant, sensible « aux rayons dorés »¹²⁴⁶ ou « à la lumière rouge du soleil », il se modifie, « s'éclaire des premières lueurs du jour »¹²⁴⁷ ou « des rayons de lune passant par les trous du toit »¹²⁴⁸. Lui aussi, « en plein soleil »¹²⁴⁹ semble pouvoir souffrir de la chaleur. Le hangar cependant est frontière : il est lieu ouvert et fermé, donnant, depuis l'intérieur, « sur l'autoroute »¹²⁵⁰, comme si elle était le bout du tunnel, le point de chute – inévitablement mortel.

1240 Jean Genet, *Les Paravents*, *op.cit.*, p.61, p.88 et p.103

1241 Jean Genet, *Les Paravents*, *op.cit.*, p.45

1242 Jean Genet, *Les Paravents*, *op.cit.*, p.64

1243 Jean Genet, p.96

1244 Jean Genet, p.27

1245 Jean Genet, p. 48

1246 Jean Genet, p. 53

1247 Jean Genet, p.88

1248 Jean Genet, p.79

1249 Jean Genet, p. 92

1250 Jean Genet, p.16

Comme dans *Les Paravents*, lui aussi connaît « la lumière rose de l'aurore »¹²⁵¹. On pourrait presque l'entendre s'écrier :

*Rose ! (Un temps). Je vous dis rose ! Le ciel est déjà rose. Dans une demi-heure, le soleil sera levé...*¹²⁵²

Ces didascalies semblent vouloir donner l'impression d'un lieu caché, à l'abri, mais vivant, capable, lui, de résister à la mort – contrairement à la réalité, où il sera détruit par un arrêté municipal. Comme si l'espace finalement avait gagné, prenait une sereine revanche sur les hommes ; eux mourront et tandis que d'autres viendront, que le soleil continuera de se lever, la lumière d'y essayer ses caprices à travers les rainures du toit, lui sera encore là ; et tout recommencera, ainsi de suite.

Les lieux issus des didascalies koltésiennes sont d'essence poétique ; la mémoire s'en souvient, les retient, d'une manière très proustienne, par les souvenirs de sensations ou d'émotions.

On pourrait alors s'étonner qu'à aucun moment, il ne soit fait mention du *quai* dans les didascalies. Le titre de la pièce semble suffire à lui donner une présence suffisamment significative, et c'est à partir d'elle d'ailleurs que Richard Peduzzi va créer son décor, tout en tenant compte des ondulations et mouvements suggérés par les indications de Bernard-Marie Koltès. Depuis *Combat de nègre et de chiens* s'est instaurée entre les deux hommes une attention et une compréhension mutuelles :

*J'avais une certaine familiarité avec Koltès. Bien que très différents, nous avons une sensibilité commune. Je sais qu'avant de me connaître, il appréciait mes décors qui lui parlaient beaucoup. Je comprenais ce qu'il écrivait, cela me touchait*¹²⁵³.

Pour *Quai Ouest*, les images mentales de Richard Peduzzi vont rencontrer celles de Bernard-Marie Koltès de façon très naturelle. Comme les murs, les quais sont omniprésents dans la pensée du scénographe :

Ils me passionnent, je suis même obsédé par les quais. D'une certaine manière, ils accompagnent toutes les images que je vois, que je crée aussi. Dans tous mes décors est

1251 Jean Genet, p.34

1252 Jean Genet, p.17

1253 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2019

*présente l'idée d'un quai, avec elle, celle du départ et de l'arrivée, du voyage, de la solitude. Lorsqu'on est sur un quai, on touche à cet infini. On le regarde, on peut continuer ou tourner, s'en aller ou s'effacer.*¹²⁵⁴

Le quai ouvre la résurgence d'images précises chez le scénographe, liées à son enfance au Havre¹²⁵⁵ et à ses voyages à New York, dont celui entrepris avec Bernard-Marie Koltès, Patrice Chéreau et Daniel Delannoy et Pénélope Chauvelot, en 1985.

*Nous avons été troublés, Bernard-Marie et moi, par cet espèce de hangar monumental en architecture de fer, métallique, fin XIXe siècle, avec la mer autour, les quais, puis l'infini.*¹²⁵⁶

Mais un quai est aussi un lieu où quelque chose commence ou se termine. En 1986, interrogé dans le journal *Libération* sur son décor, il répondait d'ailleurs combien par-delà l'idée, ce sentiment vécu a nourri la scénographie. Ces propos montrent aussi comment les deux lieux, le quai et le hangar, sont étroitement imbriqués, liés l'un à l'autre dès la conception du décor :

*J'ai été obligé de reconstruire un paysage dans lequel pourraient habiter les personnages qui se trouvent dans une sorte de nœud, un labyrinthe inéluctable. A partir de ce lieu, cet ensemble où les gens sont imposés les uns aux autres. J'ai essayé de recomposer une architecture qui s'articule dans une scène classique à l'italienne, un lieu très dur, des blocs, des rues, dans lequel on tourne toujours autour de quelque chose, sans trouver, mais en se heurtant à des éléments qu'on ne connaît pas bien, pourtant familier. Je n'ai pas fait de décor de théâtre, mais un endroit pour des gens qui veulent finir ou commencer leur vie ; un endroit avec mille possibilité de fuite, mais on reste*¹²⁵⁷.

Le décor de *Quai Ouest* est donc à la fois un condensé de souvenirs de paysages havrais et new-yorkais, d'émotions ressenties – « J'ai pensé à New York, mais aussi au Havre, où j'ai passé mon enfance. Il y avait un endroit comme ça, un terrain vague, compliqué, où une sorte d'humanité grouillante tentait de survivre, après la guerre. Ils

1254 *Ibidem*

1255 Lire à ce propos l'ouvrage de Richard Peduzzi, *Là-bas, c'est dehors, op.cit.*

1256 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2019

1257 Entretien avec Richard Peduzzi par Marion Scali, journal *Libération*, 2.05.1986

trouvaient et vendaient du plomb... *Quai Ouest* est proche de moi en partie à cause de ce souvenir », dit d'ailleurs Richard Peduzzi.

On y trouve aussi des traces de ses créations antérieures, notamment *Le Crépuscule des Dieux*, où le scénographe avait déjà travaillé à la représentation d'un quai sur la scène¹²⁵⁸.

Dans son esprit, par ailleurs, l'association entre le quai et l'eau se fait d'instinct. Sa présence sur le plateau est inconditionnelle, comme dans *Massacre à Paris*, mais, cette fois, avec une plus grande ampleur.

Cette vision de l'eau sur la scène va guider toute la scénographie. Richard Peduzzi envisage de construire un quai qui sera mouvant, qui pourra donc, à certains moments du spectacle faire disparaître l'impression d'être à terre pour que les flots de la mer puissent apparaître au public et venir submerger la scène. Pour représenter le quai, il a prévu de constituer un ensemble de conteneurs qui se déplaceraient suivant un système de rails, installé sur le plateau. La difficulté cependant est d'assurer leur maintien et leur stabilité pendant que le plateau s'ouvre et se scinde en morceaux pour faire advenir une grande quantité d'eau – la mer –, ainsi que de garantir le bon fonctionnement du processus une fois le plateau refermé.

La plateau doit donc être entièrement démonté afin de créer « une piscine » d'environ 100 mètres carrés en-dessous. Jean-Claude Fiems a participé à la création de ce décor exceptionnel. Il garde en mémoire cet ouvrage qu'il a « tracé, découpé directement à la tronçonneuse à main, sur le plateau »¹²⁵⁹ :

Pour remplir cette piscine, nous avons dû construire une sorte de château d'eau, de douze tonnes, à cinq mètres de hauteur. Par un ensemble de gros tuyaux et de vannes, il descendait dans la piscine pour la remplir. On pouvait ainsi vider trois tonnes d'eau en trente secondes sur le plateau. C'est ce que m'avait demandé Patrice.

Les essais ont eu lieu de nuit. Lors d'une démonstration, le dispositif a provoqué une telle frayeur dans la salle que nous avons compris avec Patrice que cela pouvait fonctionner. Il a ensuite voulu voir l'effet que le dispositif de montée des eaux provoquerait si on le faisait coïncider avec le monologue de Claire. Il était tellement impressionné qu'il vint me voir et me dit : « Je n'ai jamais vu quelque chose d'aussi fou que cela ». Nous avons alors essayé cet effet devant le public, mais tout le monde se leva et se mit à parler.

1258 Le paysage incluait « le palais des Gibichungen, les maisons aperçues au loin de l'autre côté du fleuve, les six immeubles du quai », in Histoire d'un « Ring », Bayreuth 1976-1980, *op.cit.*, p.199

1259 Entretien inédit avec Jean-Claude Fiems, Nanterre, 2019

La comédienne n'était plus entendue. Patrice vint me voir et me dit, « Jean-Claude, nous allons le faire en trois quatre minutes, mais dans le noir ». C'est ainsi que fut exécuté cet effet de piscine remplie en quelques minutes sur le plateau des Amandiers. Un événement unique dans l'histoire du théâtre¹²⁶⁰.

La mise en place d'un tel mécanisme est techniquement très audacieuse, très risquée aussi. Les problèmes vont s'accumuler, d'autant plus qu'un mur, autre élément de taille, vient se greffer au décor. François Koltès est alors assistant au décor, auprès de Denis Fruchaud, il témoigne de ce qui s'apparente à une « folie des grandeurs ». Selon lui, il y avait

trop de choses : les rails pour déplacer des conteneurs extrêmement lourds, c'est une chose faisable au théâtre (quand on a les moyens financiers) mais séparer le plateau en morceaux au moment où la mer apparaît et retrouver ensuite, une fois le plateau remis en place, les rails l'un en face de l'autre au millimètre près est pratiquement impossible¹²⁶¹.

Le mur, me précise-t-il, était alors « géré par ordinateur », mais ce procédé était « nouveau, imprécis et précaire ». Selon lui, il représentait un élément de décor « à la fois inutile, dangereux et ingérable la plupart du temps »¹²⁶². Richard Peduzzi en convient :

Les dessins étaient beaux, mais il y avait une telle machinerie que cela rendait le décor trop compliqué. Faire arriver l'eau sur le plateau prenait du temps. C'était un spectacle qui était en avance sur son époque. L'idée d'être placé au bord d'un gouffre, celui-là même que représente la mer ou l'océan, être saisi par les reflets, les effets miroir était géniale. Nous avons fait, toute proportion gardée, un peu la même chose avec Massacre à Paris, mais pour Quai Ouest, c'était un peu trop tôt, cela a été mal compris, mal vu. La pièce n'a pas marché du tout et cela a généré des tensions¹²⁶³.

Dans plusieurs notes de travail, issues des archives de l'IMEC, on trouve trace de remarques de Richard Peduzzi concernant le décor et notamment sur le rythme des mouvements des containers.

1260 *Ibidem*

1261 Entretien avec François Koltès, Paris, 2019

1262 *Ibidem*

1263 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, 2019

Sur une feuille à petits carreaux, il note, par exemple :

relire « La scène »

*retravailler sur Quai Ouest acte III et sur toute la machinerie : trop de mouvements*¹²⁶⁴

Chéreau le dira lui-même, c'est un moment « où nous avons tous perdus la tête »¹²⁶⁵. Hammou Graïa, qui interprète Fak dans la pièce, analyse la situation de la façon suivante :

le Théâtre Nanterre-Amandiers était un haut-lieu de la création, avec les pièces de Patrice, mais aussi avec tous les auteurs, musiciens, et metteurs en scène qu'il invitait. [...] Patrice était quelqu'un d'extrême et d'extrêmement exigeant sur tout. Il était la locomotive. Il avait des idées magnifiques, et il pouvait les réaliser grâce au soutien financier inconditionnel de l'État. C'était un lieu qui devenait extraordinaire. Quai Ouest a été conçu dans cette atmosphère de folie [...]

« Le spectacle [était] en danger »¹²⁶⁶, explique François, et ce sont les techniciens et les acteurs qui ont fait l'épreuve de la réalité du décor et qui ont dû « s'inventer des solutions sur le plateau ». Les souvenirs d'Hammou Graïa sont encore intacts :

Bien des difficultés se sont accumulées sur cette pièce. Déjà, les décors n'étaient pas prêts. On s'est retrouvé lâché au public, alors qu'il y avait dix ou quinze jours de retard par rapport aux décors. Richard avait pensé à des containers qui devaient se mouvoir sur la scène, mais le système ne fonctionnait pas correctement. Parfois un container arrivait alors qu'on ne l'attendait pas, d'autres fois, il n'était pas là où il aurait dû être. Il nous est arrivé à plusieurs reprises, durant des scènes avec Marion Grimault, qui jouait le rôle de Claire, de faire face à ces arrivées intempestives de containers, qui forcément abîmaient le jeu.

Il y avait aussi un immense mât, je me souviens. Mais à lui tout seul, il prenait vingt-cinq minutes à démonter durant l'entracte. Richard avait eu aussi l'idée d'ouvrir le plateau, de sorte que de l'eau puisse arriver sur le plateau et que l'on ait l'impression qu'un fleuve

1264 Fonds Chéreau, IMEC, Consultation du Dossier CHR 159, consacré à *Quai Ouest*, le 17 avril 2019.

1265 Patrice Chéreau, in *Chéreau/Koltès : une rencontre*, op.cit.

1266 Entretien avec François Koltès, Paris, 2019

coulait. Patrice était totalement enthousiasmé par cette idée. Il me disait « Tu as vu, c'est génial ! ». Je lui disais que oui, bien sûr, c'était géant, mais que nous, sur le plateau, on ramait, car les spectateurs n'écoutaient plus, ils ne faisaient que regarder l'eau monter, le fleuve se créer. Ils n'entendaient plus le texte. Patrice avait été battu par le décor, et le décor avait été battu par lui-même¹²⁶⁷.

L'atmosphère est tendue. Le fait, par ailleurs, que *Quai Ouest* soit monté en coproduction avec la Comédie-Française, accentue, à certains égards, la pression, m'explique Hammou Graïa :

La distribution accueillait deux comédiens du Français, Jean-Paul Roussillon et Catherine Hiegel. Il y avait aussi Maria Casarès, qui avait passé un an ou deux, quarante ans plus tôt à la Comédie-Française, mais qui, comme moi, n'était pas en admiration devant cette institution. L'atmosphère n'était pas toujours très bonne¹²⁶⁸.

Le mauvais accueil réservé à la pièce par le public et la critique ne tient pas à un décalage entre les lieux écrits et les lieux montés ou à une incompatibilité entre eux, bien au contraire – d'ailleurs, Bernard-Marie Koltès, me confie son frère François, était « enthousiaste à l'idée du décor de *Quai ouest* », même s' « il pensait tout de même que c'était trop ». Il a toujours « défendu le spectacle » – mais aux difficultés techniques de faire vivre, car il s'agissait bien de cela, sur la scène, un paysage d'une poésie sublime, où seraient réunis terre et mer. Un peu comme sur une toile, soudain, prise de cet *anima*, propre aux vivants.

Certains auront parlé d' « échec », François Koltès récuse en partie le terme et donne une autre vision de la situation :

*C'était un échec au sens où, on l'a dit mille fois, « Nanterre-Amandiers » avait pété les plombs ! Mais cela faisait partie de l'utopie de ce théâtre. Cependant je pense que dans la tête de Chéreau, qui était pour Koltès sur la lancée de *Combat*, cela allait être facile. J'ai le sentiment que ce spectacle, malgré l'énorme énergie et la quantité de travail fournies par tous, a échappé à Chéreau parce que lui-même n'a pas donné, en préparation, ce qu'il faisait d'habitude : le regard du metteur en scène qu'il était, la*

1267 Entretien avec Hammou Graïa, *op.cit.*

1268 *Ibidem*

précision, l'analyse. [...] Pour Combat dont le décor était aussi un projet sortant des normes et même de la perception habituelle du plateau (au théâtre, tout est faux, ou du moins seulement fait pour la représentation, pas pour montrer la réalité), le problème était différent : le décor, sauf la caravane, était statique et, s'il était gigantesque et fou (mais magnifique) il ne faisait que donner un espace clair pour la mise en scène et pour les comédiens. Ce que doit être un décor. Pour Quai Ouest, on ne s'est pas préoccupé de ce minimum nécessaire au bon fonctionnement d'un spectacle. Chéreau le premier.

Une fois cela dit, si la critique a été acerbe la plupart du temps, et si le monde du théâtre a crié à la folie, on doit tout de même se souvenir que c'était un grand et beau spectacle et qu'il est facile de critiquer ce qui est en dehors de l'habituel. Chéreau était un grand metteur en scène, soutenu par des collaborateurs de qualité, et si le spectacle avait des ratages chaque jour, il restait largement au-dessus de la moyenne du théâtre français, on pourrait même dire « over line » !¹²⁶⁹

Il souligne, par ailleurs, l'extraordinaire présence de Maria Casarès, qui joue le rôle de Cécile, et insuffle une merveilleuse énergie à la pièce :

Casarès était d'une grande humilité et, tout en proposant, elle suivait les indications et demandait parfois des éclaircissements à mon frère. Sa présence sur scène pendant les répétitions était extraordinairement forte. Elle donnait aux autres une énergie qui forçait à aller plus loin. Elle était très joviale et très amicale avec les autres comédiens. Elle avait une grande admiration pour Chéreau [...] et l'admiration qu'avait Chéreau pour elle, les capacités infinies de Maria ont finalement entraîné toute l'équipe et donné un spectacle extraordinaire. Malgré tous les problèmes techniques¹²⁷⁰.

Le remarquable travail sur les lumières assuré par Daniel Delannoy et son équipe sur *Quai Ouest* participe aussi des beautés de cette création.

Pour Quai Ouest, les lumières étaient « sombres ». Souvent on voyait les comédiens comme des ombres chinoises. Je me souviens que Bernard-Marie passait du temps avec Daniel Delannoy sur le plateau, parce que d'une part c'est une chose à laquelle il était très attaché (la lumière) et que d'autre part pour Quai Ouest, le lever et le

1269 Entretien avec François Koltès, Paris, 2019

1270 *Ibidem*

coucher du soleil, le jour en pleine lumière et la nuit noire sont partie du texte et du spectacle. Les indications de l'auteur sont très précises à ce sujet. Daniel a, je pense, voulu rendre les effets de jour et de nuit, puis de nuit et de jour qui rythment et donnent un sens particulier à la pièce. Un jour on a tendu le ciel, qui devait prendre une grande partie de la lumière justement pour les aubes et crépuscules, tout en étant très peu éclairé. C'était une gageure parce que sa taille était gigantesque (le plateau de Nanterre est mal fichu, d'une largeur trop importante, etc. Nous avons passé des heures (de nuit) pour le tendre parfaitement. Il y avait Daniel, Bernard-Marie, Denis et moi pour figoler les derniers plis. Je pense que Chéreau laissait beaucoup de liberté à Daniel, comme à Peduzzi, comme à Schmidt, pour les costumes. Puis il prenait, s'adaptait ou modifiait. Pour Daniel, j'ai l'impression que la plupart du temps Chéreau prenait les propositions parce qu'elles étaient justes¹²⁷¹.

La consultation des archives Chéreau à l'IMEC¹²⁷² atteste de cet important travail consacré pour *Quai Ouest* aux lumières. Ce sont elles qui vont donner une texture particulière aux lieux. Plus encore, peut-être, leur attribuer « l'âme » à laquelle ils aspirent suivant les moments de la journée. Dans le principe retenu de travailler à Nanterre-Amandiers avec des techniques nouvelles, ce sont essentiellement des projecteurs HMI, venus de l'éclairage cinématographique, qui sont utilisées pour la pièce. On voit aussi apparaître, dans les notes de travail, les nombreuses réflexions du scénographe sur les procédés à utiliser et les effets attendus : « donner l'impression de « rue », de lumière diffuse, mais d'une grosse puissance » et pour ce faire « trois ou [...] quatre HMI du côté cour étant positionnés très serrés » ; « côté cour [...] donner l'effet de taches de lumières dues au rayon de soleil à travers une vitre de plafond. De plus L'HMI se déplaçant, la forme peut s'allonger au sol et tourner : effet du soleil couchant » ou encore : « en plus des éléments « fenêtres » et des « cônes » pour la grande direction diffuse d'autres panneaux de toile noir intégral seront nécessaires pour fabriquer des « fausses ombres » suivants les besoins à des points fixe des projecteurs »¹²⁷³. Sans nul doute, la lumière est cette puissance révélatrice du passage, chaque fois, bouleversant du lieu écrit au lieu monté, vu, offert à la représentation.

1271 Entretien avec François Koltès, Paris, 2019

1272 En l'occurrence, il s'agit ici du dossier CHR 159, consacré à *Quai Ouest*, consulté le 17 avril 2019.

1273 Fonds Chéreau, archives IMEC, dossier CHR 159, consacré à *Quai Ouest*, consulté le 17 avril 2019.

3. Verticalité et horizontalité : la réunion des horizons

Des Murs ancrés dans le ciel, perdus dans la terre

A la manière de Claude Monet lorsqu'il peint sa série autour de la *Cathédrale de Rouen*, Patrice Chéreau semble, lui aussi, travailler, durant la période nanterrienne, à la création de cycles. Ainsi, parmi toutes les œuvres de Nanterre, trois d'entre elles, *Lucio Silla* de Mozart, *La Fausse Suivante* de Marivaux, et *Quartett* de Heiner Müller – parce que créée d'après l'œuvre de Pierre Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, ont été conçues comme appartenant à *un ensemble de créations* consacré au XVIII^e siècle. L'intérêt porté par le metteur en scène au « siècle des Lumières » met en avant son goût pour cette période de transition dans l'histoire de France, marquée à la fois par la violence et la raison. Ces deux propositions antagonistes pour tenter de régler les affaires humaines le passionne, lui qui souvent rappelle combien le conflit, l'affrontement et la passion sont au cœur de son théâtre de corps et d'esprit – certainement d'une part de sa vie aussi. Nous l'évoquions plus haut, les écritures en marge de Koltès, Genet et Müller trouvent de lointains, mais réels échos dans celle de Marivaux et aussi de Mozart, partageant avec eux un regard sur la nature humaine qui ne manque pas d'en révéler les fortes aspirations et non moins puissantes contradictions. S'agissant de la scénographie, qui nous intéresse ici, on remarquera que celle choisie par Richard Peduzzi et Patrice Chéreau pour *La Fausse Suivante* vient souligner habilement la géométrie tout à la fois secrète et cruelle des sentiments :

Le décor représente les communs d'un ancien château. Le sol est un plancher dans lequel il y a des trappes. Le plateau est surélevé après environ trois mètres de la face, ce qui crée une scène sur la scène. De chaque côté, il y a des murs patinés usés avec des niches, des fenêtres, des portes et décorés de vieux tableaux. Au fond, il y a un cyclorama blanc. Un fil est tendu au milieu de l'espace par lequel apparaîtront divers accessoires¹²⁷⁴.

Peu d'indications spatiales sont données par Marivaux, si ce n'est que « La scène est Paris », l'horizon est donc laissé libre, dans ce cadre sphérique qu'incarne la capitale.

¹²⁷⁴ Delphine Breger, *Traces scénographiques : l'œuvre de Richard Peduzzi, scénographe des « années Chéreau »*, mémoire de fin d'études de la section TAC, INSAS année académique 1997-1998, sous la direction de Michel Boermans.

Treize ans après la création de *La Finta Serva* – rappelons que cette adaptation en italienne du texte de Marivaux avait été présentée au Théâtre des Amandiers en 1971, sous la direction de Pierre Debauche – *La Fausse Suivante*¹²⁷⁵ se joue dans un cadre tout différent. En lieu et place « d'un enchevêtrement dégingué d'architectures hétéroclites, avec une volubilité nerveuse de paroles et de mouvements » propre à *La Finta Serva*, *La Fausse Suivante* se déploie dans un « espace abstrait que découpent des géométries de lumières. Un mur délavé, rongé par la lèpre vénitienne. Une courbe qui se perd. Une chaise de paille. Les visages sont blêmes, les traits tirés »¹²⁷⁶. La journaliste Colette Godard note « l'évolution frappante de Patrice Chéreau et, parallèlement, de Richard Peduzzi ». Sur le fond, elle remarque désormais que

les personnages font à peine attention à leur apparence, ils n'éprouvent même plus la nostalgie des sentiments. Ils sont vides de désir, engagés dans une sorte de vertige paralysant. Corps glacés, sensibles seulement à la souffrance, commandée par une intelligence qui élabore des stratégies imparables et aberrantes.

On ne peut manquer de faire le parallèle avec *Quartett* d'Heiner Müller, où la Marquise de Merteuil et le Vicomte de Valmont, extraits des *Liaisons dangereuses* : au-delà de leur pratique d'un « libertinage sadomasochiste », deviennent, en réalité, « les froids bourreaux d'eux-mêmes »¹²⁷⁷. Si dans *La Fausse Suivante*, les personnages « ont entrouvert la porte de la folie, la contemplent hypnotisés, se penchent dangereusement. L'argent est la seule chose qui les rattache au concret », dans *Quartett*, il ne reste plus rien que le vide ; l'amour n'aura finalement jamais su vraiment s'y prendre. Georges Banu a vu le spectacle, joué dans la salle transformable du théâtre. Il a gardé en mémoire

la fameuse rampe sur la scène et aussi le jeu magnifique de Jane Birkin et de Michel Piccoli, leur rencontre inédite ! Dans La Fausse Suivante, il s'agit de mouvement,

1275Il s'agit de l'histoire d' « une jeune femme qui prend une identité masculine - elle se fait appeler le Chevalier - pour observer Lelio, qui ne la connaît pas mais qu'elle doit épouser. Cet imbroglio [est] prétexte aux jeux équivoques de la séduction. Autour des aristocrates narcissiques en quête d'un battement de cœur, il y [a] la ronde des valets espions, prêts à sauter sur toute occasion de ramasser un sou, un verre de vin, n'importe quoi. Le Chevalier - Laurence Bourdil - on ne saura jamais son nom féminin - est démasquée par Trivelin (Michel Piccoli), son domestique intérimaire. Menacée de chantage, elle lui fait croire qu'elle est une servante. Elle gagne l'amitié de Lelio (Didier Sandre). Il la charge de se faire aimer de la Comtesse (Jane Birkin). Il lui doit de l'argent et tous deux sont liés par un contrat aux termes duquel le premier qui rompt doit verser à l'autre 10 000 livres », d'après Colette Godard, journal Le Monde,

1276Ibid.

1277Ibid.

ce qui implique la création d'un espace de la mouvance. Le décor était ici tout à fait différent de ce que Chéreau et Peduzzi avaient fait avant, dans Combat de nègre et de chiens, par exemple, avec ce bout de pont d'autoroute qu'ils avaient reconstitué sur la scène. J'avais l'impression qu'ils voulaient alors sortir du théâtre mais qu'ils n'osaient pas le faire, et ils avaient installé avec ce pont inachevé un lieu vrai dans l'espace de la scène, qui, à mon sens, ne fonctionnait pas vraiment.

Dans La Fausse Suivante, c'était magnifique, parce qu'ils donnaient à voir, au contraire, un lieu imaginaire absolument fascinant. La rampe ressemblait à un fragment de spirale, sans que le plateau ne soit encombré. Les costumes étaient d'une justesse parfaite, datés du XVIIIe siècle mais sans pour autant produire le sentiment d'être muséaux, archéologiques. Jane Birkin apparaissait – il s'agissait bien d'une apparition –, dans une robe blanche, en haut de cette rampe. Elle descendait, vers la scène, dans une sorte de mouvement quasi magique¹²⁷⁸.

Pascal Ciccione, alors membre de l'équipe technique du Théâtre Nanterre-Amandiers, en tant que machiniste, se souvient d'elle comme d'une

partie issue du fond qui revenait, comme un chemin, comme une route vers l'avant. Nous avons fabriqué avec Yves Bernard des sortes de plaques en aluminium que nous avons tendu et qui devaient venir épouser la forme de la rampe, et pour que l'éclairage puisse circuler. C'était le début des alchimies. Il y avait beaucoup de trappes aussi. On va les retrouver dans Hamlet, d'ailleurs. Elles avaient des spécificités. Il fallait trouver des techniques nouvelles de gonds, parce que les trappes étaient violentées, et, à force, elles ne fonctionnaient pas bien. Trois jours avant la première, cela ne marchait pas encore comme nous le souhaitions. Il nous fallu du temps avec Jean-Louis Ramirez pour trouver le bon produit et le bon savoir-faire, nous y avons passé des nuits et des nuits. Patrice Chéreau était avec nous. Nous cherchions ensemble les solutions¹²⁷⁹.

Si les deux pièces se font naturellement écho, le cycle dédié au XVIIIe siècle aura déjà débuté avec la présentation de l'opéra séria de Mozart, *Lucio Silla*¹²⁸⁰. On peut

1278 Entretien inédit avec Georges Banu, *op.cit.*

1279 Entretien inédit avec Pascal Ciccione, Nanterre, 2016

1280 L'argument est le suivant : le sénateur Cecilio, banni par Silla rentre secrètement de Rome et y apprend de Cinna que Silla le fait passer pour mort afin de gagner sa fiancée, Guinia. Comme celle-ci refuse les avances du dictateur, il décide de la tuer. Les amants fêtent leur retrouvailles dans la pénombre d'un cimetière. Silla, avec l'aide de sa sœur, Celia, essaie en vain de parvenir à ses fins avec Guinia, tandis que Cecillio et Cinna décident de l'assassiner. Mais le projet échoue et les amants se résolvent à mourir ensemble. Silla déclare alors que, pour rendre la paix à son cœur, il veut pardonner à tout le monde, il unit Cecilio à Guinia, abandonne la dictature et rend la liberté à Rome.

s'étonner *a priori* du choix de Chéreau d'ouvrir ce triptyque ainsi daté par un opéra qui se joue, suivant le livret, dans l'Antiquité, mais l'on comprend mieux l'intention du metteur en scène lorsque l'on sait qu'il s'est joué des temporalités pour transposer l'intrigue au siècle désiré. Duilio Courir écrit alors dans le *Corriere della Sera* :

Chéreau a débarrassé des manières métastasiennes de Lucio Silla les références archéologiques portant l'empreinte romaine pour situer l'événement dans un XVIIIe siècle investi par les éclairs de la Révolution. L'énigme de l'abdication de Silla, impossible à résoudre – tout comme l'hésitation de Hamlet – pour l'histoire fascine le metteur en scène qui voit en elle non pas L'Intervention élucidante de l'ancienne dramaturgie, mais le défi maximum de l'orgueil humain qui se soustrait avec mépris à tout jugement. La mise en scène de Chéreau est lucide et dictée par une rigueur géniale qui n'a besoin de presque rien pour s'exprimer¹²⁸¹.

Ce parti pris de transférer l'énigme – car cela en est bien une : l'abdication de Lucio Silla demeure un mystère tant et si bien que l'on pourrait y voir l'incarnation de la figure du tyran si finement mise au jour par Étienne de la Boétie¹²⁸² – au XVIIIe siècle a des incidences sur la mise en scène, le choix des costumes réalisés par Jacques Schmidt, ainsi que sur la scénographie à laquelle est donc laissée une grande liberté d'invention. Reste que la forme de l'opéra sera ne manque pas de poser problème car il

juxtapose des scènes à peu de personnages. Il fait entrer un chanteur pour la scène où il va chanter et il le fait sortir à la fin de son chant [...]. C'est une dramaturgie pauvre, où les duos s'additionnent aux trios¹²⁸³.

Chéreau est parfaitement conscient de cette contrainte qu'imposent les stricts principes ce type d'opéra, mais il ne manque pas de s'adonner « au plaisir terrible de redonner vie et nécessité à des règles apparemment figées ». Pour répondre à cette complexité sur le plan de la mise en scène, le dispositif scénique repose sur des choix

Extrait du livret du disque de l'opéra.

1281 Duilio Courir, *Corriere della Sera*, 7 juin 1984

1282 Dans son *Discours de la servitude volontaire*, Étienne de la Boétie, qui n'a lui aussi que dix-sept ans, comme Mozart, lorsqu'il écrit ce court traité, remet en question l'image du tyran en tant qu'homme fort et puissant, il est, dit-il, en réalité, seul, toujours aux aguets, sans cesse menacé par ceux-là même qui prétendent l'aimer.

1283 Claude Stratz et François Regnault, *Lucio Silla, Mozart*, Nanterre-Amandiers – Editions BEBA – Opéra national - Bruxelles, p.106

très simples, mais qu'il est « pourtant difficile [de] cerner », remarque Delphine Breger :

[...] il y a un gigantesque mur au fond matié, des formes rectilignes structurent ce mur. Ces formes correspondent à des découpes.

Finalement, ce mur est un ensemble de formes emboîtées les unes dans les autres, certaines sortent vers la scène (il y a alors un volume sur la scène) ; d'autres reculent vers le fond (ce qui forme des trous). Le mouvement de ce mur permet de structurer l'espace en faisant apparaître ou disparaître des volumes, et en créant des ombres. Les mouvements du mur sont à vue et sont accompagnés de sons sourds et graves. Les personnages utilisent ces mouvements et ses ombres pour apparaître et disparaître mystérieusement. Au commencement du spectacle, le mur est plat. Le premier chanteur (Cecilio) entre par la salle et passe sur une passerelle qui lui fait traverser la fosse d'orchestre. Il arrive alors sur le plateau où le rideau rouge est encore fermé¹²⁸⁴.

Le journaliste italien du *Corriere della Sera* décrit ainsi la scénographie de Richard Peduzzi :

Le décor est tout simplement un mur gris, mystérieux, d'où apparaissent des cloisons, des obstacles et des trappes servant à créer des espaces continuellement animés par les éclairs fulminants des lumières. C'est un espace formidable d'audace, allongé par une passerelle qui mène au plateau et laisse toute la responsabilité aux chanteurs comédiens¹²⁸⁵.

La simplicité apparente est un leurre. La création d'un immense mur vivant et mouvant relève, en effet, d'une « formidable audace », et exige une extrême habileté et ingéniosité techniques aussi, dont témoigne le film d'Arnaud Ségnac, *L'Envers du théâtre*¹²⁸⁶. Le réalisateur se souvient de

l'extrême minutie avec laquelle Patrice Chéreau et Richard Peduzzi ont travaillé ensemble à l'élaboration du décor. Rien n'était laissé au hasard, le moindre mouvement des murs étaient parfaitement contrôlé. Il fallait que la machinerie soit d'une absolue précision, sans quoi l'ensemble de l'édifice et des effets était menacé. Le travail sur les

1284 Delphine Breger, *op.cit.*, p.67

1285 Duilio Courir, *Corriere della Sera*, *op.cit.*

1286 Arnaud Ségnac, *L'Envers du théâtre*, *op.cit.*

*ombres et les lumières a aussi été inquiet, juste, sublime*¹²⁸⁷.

Le Mur de Lucio Silla est un mur baroque, plat, qui se compose de différents modules. Revenant sur les sources d'inspiration de cette scénographie, à la fois simple et sophistiquée, Richard Peduzzi explique que

le mur de Lucio Silla n'est pas né du livret – mais des repères : prison, palais, cimetière. Je m'interrogeais plus sur Mozart, sur la musique, sur les facultés uniques de ce génie de dix-sept ans pour organiser sa vie, diviser son temps, trouver son style, son espace. J'ai commencé par dessiner une façade de Palais inspirée directement de Palladio, mais je me suis vite rendu compte que c'était trop classique, ennuyeux : alors j'ai commencé à transformer, à simplifier, à nettoyer cette architecture de toute ornementation. Je voulais un dessin pur, coupant, un mur intouchable qui blesse dès qu'il se sent heurté. Un mur qui dévore, un mur ogre comme dans les contes de fées. Même avec ces nouveaux dessins que j'aimais mieux, je n'arrivais pas à retrouver ce que j'imaginai. Puis un jour... j'ai un petit garçon qui a deux ans, je l'ai vu jouer avec un oiseau en bois, c'était un jeu de construction plat, composé de cubes, qu'il essayait d'ajuster en les faisant sortir et rentrer les uns dans les autres. Je l'ai regardé jouer, stupéfait ; aussi bêtement que ça, je me suis dit : « Voilà le décor de Lucio Silla, ce sera un jeu de construction, ce sera le jouet de Nicolas »¹²⁸⁸.

Ce que le scénographe recherche est de parvenir à composer un Mur qui ressemblerait à « un rocher qui vit ». « Pour *Lucio Silla*, me dit-il, je voulais une montagne, je voulais la matière d'un authentique rocher ». Le scénographe sait que cela est possible, il a gardé à l'esprit l'expérience faite lors de la création du *Ring*, où il avait fait « mouler des grands morceaux de rochers de montagne »¹²⁸⁹. Le rendu sur scène de ces éléments de décor était d'un naturel incroyable ; la ressemblance avec la vraie roche, troublante. Ce ne sera pas la même chose pour *Lucio Silla*. Il rencontre, en effet, de nombreuses difficultés avec les ateliers de fabrication auxquels il a confié cette réalisation. Le travail, m'explique Richard Peduzzi, avait été fait avec une machine automatique, avec un rendu final « carton-pâte, décor de théâtre désastreux »¹²⁹⁰. Lors de la création du *Ring*, le

1287 Entretien inédit avec Arnaud Ségnac, Paris, 2019

1288 Entretien avec Richard Peduzzi, in *Théâtre en Europe*, n°6, p.100

1289 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, Paris, 2020

1290 *Ibidem*

scénographe avait pu choisir, dans une forêt proche de Bayreuth, les surfaces de rocher qu'il désirait. Le travail avait été fait avec soin. Le procédé de fabrication des rochers pour *Lucio Silla* est totalement différent : sculptés dans du polystyrène, via la méthode du thermoformage, le résultat final avait un caractère industriel inacceptable pour Richard Peduzzi. On trouve trace de ce différent conséquent sur l'art et la manière de construire ces éléments essentiels du décor de *Lucio Silla*, dans les archives de l'IMEC, à travers des correspondances¹²⁹¹ entre le scénographe, Catherine Tasca et l'atelier de fabrication. La solution retenue sera de « tricher » au mieux, en rajoutant du plâtre, par endroits précis, à la surface des rochers afin de la modifier sensiblement et que le Mur puisse apparaître vivant, prendre ses droits d'être naturel sur le plateau théâtral. Ces réajustements seront parfaitement réussis. Voyant le Mur bouger sur la scène de la Scala de Milan, où le décor sera monté pour la première fois, Patrice Chéreau dira à Richard Peduzzi : « Tu m'as fait pleurer avec ton Mur »¹²⁹².

Georges Banu parlera de « la clarté extraordinaire de l'espace composé pour *Lucio Silla*,. Selon lui, « la solution mémorable liée au mur, que Chéreau développe ensuite dans *Quartett*, font date dans l'histoire du théâtre »¹²⁹³ :

Cette clarté quasi vilarienne, c'est ce qui fait la réussite de la relation entre Chéreau et Peduzzi. Dans un entretien, Alain Crombecque avait d'ailleurs dit que Chéreau acceptait de venir à Avignon pour mettre à l'épreuve l'esthétique vilarienne. Patrice fonde là une esthétique de la relation entre l'espace du jeu et l'architecture réelle. C'est au sein de ces éléments que naît l'espace dans lequel le regard du spectateur peut circuler. Après lui, tout le monde a essayé de faire cela, à Avignon. Avant, on venait avec le décor dans un camion, on le posait. Tandis que maintenant, la plupart des artistes essaie d'avoir un rapport plus direct, plus dialectique avec l'architecture.

*Cette clarté est profondément liée aux espaces architecturés, aux espaces de mémoire, que peint Peduzzi avec sa propre sensibilité, et qui sont des espaces dont on peut dresser nous-mêmes assez facilement le croquis mentalement, et à partir desquels des projections sont possibles. Même s'ils sont assez répétitifs, ces espaces sont ouverts à notre imaginaire. Ils ne nous enferment pas, ils nous appellent, au contraire*¹²⁹⁴.

1291 Archives de l'IMEC, fonds Patrice Chéreau

1292 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, *op.cit.*

1293 Entretien inédit avec Georges Banu, *op.cit.*

1294 *Ibidem*

Lire les lieux écrits, les respecter ou savoir s'en éloigner si/quand nécessaire, telle est la tâche du scénographe qui œuvre non pas seulement à créer un décor, mais, dans le cas de Richard Peduzzi, à un espace vivant capable d'accueillir les êtres et les lieux de la pièce dans une cohérence tout à la fois magique, figurative et réaliste, qui relève de l'alchimie.

Dans le cas de l'œuvre d'art commune que créent Patrice Chéreau et Richard Peduzzi, il est intéressant de voir combien les créations, de l'une à l'autre, se parlent entre elles. On les voit ainsi réunies autour d'un questionnement – l'engagement politique, l'enfance et le passage à l'âge adulte, la relation à autrui et ses multiples complications, l'amour et la trahison...– mais elles ont aussi parfois un *lieu* commun. De *Quai Ouest* au *Crépuscule des Idoles*, il est un lien, par exemple : le temps s'est écoulé, mais l'idée a fait son chemin, mûri : le quai s'est transformé, la mer a pris le dessus, mais *le lieu est toujours là*, comme une présence qui ne demande qu'à être rappelée : l'espace scénique s'est modifié, mais le quai est resté là.

Chéreau et Peduzzi vont alors initier à Nanterre un geste unique dans leur trajet : reprendre un même décor, à l'intérieur duquel seront jouées deux pièces différentes. Ainsi se tisse ce lien sublime qui réunit, autour d'une scénographie quasi à l'identique, *Lucio Silla* et *Quartett*. Les thèmes de l'appétit du sexe et du pouvoir, de l'amour et de sa jumelle, la haine, sont arrimés aux deux textes et vont se déployer chacun, selon leur art et leurs manières, sur la scène de la grande salle du Théâtre Nanterre-Amandiers. Le geste est d'une qualité incisive parfaite : garder le Mur de *Lucio Silla*, conserver la fosse d'orchestre mais vide, faire jouer *Quartett*, ces *Liaisons dangereuses* toutes empreintes de l'atmosphère des salons « d'avant la Révolution française », sournoisement élégants – mais menacés par la révolution qui se prépare – et projetées simultanément par l'auteur Heiner Müller, dans l'univers clos d' « un bunker après la troisième Guerre mondiale »¹²⁹⁵. Le monde a disparu ; le combat est fini. Seuls Merteuil et Valmont sont rescapés d'une étrange comédie, mais semblent condamnés à vivre sur les ruines de leurs propres tragédies. A huis clos, dans ces espaces multiples, laissant libre l'imagination de décider où elle souhaite s'installer, les spectateurs assistent au vertige – emprunter la passerelle revient alors à se rendre plus proche du vide, jusqu'à tomber. C'est une impression « fantomatique », un air de fins des mondes, que content Patrice Chéreau et Richard Peduzzi.

1295 Heiner Müller, *Quartett*, éditions de Minuit, Paris, 1982

Georges Banu écrit :

La sensibilité de Patrice allait plutôt vers les éléments de l'espace avec lesquels il entretenait des rapports très poétiques et très forts. Si l'on prend La Dispute, la grande découverte était l'utilisation de l'avant-scène comme espace fantomatique. Elle devenait la baie mystique. L'espace était ainsi conçu qu'il laissait apparaître, tout devant, une sorte d'emplacement expérimental, celui de la fosse d'orchestre, d'où montait la fumée - elle était ici traitée de la même façon que chez Wagner, comme le souterrain du théâtre -, et, dans le fond, germait la nature, avec la forêt, les arbres. Les acteurs traversaient cette fosse d'orchestre, plongée parfois par l'épaisseur d'un brouillard. C'est une des plus extraordinaires utilisations d'un espace qu'il m'a été donné de voir. Chéreau nous faisait vivre une expérience, il nous faisait entrer dans un laboratoire. Cette vision faisait d'ailleurs écho à l'idée, que l'on trouve dans le texte de Marivaux, d'un lieu qui n'existe pas, d'un lieu utopique, celui de la quête de l'amour.

Et si l'on considère l'œuvre de Patrice dans sa continuité, on se rend compte combien tout cela finit mal, dans l'épuisement, la mort des corps. Quartett en est le témoignage le plus éloquent. Chéreau avait mis en scène le texte d'Heiner Müller, et ce que Müller n'avait pas compris, c'est que Patrice voulait faire un doublet avec Lucio Silla et Quartett, qu'il travaillait précisément sur le 18^e siècle. Il avait eu l'idée géniale de reprendre le décor que Peduzzi avait fait pour l'opéra de Mozart, pour y monter Quartett. La fosse d'orchestre était totalement vide. Chéreau avait donc mis en scène Quartett dans un espace vidé de la musique. C'était ce qui reste : la désertification du monde, après la disparition de la musique. Et les comédiens de traverser cette fosse d'orchestre, menant de la scène à la salle, ou inversement. L'objet principal de la création était que la fosse d'orchestre était vide. Cela renvoyait aussi à La Dispute, qui est la quête de l'amour, alors qu'ici, c'était la fin de l'amour¹²⁹⁶.

Peut-être faut-il aller plus loin encore dans ce carnet des correspondances des pièces qui se jouent en écho. Notre intuition nous pousse à voir en *Hamlet* des mondes parallèles ou en continuité à ceux de *Lucio Silla*, puis de *Quartett*. Tandis que le sens des œuvres travaille en profondeur les questions de la trahison et de la vengeance, de la folie et de la rédemption, possible ou non, les lieux d'une pièce à l'autre se métamorphosent, discrètement, silencieusement, le rendent plus mystérieux encore à saisir : la grande ligne

1296 Entretien inédit avec Georges Banu, *op.cit.*

verticale du Mur peduzziien disparaît pour se transformer en palais couché, horizontal. Dans ces processus métamorphiques, l'œil tente de chercher des réponses à ce que l'oreille a entendu, tandis que l'oreille cherche à donner une signification à ce que l'œil a vu : les Murs ont leur secret, et l'on ne connaîtra jamais les raisons qui ont porté Silla à être dictateur, puis à se rétracter ; de même que l'on peut toujours se demander si, au cœur du palais, métaphore du château d'Elseneur, dans le Royaume du Danemark, Hamlet est réellement fou ; si la Marquise de Merteuil et le Vicomte de Valmont se sont aimés. « The readiness is all », « L'essentiel, c'est d'être prêt »¹²⁹⁷ – car dans ces espaces devenus labyrinthiques, tout semble possible, surtout le pire. Richard Peduzzi confirme l'intuition :

Entre Hamlet et Lucio Silla, il y a évidemment pour moi une relation très forte. L'idée m'est venue à Avignon. A ce moment-là, Patrice était en train de travailler avec les élèves de l'École de Nanterre à la création d'un spectacle de Shakespeare qui allait être présenté à la Chartreuse. Il est venu me voir et il m'a dit qu'il voulait monter Hamlet dans la Cour d'honneur. Je me suis rendu sur place. J'ai essayé de comprendre l'espace qui demeure une scène difficile. J'essayais de voir, en tenant compte des éléments comme le vent, la pluie, quelle proposition je pouvais faire. Je me demandais comment je pourrais faire pour faire un seul décor qui en représente plusieurs. Lucio Silla m'est tout de suite venu à l'esprit. Lucio Silla, dans sa verticalité qui bouge, et là, dans la cour d'Honneur du Palais des Papes, c'était l'horizontalité qui devenait verticale. M'est apparue l'image d'un colosse allongé qui respirait, à la fois par les poumons et le ventre. Le mur de Lucio Silla est bien un précurseur vertical d'Hamlet, qui est en horizontal¹²⁹⁸.

L'immense Mur vivant et toute en verticalité de *Lucio Silla*, transformé en mur plat, en « machine arrêtée et immobile » comme paralysé ou momifié, dans *Quartett*, devient alors ce palais horizontal, avec ses souterrains et ses passages dans *Hamlet*.

Les impératifs techniques et les contraintes physiques, notamment celles liées à la présence du vent, ont aussi joué en faveur de cette proposition, mais si nous avons renoncé à la verticalité du décor, c'était surtout du fait de cette vision que j'ai aussitôt partagée avec Patrice. Je me souviens des mots exacts que je lui ai dit : « Imagine Lucio

1297 Venant d'accepter de se battre contre Laërce – mais non sans un mauvais pressentiment, qu'il réprime –, Hamlet conclut avec cette phrase.

1298 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, Paris, 2019

Silla couché par terre, à plat. Imagine qu'il regarde le mur médiéval de la Cour d'Honneur, tu le couches par terre, comme une page d'histoire qui se retourne. Finalement, le décor n'est pas autre chose que cela. Je l'ai alors dessiné ce Mur horizontal qui bougeait, qui était comme un ventre ou un cœur qui respirait¹²⁹⁹.

Selon Georges Banu, Chéreau et Peduzzi avaient très bien saisis les déchirures intérieures d'Hamlet, et le décor rend parfaitement compte de ces tiraillements intérieurs mais aussi des crimes commis et des jeux de pouvoir en ces lieux.

Hamlet, c'est le jeu de l'ego d'un fils, lequel est habité par un désir de vengeance, animé de l'intérieur. Ce sentiment, Chéreau et Peduzzi l'avaient compris, émanait du plus profond de l'être et il ne pouvait pas être commandé par une architecture visible, sinon souterraine.

[...] L'horizontalité du Mur d'Hamlet représentait le palais couché. Ce qui répondait à la question principale d'Hamlet, lorsqu'il dit « Arrête, vieille taupe ! ». Le monde d'Hamlet est un monde souterrain, un monde en apparence somptueux, avec des palais et de splendides richesses, mais où se dissimulent la dimension cachée du crime et de l'adultère. Le décor de Peduzzi, tout en étant très architecturé, renvoyait à ce monde souterrain, labyrinthique aussi. C'est la vieille taupe qui est là¹³⁰⁰.

Le décor de Richard Peduzzi vient alors rompre avec la représentation classique d'un Hamlet face à de grands murs :

Cette lecture d'Hamlet rompait avec celle proposée jusqu'alors, notamment celle de Craig, toute en verticalité. On se souvient aussi de Laurence Olivier, incarnant Hamlet face à des murs verticaux. C'est lui d'ailleurs qui était à l'origine de la découverte d'Hamlet après la Seconde Guerre mondiale. A la fin de chaque scène, une sorte de toile balayait la scène pour annoncer la suivante.

En 1983, Vitez a monté un Hamlet, extrêmement abstrait. Vitez lisait Hamlet comme un théorème. Il s'intéressait au problème mental du personnage, tandis que Chéreau s'est penché sur sa déchirure intérieure. L'architecture devenait alors le lieu d'un combat, celui des pulsions. D'où l'importance qu'ils ont accordé, avec Peduzzi, à signifier

1299 Entretien inédit avec Richard Peduzzi, Paris, 2019

1300 Entretien inédit avec Georges Banu, *op.cit.*

*la présence des souterrains dans l'architecture scénique qu'ils proposaient*¹³⁰¹.

Robin Renucci, qui joue Claudius, a gardé en mémoire l'image de « cette grande façade opératique, couchée au sol, avec les fenêtres qui deviennent des trous béants ou des sièges »¹³⁰². L'intention de Richard Peduzzi est de faire en sorte que le décor ressemble à une marqueterie de la Renaissance italienne, composée de bois d'essences différentes, qu'il rehaussait en accentuant les teintes. L'une de ses sources d'inspiration est le Théâtre Farnese à Parme.

Jouer sur un tel plateau relevait à chaque instant d'un risque, d'un défi, se souvient Jean-Claude Fiems qui participe à la construction du décor :

*Nous avons inventé un système de tampons qui rendait ainsi la scène mobile. Il nous avait fallu aussi créer un praticable qui monte et qui descend afin que Buffalo, le cheval que Patrice avait choisi pour la scène de l'apparition du spectre, puisse arriver et courir sur le plateau sans se blesser. Le cheval pesait 700 kilos. Il faut donc imaginer que nos mécanismes de tampons devaient être en mesure de supporter un tel poids. C'était, chaque soir, quelque chose d'incroyable*¹³⁰³.

« Gérard Desarthe avait dit à Chéreau : « Je ne veux pas d'un père », et il faisait là allusion à la mise en scène d'Antoine Vitez, « Je ne veux pas d'un fantôme qui parle » », note Georges Banu :

Le lendemain, Chéreau lui avait proposé le cheval. C'était une apparition, qui renvoyait à la peinture germanique, à celle d'Albrecht Dürer, en particulier, où toutes les apparitions de la mort sont sur un cheval. La culture germanique de Chéreau était là.

Lors de notre rencontre, Gérard Desarthe, comédien qui aura accompagné Chéreau dans ses plus belles créations, me confie :

J'ai connu des émotions et des sensations magnifiques en jouant dans les créations de Patrice Chéreau. Souvent sur scène, dans « Richard II, Lear, La Dispute, Peer Gynt, Hamlet ». Il m'est arrivé de sortir de mon rôle en pleine scène de jeu, et je

1301 *Ibidem*

1302 Entretien inédit avec Robin Renucci, *op.cit.*

1303 Entretien inédit avec Jean-Claude Fiems, *op.cit.*

regardais autour de moi, mes camarades, à cour , à jardin, derrière moi, je voyais des décors magnifiques. Les lumières crépusculaires soulignant l'ambiance...

Et je me disais :

« Quelle chance ! Mais où suis-je ? Qui donc ose prendre de tels risques ?

C'est sublime ! ».

Je n'avais plus qu'à exécuter¹³⁰⁴.

Des lieux écrits aux lieux montés, Patrice Chéreau, Richard Peduzzi et les équipes qui ont travaillé avec eux, sont parvenus à dessiner une nouvelle « poétique de l'espace », sublime dans sa puissance tragique et lucide, une zone rare, tout à la fois exposée et à l'abri. Si tant est que le monde soit un théâtre et la scène tout un univers, « cette île enchantée des chimères »,¹³⁰⁵ sans doute faut-il alors penser la présence de ces lieux inventés tout à la fois comme l'écriture d'une inquiétude et l'expression d'une *tendresse*. Peut-être aussi comme un rappel, venu se glisser dans le creux d'une ombre ou d'une lumière passagère, et qui *murmure* cette parole antique :

« le temps est à nous »...¹³⁰⁶

1304 Entretien inédit avec Gérard Desarthe, *op.cit.*

1305 L'expression est celle du philosophe Vladimir Jankélévitch, citée par Schirin Nowrousian, « Scène et son : quel rapport ? », in *Philosophie de la scène*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2010

1306 Sénèque, *Lettres à Lucilius*

CONCLUSION

Ce travail que nous avons proposé avait non pas l'ambition de présenter une somme érudite sur « le cas Chéreau », mais plutôt d'approcher l'homme et l'artiste puissant et fulgurant qu'il a été, à travers son inscription dans un lieu, le Théâtre Nanterre-Amandiers, qu'il a *révé*, disait-il déjà avant même que ne débute l'aventure, et auquel il a conféré une identité singulière. Par-delà l'austère façade héritée d'une architecture de la fin des années 70, le « grand paquebot » a abrité, durant ses neuf années où Patrice Chéreau en a assumé la direction, une vie artistique foisonnante et une aventure humaine hors du commun à plusieurs titres, comme l'étude l'a relevée.

En profonde rupture avec le lieu passé, son histoire, son attachement dans la ville et sa vocation de « faire venir au théâtre ceux qui n'y sont encore jamais allés », la *maison de Chéreau* taille, en lieu et place d'une double structure Maison de la Culture/Centre dramatique national, un haut-lieu de la création théâtrale, elle fabrique un lieu mythique.

Fascinantes, ces années ne doivent pas pour autant cacher combien, si elles ont été créatrices, elles ont pu aussi être éprouvantes, voire destructrices pour certains de celles et ceux qui ont approché ce « soleil de minuit »¹³⁰⁷ qu'est Patrice Chéreau.

Arrivant *en force* au Théâtre Nanterre-Amandiers, doté alors d'une reconnaissance internationale de son travail de metteur en scène au théâtre et à l'opéra, Patrice Chéreau aurait pu se contenter d'asseoir une réputation déjà bien faite, de continuer à faire ce « grand théâtre », selon l'expression vitézienne, dans des salles à l'italienne. Il n'en est rien.

Chéreau se refuse à s'enfermer dans la répétition du geste, d'une même forme théâtrale. Nous l'avons vu tout au long de l'analyse : Chéreau n'est pas un homme du passé, il avance, taille une œuvre construite de diamants, comme le sont avant Nanterre, *La Dispute*, *Peer Gynt*, *Le Ring*, par exemple, puis lorsqu'il se fixe au Théâtre Nanterre-Amandiers, *Combat de nègre et de chiens*, *les Paravents*, *La Fausse Suivante*, *Lucio Silla* et *Hamlet*, notamment.

Plus tard, *I'm the wind* de Jon Fosse et sa dernière œuvre, *Elekra* de Richard

1307 Patrice Chéreau, metteur en scène : un "soleil de minuit", documentaire d'Alisonne Sinard, France Culture, 17.11.2016 Lien : <https://www.franceculture.fr/theatre/patrice-cherreau-metteur-en-scene-un-soleil-de-minuit>

Strauss, laissent dans l'esprit des spectateurs qui ont vu ces deux créations le sentiment accompli d'une beauté juste, essentielle.

J'ai, dans mon esprit, inscrit pour longtemps, ce radeau flottant sur le grand plateau nu du Théâtre de la Ville, les corps tendus de L'Un et L'Autre, toujours sur le fil, à la frontière de la chute ; et, les mots de Jon Fosse :

« L'UN

C'était mal dit

L'AUTRE

C'était une image

L'UN

Oui

oui c'est sans doute ce

qu'on appelle une image

L'AUTRE

Et une image

(s'interrompant)

L'UN

Oui, ça dit sans doute quelque chose

quelque chose d'imparfait

mais ça dit surtout autre chose

pas ce qu'il fallait dire

en quelque sorte »¹³⁰⁸

Cet éloignement progressif de la grande scénographie, pour se recentrer sur le jeu et les lumières, est « un moment très important. [...]. Il atteint alors la simplicité, la quintessence de l'être-là, de la présence »¹³⁰⁹, me confie Georges Banu.

Née au milieu des années 70, en province, j'étais encore trop petite et je n'ai donc pas vu les spectacles que Patrice Chéreau a fait durant la période que recouvre mon champ d'étude. J'ai commencé à le connaître par ses dernières créations – celles des années 2000 – très épurées, ses lectures aussi, et, principalement d'abord, par son cinéma, *la Reine Margot*, bien sûr, puis très vite *Tous ceux qui m'aiment prendront le train*,

1308 Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, op.cit., p.33 et 34

1309 Entretien inédit avec Georges Banu, Paris, mardi 6 novembre 2018

Intimité, Mon frère, Gabrielle jusqu'à *Persécution. L'Homme blessé*, que je découvre plus tard, a laissé en moi un sentiment similaire certainement à celui que Chéreau éprouve lorsqu'il découvre, à la fin de *Quai Ouest*, qu'Abad tue Charles – j'étais terrifiée par la noirceur du propos, impressionnée par la brutalité de l'univers déployé, et fascinée par cette caméra si proche de la peau, amoureuse de la chair, mais si complexe et singulière dans ses relations d'attraction/répulsion. Comme beaucoup de gens de ma génération, j'ai donc d'abord rencontré Chéreau par son cinéma, avant d'aller vers son théâtre. Ce qui est intéressant car Nanterre-Amandiers est le lieu de ce tournant que le metteur en scène engage et qui fait qu'il entend désormais se consacrer davantage à la réalisation de films, en même temps qu'il cherche encore – et encore – sur le plan théâtral une forme qui accompagne le regard qu'il porte sur la vie et le monde. L'expérience de la maladie, l'approche de la mort, comme Richard Peduzzi l'exprime dans son dernier ouvrage *Je l'ai déjà joué demain*¹³¹⁰, ont accompagné aussi leur manière de bâtir leur « poétique de l'espace » et cette disparition progressive, qu'ils ont désirée en commun, des immenses Murs laissant place au vertige du vide.

Entre les grands succès des années 70 et le retour à une liberté désirée de faire sans avoir à assumer la responsabilité d'un « navire de haut-bord », la période nanterrienne pourrait finalement se lire comme le lieu de l'émergence d'un grand *atelier* d'artistes, réunissant des professionnels porteurs chacun d'un univers et de jeunes talents en train de se forger à leurs côtés, plongés directement dans la ferveur et l'exigence du métier, de se révéler à eux-mêmes. Ce qui fait dire à Georges Banu que

*Nanterre a été pour Chéreau un rêve de la Renaissance, de l'artiste qui s'occupe de l'école, de l'atelier, du théâtre, du cinéma. Il avait ses ambitions à lui, et, en même temps, ce qui est intéressant, c'est qu'il a très vite compris, car c'était un homme particulièrement orgueilleux et intelligent, que Nanterre était un handicap. Cela s'explique, au fond, par le fait que l'esthétique et la position de Chéreau étaient celles non pas d'un artiste communautaire, mais d'un artiste individuel, qui constitue autour de lui des équipes, mais qui, en même temps, a besoin de sa liberté. Patrice a été séduit par le pouvoir, le pouvoir institutionnel, mais ensuite, il a su s'en débarrasser. Il était militant pour l'exigence, pour la radicalité de la représentation, mais non pour la défense d'une thèse, d'un projet politique*¹³¹¹.

1310 Richard Peduzzi, *Je l'ai déjà joué demain*, Actes-Sud, 2021

1311 Entretien inédit avec Georges Banu, Paris, mardi 6 novembre 2018

Cette « parenthèse nécessaire [...] qu'il a su fermer » – « c'est lui qui est parti, car il avait fait le tour de la question ; l'aventure était à durée limitée »¹³¹² – incarne dans le paysage théâtral français une expérience inédite par sa puissance fulgurante et révélatrice de talents. On pense bien sûr à la rencontre entre Chéreau et Koltès, à l'École des Comédiens aussi qui aura été un vivier nouveau, insolent et fier qui a su se faire remarquer dans l'univers théâtral et cinématographique du début des années 90 jusqu'à nos jours. Sur le plan théâtral, la révolution que Chéreau engage sur le plateau de Nanterre-Amandiers aura vraisemblablement été d'avoir su faire entendre, à travers son choix de mettre en scène des écritures en marge, une nouvelle mythologie, « la nôtre, celle de notre époque »¹³¹³.

L'aventure s'achève en 1990, non pas avec du théâtre, mais un cycle cinéma où sont projetés les deux films de David Wark Griffith, *A travers l'orage* et *Intolérance*, ainsi que celui de Sergueï Eisenstein, *Octobre*. On peut certainement y voir le signe du chemin dans lequel Patrice Chéreau souhaite désormais s'engager : tourner, réaliser des films. Ce qu'il fait déjà puisque *la Reine Margot* prend naissance dans les ateliers nanterriens. Il faut continuer, aller de l'avant, comme par obligation pour les morts et pour les vivants, car quand Patrice Chéreau quitte Nanterre, le théâtre est en deuil. Bernard-Marie Koltès, Daniel Delannoy sont morts, Pierre Romans s'éteint quelques mois plus tard, en novembre 1990. Le « navire de haut-bord » est à quai, amarré.

C'est Jean-Pierre Vincent qui, sur proposition de Patrice Chéreau faite au ministère de la Culture, en reprend la direction. L'héritage reste ainsi un peu dans la famille. Son geste sera alors d'en élargir les racines, en fondant avec Daniel Auteuil et Emmanuelle Béart, venus du cinéma, « une amitié profonde et durable »¹³¹⁴ dans l'esprit de la constitution par Jean Vilar de la troupe du TNP, en accueillant l'Atelier Théâtre et Musique (ATEM) du compositeur grec Georges Aperghis et la troupe permanente de Stanislas Nordey.

Le théâtre allait pouvoir reprendre ses activités, un nouveau « désordre des vivants » s'animer.

1312 Entretien inédit avec Georges Banu, Paris, 26 avril 2019

1313 Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passés*, Sur *Le Ring* de Richard Wagner, Petite Bibliothèque Ombres, Éditions Ombres, Toulouse, 1994, p.140

1314 Jean-Pierre Vincent, *Le désordre des vivants*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, p.94

ANNEXES

ANNEXE 1

Entretien avec Gérard Desarthe

lundi 6 février 2020, Normandie

LE THEATRE DES AMANDIERS

Le Roi Lear DE PIERRE DEBAUCHE

Avant de retrouver Patrice Chéreau, en 1988, à Nanterre, autour d'Hamlet, que vous interprétez, vous connaissiez déjà les lieux. Vous aviez, en effet, joué dix huit en plus tôt, au Théâtre des Amandiers, sous la direction de Pierre Debauche, dans sa mise en scène du Roi Lear de Shakespeare. Accepteriez-vous de revenir sur cette expérience ? Comment s'est faite cette rencontre ?

J'ai rencontré Pierre Debauche dans la période politico-socio-culturelle des années 1960 qu'on nomme la « décentralisation ». En tant que jeune acteur, j'ai participé à ce grand mouvement, qui s'inspirait du travail engagé par Jean Vilar et Jeanne Laurent en province, après guerre. Toutes les municipalités (souvent communistes) voulaient avoir leur propre salle. J'ai inauguré ces nouveaux théâtres, situés en périphérie parisienne : *Andorra* de Max Frisch, mis en scène par Gabriel Garran, au Théâtre de la Commune, à Aubervilliers, puis *Le temps viendra* de Romain Rolland, monté par Guy Kayat, à Villejuif, et d'autres....

Pierre Debauche était à Nanterre. Il s'était installé dans cette banlieue ouvrière, où il n'y avait strictement rien, excepté des bidonvilles. Je me souviens que pour se rendre au Théâtre des Amandiers, on était obligé de les traverser, puis au milieu des terrains vagues, d'une sorte de no man's land, se trouvait un chapiteau, c'était le Théâtre des Amandiers. Il n'y avait pas encore le quartier des affaires et les tours de la Défense. En cela, Pierre Debauche était vraiment un pionnier. Nos trajets se sont croisés car j'ai débuté en Province. J'ai commencé en 1962, à Bourges, où a été inaugurée la toute première Maison de la Culture. Il y a eu ensuite Saint-Étienne, Grenoble, Marseille, Strasbourg... Nous nous situions, culturellement et politiquement, à gauche, dans ce mouvement d'éducation populaire qui rassemblait les syndicats, les comités d'entreprise, les enseignants... Je suis resté presque deux ans à Bourges, aux côtés de Gabriel Monnet et Pierre Gavarry.

La décentralisation dramatique a été pour moi une chance. J'ai personnellement bénéficié de cette période de cette situation ouverte et volontariste, qui prolongeait la vision culturelle de Jean Vilar : faire entendre les grands textes du répertoire français et européen, avec de nouvelles troupes, de nouveaux metteurs en scène, et ce que l'on dit peut-être moins, mais qui est important pour moi, de nouveaux acteurs. C'est pour cette raison, en effet, que j'ai réussi à entrer dans le monde du théâtre et à devenir acteur.

J'étais alors apprenti-menuisier et j'avais à peine mon certificat d'études. Je correspondais parfaitement à ce que ces nouvelles troupes cherchaient, c'est-à-dire des jeunes ouvriers qui entrent dans le milieu théâtral, sans bagage intellectuel. Cela a été pour moi une chance. J'ai pénétré ce petit cercle, où ces nouveaux théâtres travaillaient les uns avec les autres : les metteurs en scène se transmettaient les thèmes, s'échangeaient les pièces et les acteurs. A cette époque, ce métier fonctionnait beaucoup par bouche-à-oreille: « J'ai vu un spectacle récemment et il y a un jeune acteur qui est formidable », « Tiens, tu devrais aller le voir... ». C'est comme cela que Pierre Debauche m'a rencontré et proposé de jouer dans *Le Roi Lear*, qu'il avait décidé de monter dans son Théâtre des Amandiers à Nanterre.

Quel rôle jouiez-vous dans Le Roi Lear ? Et quels souvenirs gardez-vous de cette expérience ? La critique de l'époque avait été très sévère concernant tout à la fois la mise en scène et l'interprétation de Pierre Debauche.

Pierre Debauche m'a distribué le rôle d'Edmond, le bâtard. Je découvrais Shakespeare. J'avais comme partenaires de très grands comédiens : Maurice Bénichou, Dominique Labourier, Paul Crauchet, Danièle Lebrun, Michelle Marquais, Raoul Billerey, Jacques Debary... A la distribution de la pièce qui était très juste, s'ajoutait la scénographie en fosse, absolument magnifique, de Yannis Kokkos. Le seul problème, c'est qu'on ne croyait pas au Roi Lear. Pierre Debauche avait décidé de jouer le rôle. Mais faire la mise en scène, qui n'est pas une œuvre facile, et interpréter le rôle titre était trop lourd à porter, il a été dépassé par les événements. Cela n'a pas été une très bonne expérience. Mais, le public avait bien accueilli le spectacle. A l'époque, les gens « dévoraient » beaucoup de spectacles : ils découvraient la pièce de Shakespeare, ils découvraient aussi cette scénographie particulière et très forte. Le public était bien plus ouvert que la critique, laquelle, en effet, avait été terrible, concernant le jeu et la mise en scène de Pierre Debauche. Il en avait été très blessé, meurtri. C'était d'autant plus injuste que,

quelques années plus tôt, il avait créé un spectacle intitulé *Ah Dieu ! Que la guerre est jolie...* qui avait remporté un énorme succès et qui avait été salué par le public et par une presse unanime.

J'ai donc connu Pierre Debauche, par le biais de cette expérience shakespearienne. Nous nous sommes retrouvés ensuite au Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris, où nous avons enseigné tous les deux. Il a quitté Paris pour monter le Théâtre du Jour, à Agen. Je l'ai revu, là-bas, un mois avant sa mort. Nous venions présenté *Dispersion* d'Harold Pinter que j'ai mis en scène avec Carole Bouquet, qui avait été son élève au Conservatoire de Paris. Il était venu nous accueillir. Il était déjà très malade.

Le Théâtre des Amandiers est le lieu de deux rencontres bien distinctes avec Shakespeare : celle avec Le Roi Lear, monté par Pierre Debauche, dont vous venez de nous faire part, et celle avec Hamlet, créé par Patrice Chéreau en 1988. Il s'agit d'un véritable grand écart. Quel est le trajet que vous menez entre temps ? Et comment arrivez-vous d'un point à l'autre ? Dans quel contexte faites-vous la rencontre de Patrice Chéreau ? C'est à la lumière d'un certain Lorenzaccio qu'elle semble s'être jouée ?

Le cinéaste et décorateur de théâtre, René Allio a vu *Le Roi Lear*. Il a engagé, pour son film, *Les Camisards*, presque toute la distribution de la pièce de Shakespeare. J'ai participé à cette aventure cinématographique, dans le rôle d'Abraham Mazel. Quelques années auparavant, j'avais intégré la troupe du Théâtre de l'Est Parisien, créée par Guy Rétoré. Il m'avait engagé à l'année comme stagiaire puis jeune comédien. J'ai fait plusieurs spectacles avec lui, dont une pièce de John Arden, *Vous vivrez comme des porcs*. Je suis resté plusieurs saisons au TEP, jusqu'à ce que la critique s'intéresse à moi et me remarque. Guy Rétoré m'avait confié le deuxième rôle dans *La Bataille de Lobositz* de Peter Hacks, et la presse s'était interrogée sur ce jeune blond qui jouait aux côtés des vedettes, Pierre Hatet et Pierre Santini. Cela a commencé comme cela : j'ai grimpé dans la hiérarchie de la troupe, aidé par les comédiens. Il y avait au TEP de grands acteurs : Victor Garrivier, Arlette Téphany, Louis Lyonnet, Jean Turpin... Je n'étais encore qu'un jeune comédien stagiaire, mais attentif à tout, j'apprenais mon métier auprès d'eux.

J'ai eu des moments difficiles et je n'ai pas toujours été très heureux au TEP. Guy Rétoré n'aimait pas l'acteur instinctif que j'étais, il trouvait que je n'avais pas assez de bagages intellectuel pour être un grand acteur, tel qu'il le concevait. Ce qui était curieux

car lui-même avait créé la Compagnie de la SNCF avant de devenir directeur du TEP, nous l'appelions l'aiguilleur. La presse avait dit tellement bien de moi lors de *La Bataille de Lobositz*, que Guy Rétoré m'a proposé de jouer *Hamlet* qu'il envisageait de monter la saison suivante. Mais le projet, trop lourd, n'avait pas abouti et Guy Rétoré avait finalement décidé de mettre en scène *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset, à la place. Il m'a alors confié le rôle de Lorenzo.

Travailler avec Guy Rétoré n'a pas été toujours facile. C'était un metteur en scène d'espace : il dessinait des lignes de couleur, par terre, bleue, verte, rouge, jaune, et disait aux acteurs quelles lignes ils devaient suivre, à quel moment ils devaient s'arrêter, quelles voies il devaient alors emprunter. La troupe était habituée à cette méthode ferroviaire qui faisait la mise en place. J'étais un peu surpris par ce travail, auquel je me pliais sans grande conviction. Je n'avais pas encore abordé le travail avec un grand metteur en scène.

Mais Guy Rétoré m'a confié ce grand premier rôle : Lorenzo de Médicis. A vingt trois ans, je l'ai joué avec instinct, comme je le ressentais, avec ma jeunesse et ma révolte du moment. Cela n'a pas plus du tout à la critique. Je me suis fait littéralement massacrer par la presse. Pierre Marcabru, *le Figaro*, Jacqueline Cartier dans *France soir*, et *le Monde* étaient unanimes : je n'étais pas Lorenzo. Ils gardaient tous le souvenir de Gérard Philipe, en 1952. Depuis *Lorenzaccio* n'avait été monté qu'une seule fois, en 1964, par Raymond Rouleau, avec Pierre Vaneck dans le rôle titre. Toujours est-il que toute la critique disait qu'à côté de « l'être tremblant et disert, l'ange de lumière qu'était Gérard Philipe », je n'étais qu'une espèce de voyou, ânonnant son texte avec aucune tenue en scène. Aucun jeune comédien ne pouvait se relever d'une telle presse.

Or, il se trouve qu'un critique dramatique, Guy Dumur, qui signait alors ses premiers papiers au *Nouvel Observateur*, m'a consacré une page entière et, contre toutes attentes, a défendu mon Lorenzo et ma façon de jouer. Il écrit, en substance, que Lorenzo est un enfant de Mai 68, et que le faire vivre en petit bourgeois révolté, un voyou en blouson doré, était une idée intéressante. Selon lui, à travers mon jeu d'acteur, j'étais « l'enfant du siècle ». Cet article a beaucoup intrigué et intéressé les gens de théâtre qui se sont déplacés pour voir le spectacle et découvrir ce jeune comédien. Patrice Chéreau était alors à Sartrouville. Il était en train de monter *Pièces chinoises*. Un soir, il m'a appelé.

LA RENCONTRE AVEC PATRICE CHEREAU

Comment rencontrez-vous Patrice Chéreau ?

Patrice me dit : « J'aimerais bien vous rencontrer. On m'a parlé de vous ». Je n'ai jamais su exactement qui lui avait parlé de moi. Était-ce Jean Benguigui ou Michelle Marquais qui travaillaient avec lui et que j'avais connus aux cours d'art dramatique ? Il est fort possible que cela soit l'un des deux, ou peut-être même les deux, qui ont soufflé mon nom. J'habitais, à l'époque, dans le quartier du Marais, à Paris. Patrice, lui, n'habitait pas encore rue Braque, mais dans un appartement situé, proche du square du Temple. Nous étions pour ainsi dire voisin, et il m'arrivait de croiser Patrice dans le métro à Saint-Paul. Je le connaissais de vue, mais, surtout, j'avais découvert son travail à Chaillot dans *Les Soldats*, la pièce de Lenz qu'il avait montée et présentée dans le cadre du Concours des Jeunes Compagnies. Le jury lui avait accordé le premier prix, malgré le scandale que la pièce avait provoqué. Un an plus tôt, nous avions, avec Jean-Pierre Dougnac, remporté ce même prix, avec une pièce qui s'appelait *Réussir à Chicago*.

Nous nous étions donnés rendez-vous au Café-tabac de la place des Vosges. Je savais qu'il était directeur du Théâtre de Sartrouville. Je n'avais jamais vu ces spectacles en banlieue, mais *Les Soldats* à Chaillot. Nous avons parlé de la pièce, et de toute autre chose. Notre conversation a longtemps tourné autour du film *Il était une fois dans l'Ouest*, qui venait de sortir. Patrice Chéreau adorait le cinéma, tout comme moi. Je me souviens que nous avons évoqué ces grands manteaux que portent les acteurs dans le film. De la musique et de l'arrêt du son avant la tuerie. Patrice a repris les longs manteaux qui traînent dans la poussière d'ailleurs dans *Richard II*.

Lors de notre discussion, il m'a fait part de son projet de monter *Henri V* de Shakespeare. Il avait déjà sa distribution, mais il souhaitait que je puisse en faire partie. « Malheureusement, me dit-il, je n'ai rien pour toi. Est-ce que tu accepterais quand même de jouer un petit rôle ? ». J'acquiesçais, tout en lui expliquant que j'étais permanent au Théâtre de l'Est Parisien, et qu'il me faudrait donc quitter le TEP pour pouvoir partir avec lui, même avec un petit rôle. Je lui demandais une seule chose : que cela soit sûr. Il me donna son accord.

Une semaine après, il me rappelle. « Je ne monte plus *Henri V*, mais j'ai décidé de monter *Richard II* et j'aimerais que tu joues Henry Bolingbroke ». Je ne connaissais pas la pièce ; je suis donc allé acheter *Richard II* de Shakespeare et je me suis aperçu que

Bolingbroke était l'un des rôles principaux.

Dans la pièce, jouaient, entre autres, Pierre Asso, Daniel Emilfork, Michèle Oppenot, Michelle Marquais et Hugues Quester, François Dunoyer. Il y avait aussi des catcheurs que Patrice avait engagés, et qu'il avait déjà fait jouer dans *Dom Juan*, à Sartrouville. Cette distribution était bizarre, stimulante. Au départ, ce n'est pas Patrice qui devait joué Richard II, mais au bout d'une semaine de répétition, c'est lui qui reprend le rôle. Je n'ai jamais su exactement ce qu'il s'était passé. Jusqu'à la reprise de la *Dans la Solitude des champs de coton*, qu'il a faite avec Pascal Gregory, c'est dans *Richard II*, que Patrice, en tant qu'acteur, a été le plus juste. Il épousait à merveille ce personnage, hésitant, ne sachant pas exercer le pouvoir. Il était ce magnifique esthète, entouré de ces mignons, anéanti, face la force militaire de Bolingbroke. La critique l'a traité de clown blafard, alors qu'il était très émouvant dans ce rôle.

Nous avons créé *Richard II*, au Théâtre du Gymnase, à Marseille. C'est Antoine Bourseiller, qui avait invité Patrice. Nous avons ensuite joué la pièce à l'Odéon en 1970. Ce fut une période difficile pour Patrice qui avait fait faillite à Sartrouville et avait dû quitter la France. Il était exilé au Piccolo de Milan, parti travailler aux côtés de Giorgio Strehler. Il était son assistant. Giorgio Strehler n'acceptait que rarement une présence près de lui lorsqu'il travaillait. Il fit une exception pour Patrice, et lui a offert la possibilité de monter des spectacles « Murieta/Toller/Lulu ». On se voyait quand il revenait à Paris, on s'appelait régulièrement.

Comment observiez-vous le metteur en scène qu'il était alors? La connaissance de ses créations a-t-elle fait que vous pressentiez la nécessité de travailler avec lui ?

Les Soldats m'avait littéralement ébloui. Elle a provoqué en moi mon premier grand choc théâtral, venant surtout d'un jeune metteur en scène français. Avant, il y avait eu, bien sûr, l'émotion provoquée par la découverte du Théâtre des Nations avec le Berliner Ensemble, de Giorgio Strehler, avec lequel j'allais travailler par la suite, Benno Besson, Peter Brook. Ce qui m'avait enthousiasmé dans *Les Soldats*, c'était le décalage esthétique que Patrice avait su opérer, en intégrant, dans sa mise en scène, des idées complètement contemporaines sur un texte classique. Il avait une vision picturale, très esthétique : des jeunes officiers très efféminés, tous vêtus de costumes blanc, cuissarde blanche, maquillage blanc, portant des Ray-Ban noires. Et tous ces personnages circulaient dans un décor de palais italien en ruine dans un camaïeu des couleurs beige, rose, sous la

lumière blafarde (HMI) d'André Diot, que Patrice avait décidé d'utiliser. C'était une vraie rupture dans la pratique de la lumière. La jeune première, Melly Touzoul, n'avait rien physiquement des jeunes premières de la Comédie-Française. Patrice Chéreau s'autorisait tout. Il y avait aussi un petit orchestre dans la fosse qui jouait du Beethoven, faux, mais de façon voulue et contrôlée. Tous ces éléments concourraient à faire de ce spectacle une création absolument hors norme, jamais vue, superbe ! Je suis retourné voir *Les Soldats* le lendemain, tant j'ai été impressionné.

C'est avec *Richard II* que je l'ai compris le metteur en scène. J'étais un acteur totalement instinctif. Il le comprenait et il aimait cela. Il m'encourageait beaucoup. Nous avions des choses en commun. D'abord, nous avions le même âge. Ensuite, nous étions révoltés tous les deux. C'était l'époque de mai 68, on portait les cheveux longs, des blousons de cuir, bagues à tous les doigts, boucles d'oreilles. A l'époque j'étais plutôt libertaire. Patrice participait souvent aux manifestations de Mai 68, mais il n'a pas pris part à la prise de l'Odéon. Je n'ai jamais su exactement où il se situait politiquement, à gauche, évidemment. Il était très secret sur ce sujet. Quand il est parti en Tchécoslovaquie avec Yves Montand et Simone Signoret, je l'ai appris par les journaux. Il n'en avait parlé à personne.

VERS HAMLET

Votre collaboration avec Patrice Chéreau débute, en effet, avec la pièce Richard II, elle se poursuit avec Lear, La Dispute, Peer Gynt, et, à Nanterre, période sur laquelle je me concentre tout particulièrement, avec Hamlet. De Henry Bolingbroke dans Richard II à Hamlet, ce trajet que vous bâtissez avec Patrice Chéreau est peuplé de figures saisissantes, de caractères complexes auxquels vous donnez une vie inédite, singulière. Il y aura aussi l'homme qui pleure dans L'Homme Blessé, au cinéma. Au fil du temps, vous tissez une relation très forte, particulière. Comment la qualifieriez-vous ?

Entre *Richard II* et *Lear* de Bond, cinq ans ont passé. Entre temps, j'ai travaillé avec d'autres metteurs en scène, comme Luca Ronconi, Jean-Pierre Vincent, Jean Jourdheuil ou encore André Engel. Un peu plus tard, j'ai également eu la chance de jouer dans des créations conçues par de grands metteurs en scène européens : Giorgio Strehler, dans sa mise en scène de *L'Illusion* de Corneille, ou avec les Allemands de l'Est, Manfred Karge et Matthias Langhoff, lors de leur création de *Frédéric, Prince de Hombourg*. Avec Giorgio

Strehler, tout a été à la fois magnifique et terrible. Un jour, il a quitté les répétitions pendant huit jours à cause de moi. Il s'était comporté, avec Marc Delsaert, jeune premier de la pièce, assez brutalement. Un tampon (une trappe) de scène s'est ouvert et Marc est tombé de cinq mètres accidentellement dans les dessous de scène. Giorgio Strehler s'est emporté, trouvant ridicule de ne pas remarquer le trou et de tomber dans la trappe. J'ai pris la défense de mon jeune camarade qui aurait pu se tuer. Il n'a pas apprécié que je lui réponde. Et il repartit huit jours à Milan.

Pour *Le Prince de Hombourg*, je garde un grand souvenir du travail dramaturgique qui avait été accompli par Karge et Langhoff, même si tout le monde à souffert avec eux. Difficile, mais passionnant. En tant qu'acteurs, nous savions exactement ce que nous avions à faire. Quand ils n'étaient pas d'accord, ils nous le disaient. « Non, Gérard, cela ne marche pas. On va essayer autrement ... », et ils m'expliquaient pourquoi, à leurs yeux, cela ne fonctionnait pas. Alors, on tentait d'autres improvisations. C'était pensé et structuré. Par exemple, il me demandait de pleurer pendant quatre heures, le soir, on recommençait la même scène, mais cette fois en riant. A la fin, je leur demandais : « Qu'est-ce que je fais maintenant ? » Ils me répondaient par traductrice interposée : « Tu sais le faire, cela ne nous intéresse pas. Il faut chercher ailleurs ». J'ai appris énormément sur mon métier d'acteur, avec eux.

Mais la grande aventure, le grand moment de ma carrière et de ma vie, c'est avec Patrice Chéreau que je les ai vécus. C'est avec lui que j'ai fait mes spectacles les plus importants : *Peer Gynt* et *Hamlet*, les deux plus grandes pièces du répertoire théâtral. La création de *Lear* d'Edward Bond a aussi été un grand moment de notre collaboration. Nous nous sommes beaucoup interrogés tous les deux sur le rôle du fils du Fossoyeur qu'il m'avait confié : « Je ne comprends pas très bien le personnage, m'avait-il avoué. Il est tué et disparaît très vite de la scène, mais revient plus tard en fantôme, et, ensuite, il est dévoré par des cochons. Il accompagne Lear toute la pièce comme Glosester... Qu'est-ce qu'on peut inventer avec ce personnage ? » Nous sommes partis de cette énigme sur laquelle nous avons bâti notre travail : « Un fantôme, qu'est-ce que c'est ? ». On se regardait, on ne savait pas exactement comment le définir. Il me disait : « Il faut que ça vole ». Je lui répondais aussitôt : « Ah oui, mais comment je vais le faire voler ? ». Les idées fusaient. « Je peux entrer en scène en faisant un roulé-boulé, regarde ! » Patrice prenait mon idée et la prolongeait aussitôt. « Oui, mais alors si tu fais comme ça, on va faire descendre en même temps un voile ! Et tu te mettras à rouler dès que tu verras le voile passer devant toi ». Le mouvement du voile, associé à la chute créait un effet de

fluidité, de légèreté. C'était bluffant.

Nous parlions, nous discutions, nous trouvions des idées et des « trucs » absolument incroyables. Une fois la question du fantôme explorée, nous avions une autre énigme à résoudre : celle de la mort du fils du Fossoyeur qui se fait dévorer par des cochons. « Comment faire ? » On réfléchissait chacun de notre côté, ou ensemble, jusqu'à ce qu'on trouve l'idée : construire un costume en plastique brillant, imbibé de sang. Je jouais la scène, rampant sur le sol comme une espèce de magma sanglant et visqueux. Je m'accrochais à la jambe de Lear, ; en retour, il me donnait des coups de pied, comme s'il tentait de se débarrasser d'un morceau de lui même. C'était saisissant. Même chose pour la scène où je fais un numéro de travesti : l'idée nous plaisait, nous l'avions testée et menée jusqu'au bout.

Nous étions tout le temps en éveil. Nous cherchions des solutions. Patrice adorait ce travail avec l'acteur. Il fallait rentrer dans le jeu, trouver la manière d'être avec lui et de travailler ensemble. Certains y sont également arrivés. Cela a été le cas, je crois, de Hugues Quesler et Alain Libolt. Juste après le *Massacre à Paris* de Marlowe, Patrice avait monté *Toller* de Tankred Dorst, une aventure à laquelle je n'ai pas participé. Hugues Quesler et Alain Libolt jouaient respectivement Franz et Walter. Ils avaient vraiment créé deux personnages de voyou, issus du prolétariat. C'était magnifique ! Patrice s'était particulièrement intéressé à ces deux petits rôles secondaires, ce qui irritait beaucoup Samy Frey, qui jouait Toller, le rôle principal. Samy Frey n'a pas fait la reprise à l'Odéon, c'est Patrice qui a finalement repris le rôle. Patrice était alors coaché par Daniel Emilfork, un homme très intelligent, extrêmement brillant. Ils éprouvaient l'un à l'égard de l'autre une attirance intellectuelle, une amitié et une vraie complicité.

Ces moments avec Patrice font partie de mon parcours professionnel, avec d'immenses moments de bonheur, et de brouille aussi. Ma relation avec Patrice a toujours été complexe. Certains épisodes ont creusé quelques blessures, des incompréhensions. Nous étions très proche, trop proche, dans le travail de création, dans les projets d'avenir aussi, avec déloyauté quelque fois. Je me souviens. C'était en 1971, j'étais alors en train de tourner le film de René Allio, *Les Camisards*, dans les Cévennes. J'avais alors reçu une lettre de Patrice, qui se trouvait à Milan. J'ai tout conservé de mes correspondances avec lui, sauf cette lettre hélas, que j'ai perdue. Dans cette lettre, il m'écrivait qu'il était au courant de mon désir de monter la pièce de Christopher Marlowe, *Massacre à Paris*. Dans sa lettre, Patrice m'annonçait son retour prochain en France, sa future nomination en tant que codirecteur avec Roger Planchon du TNP Villeurbanne et de son intention de monter

Massacre à Paris. « Si tu ne la montes pas, j'aimerais le faire... », m'avait-il écrit. Il me propose de jouer Henri IV, le comte de Navarre. Je lui dit que je préférais jouer le Duc de Guise. Mais il avait proposé le rôle à Roger Planchon. « Tant pis ! A la prochaine ! ». Voilà comment les choses se passaient entre nous. J'ai regretté d'avoir raté ce premier spectacle de Villeurbanne. Deux ans plus tard, Patrice m'a rappelé pour me proposer de faire *Lear* de Bond. Patrice m'appelait souvent dans période de Noël. C'était curieux, ces rendez-vous presque réguliers, enjambant des années de silence. En même temps, c'était la période où il préparait sa programmation pour la prochaine saison.

Patrice pouvait être quelqu'un de très violent, très dur. Il l'a été avec moi, comme avec d'autres. Je l'appelais Bonaparte, rôle qu'il a joué d'ailleurs au cinéma. Cette dureté passagère que Patrice pouvait avoir était le revers d'une immense douceur, d'une infinie justesse dans son rapport aux autres. J'ai vécu une scène très touchante lors des répétitions de *Lear* et qui montre bien toute l'attention que Patrice portait aux acteurs et la complexité du travail qu'il engageait avec eux. C'est François Simon qui, magnifique, jouait *Lear*. Tatiana Moukhine était Cordelia, mon épouse. Plus âgée que moi nous formions un couple absolument improbable. Un jour, alors que nous répétions une scène, dans la pièce, elle devait parler de sa fille, elle s'est subitement arrêtée de jouer. Patrice lui a demandé doucement de continuer la scène. Elle a dit « Non ! ». Il est monté sur le plateau, s'est approché d'elle. Il a pris le temps de lui parler. Mais rien à faire. Il a arrêté la répétition. Le lendemain, alors que nous recommencions la scène, au même moment : Tatiana refuse de continuer. Dans la nuit, Patrice s'est renseigné et a appris que la fille de l'actrice s'était défenestrée, il y a plusieurs années. Ce souvenir insupportable, la bloquait. Patrice s'est montré extrêmement doux et patient. Tatiana deux jours après a repris doucement les répétitions.

Richard II et *Lear* ont été deux expériences magnifiques de travail de pleine complicité. En fin de compte, je considère même que le fils du Fossoyeur a été le résultat de l'une des plus belles collaborations que nous avons eues ensemble. Nous étions embarrassés devant ce personnage, mais cela nous a permis d'inventer ensemble. Patrice aimait cela par-dessus tout : inventer avec l'acteur, autour du personnage. Il était comme cela: le personnage tel qu'il est écrit, tel qu'il se dessine dans la scène, ne l'intéressait que moyennement. En revanche, l'univers, tout ce qui est un peu autour, non-dit, caché, tout ce qui peut nourrir à la périphérie du personnage et de la situation, le passionnait.

Était-ce une façon de refuser que le personnage soit figé, de saisir tout ce qui, autour, participe de sa fixation ou, au contraire, gravite à sa périphérie, mais qui, dans les deux cas, révèle des caractéristiques insoupçonnables, difficilement décelables à l'œil nu ?

Oui, c'est cela. Une remise en question très profonde qu'il engageait avec le comédien. Patrice ne tenait pas compte de la description du personnage écrit par le poète, ni des didascalies. Son objectif était de trouver un nouvel univers pour grandir les situations. La tradition théâtrale s'attache à se rapprocher au plus près du poète et de ses intentions. Il s'agit de recréer au plus près ce qu'il a écrit, des sensations, de faire ainsi revivre ses fantômes. Patrice s'inscrivait dans cette recherche, mais il s'intéressait plus facilement aux multiples fantômes qui rôdent autour des personnages. C'est eux qui l'intéressaient plus particulièrement. Trouver d'autres motivations qui grandissent le personnage.

De quelle manière arrive la proposition d'Hamlet ?

Après *Peer Gynt*, en 1981, Patrice a été nommé à Nanterre. Nous sortions d'une expérience extrêmement intense. Je jouais la première partie qui durait quatre heures et le lendemain quatre heures la deuxième partie, avec les répétitions cela pendant un an. J'étais dans un état d'épuisement total. J'étais ravi que Patrice soit nommé, enfin, à la direction d'un grand Théâtre. Très rapidement, il m'avait fait part de son intention de monter un jeune auteur. Il voulait absolument que je lise la pièce, car il pensait à un rôle pour moi. Il s'agissait de *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès. Je l'avoue ! J'ai mal lu la pièce, j'étais épuisé, je n'arrivai plus à me concentrer. Patrice m'avait donné rendez-vous au café le Mistral, en bas du Théâtre de la Ville. Il m'avait accueilli par un « Alors, qu'est-ce que tu en penses ? ». Je lui ai répondu sans enthousiasme, que je ne trouvais pas exceptionnelle son écriture. Nous nous sommes quittés sur ce malentendu. Mais pour être plus précis sur sa proposition, Patrice m'a demandé de reprendre *Peer Gynt* en intégrale tout le week-end à Nanterre et je lui ai refusé. Deux jours après, j'apprenais par la presse, en lisant le journal, que c'était Philippe Léotard qui allait jouer le rôle. Nous n'avons jamais parlé de sa décision. Jamais. Je pense que le refus de faire l'intégrale de *Peter Gynt* a pesé dans sa décision.

Nous avons fait *Hamlet* en 1988, après encore une brouille, ce fut un long silence.

Nous nous sommes retrouvés quinze ans après (1988-2013) pour *Comme il vous plaira*. Un an avant sa mort. Pourquoi Patrice ne m'a jamais proposé de rôle à Nanterre ? Pourquoi n'ai-je pas participé à cette aventure, sinon pour la clôturer magistralement avec lui avec *Hamlet* ? Nous avons des rapports tout à la fois extrêmement complices et complexes. Je passerai sur la brouille entre nous à propos de *Platonov* prévu pour l'Odéon, remplacé par la pièce de Botho Strauss et la misérable (une journée de tournage) qu'il m'avait proposé dans *La Reine Margot*. Pas de *Platonov*, pas de *Margot*, je ne le faisais plus rêver ! Cela nous a coûté quinze ans de silence. En 1988, lorsque que nous créons *Hamlet*, je découvre alors un autre Patrice.

ETRE HAMLET

De quelle manière avez-vous travaillé votre entrée dans la pièce ? Pour jouer ce personnage d'Hamlet, fallait-il se débarrasser de l'apparat quasi mythique qui, pour ainsi dire, lui colle à l'âme, le serre à la peau ? A ce propos, quelles sont les mises en scène théâtrales et cinématographiques, les interprétations antérieures à votre Hamlet, que vous aviez peut-être pu voir et qui ont pu vous marquer ?

J'ai lu beaucoup de livres, j'ai vu beaucoup d'acteurs jouer Hamlet. Au cinéma, à la télévision, je suis allé à Berlin voir Bruno Ganz dans la mise en scène de K.M. Grüber. Je n'avais pas trop aimé l'interprétation d'Albert Finney, à Londres. Par contre, j'ai trouvé, en lisant un interview de Sir Lawrence Olivier, des indications précieuses pour jouer le rôle. Dans la tradition anglaise, lorsqu'un acteur interprète le rôle d'Hamlet, il est entendu qu'il ne va pas recréer TOUT le parcours du personnage. Il va seulement se fixer, focaliser son travail sur une ou deux scènes qui vont faire la différence avec les illustres acteurs qui ont marqué le rôle. Je savais que je devais procéder ainsi, étudier, scène par scène, et que je trouverais lentement les scènes qui m'intriguaient le plus, pour leur donner une autre résonance dans le parcours d'Hamlet, qui me hantait depuis tant d'années.

Vous dites que deux livres, le Hamlet de John Dover Wilson et Hamlet et Hamlet d'André Green, vous ont aidé dans l'approche du personnage. Pourriez-vous préciser de quelle manière exactement ?

Oui, c'est surtout *Hamlet et Hamlet* d'André Green qui m'a aidé dans la compréhension et la construction du personnage. J'avais demandé à Patrice de pouvoir lire le *Hamlet* de John Dover Wilson, qu'il a d'ailleurs fait traduire. Nous en avons parlé ensemble, mais cela ne l'intéressait pas vraiment. Nous cheminions différemment. J'étais passionné par l'approche d'André Green, par la psychanalyse, tandis que Patrice ne s'y intéressait pas. Malgré cela, il a accepté toutes les propositions que j'ai pu lui faire, toujours plus ou moins inspirées de mes lectures. Il savait que cela constituait une de mes sources essentielles.

Est-ce la lecture de ces textes qui vous a aidé, notamment, à trancher la question de la folie d'Hamlet ? Vous le dites : Hamlet est fou. Quelqu'un qui croit voir le spectre de son père est nécessairement fou.

André Green défend l'idée d'une folie concrète d'Hamlet. A partir de là, de ce postulat que je partage aussi, selon laquelle Hamlet est réellement fou, qu'il ne simule pas, je me suis dit très simplement que si je voulais jouer Hamlet, il me fallait croire aux fantômes. Il fallait que je crois possible le fait qu'un mort-vivant me parle. Aller vers Hamlet m'obligeait à cela: imaginer qu'un spectre puisse me parler. Ce qui signifiait oser m'offrir entier à la folie. Jouer le personnage ainsi provoquait une explosion intérieure, une fracture, une fragmentation, le fait de vivre en morceaux. Hamlet fou, je pouvais donc tout me permettre, faire tout ce que je voulais et, surtout, mettre en place la souricière et aller jusqu'au bout de cette vengeance qu'il porte en lui, soufflé par son père mort.

Il suffit de reprendre exactement le texte d'Hamlet pour se convaincre de sa folie. Après que le (spectre/père) lui demande de le venger, Hamlet prend un carnet et il note pour ne pas oublier ce qu'il vient de voir et d'entendre. Tout le monde oublie ce détail, qui est essentiel pourtant. En fait, Hamlet note parce qu'il sent la folie proche, parce qu'il doit se souvenir.

Pour que je puisse croire au spectre, il me fallait une représentation extrêmement puissante. Quand Patrice a trouvé l'idée du cavalier de l'apocalypse, qu'il y aurait un cheval qui dévalerait sur la scène, portant le père mort, je me suis dit : « génial ». Cette

idée n'avait jamais été imaginée. Face à cet étalon qui fonçait sur moi, j'ai eu la sensation plusieurs fois, qu'il allait me tuer. J'étais tout entier disponible pour accueillir cette image fantasmagorique qui pouvait me faire croire que le spectre était réel, qu'il allait descendre de cheval et venir me parler. Comble de la confusion, il porte en plus le même nom que son père : lui aussi s'appelle Hamlet. Une fois la scène achevée, tout individu normal est en morceaux.

*Patrice Chéreau a-t-il immédiatement accepté cette lecture du personnage ?
Quelle lecture faisait-il de l'œuvre ?*

Patrice ne m'en parlait pas. Il me laissait libre. Il avait très peur de cette pièce que Grüber avait déjà montée. J'essayais de le rassurer en lui disant que Stein avait bien monté *Peer Gynt*, et que nous aussi, nous l'avions fait magnifiquement.

J'ai trouvé Patrice, après ces huit années passées à Nanterre, très fragilisé. Il circulait « quelque substance » à l'intérieur du Théâtre. C'était un autre Patrice que celui qui avait une idée toutes les minutes, qui trouvait des solutions absolument géniales lorsqu'il mettait en scène *Richard II*, *Peer Gynt*, *La Dispute*... Dans *Peer Gynt*, il avait des idées à toutes les scènes, tous les jours. Il n'y avait plus qu'à exécuter ! Je ne réfléchissais pas, je le suivais. Tant est si bien que je ne savais pas toujours ce que je jouais, ce qui m'a coûté énormément ensuite psychologiquement. Nous avons travaillé tellement vite, que nous n'avions que peu d'explication. Il faut imaginer que nous avons monté huit heures de spectacle en deux mois et demi. Patrice me disait toujours « Non, trois mois... ! », mais il s'agissait bien de deux mois et demi seulement. Il venait de faire dix huit heures de spectacle en trois mois avec *Le Ring*, aussi monter *Peer Gynt* dans le même temps, c'était pour lui presque un lever de rideau.

Pour *Hamlet*, cela a été tout autre chose. J'étais un peu triste que Patrice n'explique pas plus profondément la pièce. J'avais entre temps travaillé avec Giorgio Strehler, Karge et Langhoff, j'avais mûri. J'attendais davantage de Patrice, mais il vrai qu'il me laissait faire, il me faisait confiance.

Vous parliez de plusieurs solutions que Green vous a aidé à trouver pour construire votre Hamlet. Quelles sont-elles exactement ? De quelle manière ont-elles été le lit des propositions que vous avez pu faire à Patrice Chéreau ?

J'ai trouvé chez André Green la solution de la folie d'Hamlet, mais bien des détails aussi qui m'ont aidé à lire la pièce autrement. C'est le cas, par exemple, de la grande scène avec Ophélie, qui se conclut par le fameux « Au couvent ! ». Ophélie remet à Hamlet les lettres d'amour qu'il lui a écrites. La scène est loin d'être simple. Je me demandais « Pourquoi Ophélie lui rend-elle ses lettres » ? Je n'ai encore jamais parlé de cette scène... Quelle est la solution ? Elle se trouve dans le texte. Quelques pages auparavant, il existe une didascalie qui précise que Hamlet a aperçu le roi et Polonius en train de remettre les lettres d'Hamlet à Ophélie. Oh, c'est une toute petite didascalie, sans laquelle on ne peut pas comprendre la scène. A partir d'elle, j'ai su de quelle manière je devais l'aborder. Hamlet sait. Il a vu Ophélie avec le roi. Il sait qu'elle lui ment. Sa violence à l'encontre d'Ophélie est donc liée à la découverte de ce mensonge. Je sais que tu mens, que tu es manipulée. Cette didascalie change tout, bien sûr. On ne peut pas jouer Ophélie comme une amoureuse éperdue d'amour. Encore une fois, tout est dans le texte. A un moment, Hamlet dit à Ophélie : « bas les masques.. » Il la démaquille de force, il la violente, elle le trahit, et elle sombre dans la folie. Lorsqu'il lui lance qu'elle doit aller au couvent, il faut comprendre qu'il essaie de lui dire de la manière la plus loyale possible qu'il ne lui reste plus qu'une solution pour rester humaine, d'échapper à ce monde pourri. Le couvent est le seul endroit où Ophélie peut se sauver de l'infamie. C'est une toute autre lecture de la scène que celle qui est faite habituellement. C'est dans cette perspective que j'ai essayé de jouer la scène.

Un autre exemple, il concerne la scène où Hamlet revient d'exil et qu'il passe par le cimetière. Certains commentateurs considèrent que Hamlet sait que l'enterrement d'Ophélie va avoir lieu. Patrice d'ailleurs était de cet avis, mais je n'étais pas d'accord avec lui. Je lui rétorquais : Hamlet voit qu'une procession arrive. Il se cache et il découvre, à ce moment-là, et seulement à ce moment-là, qu'il s'agit de l'enterrement d'Ophélie. Ce n'est pas cet événement qui le fait passer par le cimetière ? Pourquoi Hamlet passe-t-il par le cimetière ? J'ai là aussi trouvé la solution chez André Green. De retour d'exil, la première chose que fait Hamlet est de se rendre sur la tombe de son père. Mais en faisant cela, il tombe sur les fossoyeurs, qui s'amuse avec les os et le crâne de (Yorick), en réalité, son enfance. Mais pas de trace de son père, il ne reste que de la poussière. J'ai convaincu

Patrice avec cet argument, et c'est à partir de là que j'ai eu l'idée, devenue très vite une conviction, qu'il ne fallait pas que je touche le crâne. J'ai pris une petite brindille avec laquelle je remuais le crâne, mais sans jamais le toucher de mes mains car Hamlet ne peut pas s'en saisir. C'est un geste impossible puisque ce crâne symbolise tout à la fois son enfance et la mort. Je touche le crâne à un seul moment, à la fin de la scène, pour en faire une marionnette.

Lecture décisive que celle de Green. Est-ce de là aussi que vient votre idée d'amener d'une façon totalement inédite la formule légendaire : « être ou ne pas être : telle est la question » ?

L'intention est née d'une intuition personnelle : je ne dirai pas « être ou ne pas être », en arrivant, comme un jeune personnage romantique « embrumé », avec cette tension éthérée qui semble suspendre le temps. Le nombre d'acteurs jouant Hamlet que j'avais vu arriver ainsi, se prenant la tête et déclamant le monologue, je voulais inventer autre chose. Mon idée était de partir du fond du plateau, qui mesurait vingt cinq mètres de long, que je dévalerai avec la sensation d'avoir découvert, enfin compris « Mais oui... c'est ça !! ... Être ou ne pas être.... face public, au bord du plateau, du gouffre, je pourrais dire « voilà la question... ». Cette idée de dire persuadé, dans la foulée de cette course, « être ou ne pas être...et en même temps se perdant dans ce monologue si difficile», me plaisait beaucoup. Cette dynamique se trouve dans les mots et je voulais les rendre physiques.

Au cœur d'Hamlet se trouve la question de la trahison, à la fois intime et politique, que l'on retrouve aussi dans Hamlet-Machine et Quartett de Heiner Müller. Vous connaissez très bien le premier texte pour avoir joué dans la mise en scène qu'en a proposée Jean Jourdheuil, en 1979, au Théâtre Gérard Philipe. Le second, Quartett, a été mis en scène par Chéreau, à Nanterre, en 1985...

Oui, ce n'est pas impossible que Patrice d'ailleurs l'ait envisagé ainsi, mais il ne développait pas la thèse devant nous. Patrice ne partageait pas le travail dramaturgique sur l'œuvre avec les acteurs. Il restait secret. D'ailleurs, Patrice n'a jamais eu de dramaturge qui intervenait directement devant les acteurs. Il discutait avec Claude Stratz, avec François Regnault, qui faisaient fonction de dramaturges, mais à part. Quand Patrice

s'adressait aux acteurs, il prenait des mots simples. Il vaut mieux d'ailleurs travailler ainsi. Il me disait : « Hamlet est quelqu'un qui hésite, qui ne peut pas se décider ». Pour Patrice, Hamlet était un homme seul, en quête de la vérité, de sa vérité. Nous étions d'accord là-dessus. Pour moi, Hamlet est jeune homme qui cherche comme un fou, qui met en scène la souricière avec les acteurs (la pantomime du meurtre), il se mouille, il est constamment dans l'action.

La trahison, en effet, est au cœur d'Hamlet, de la pièce. Elle est une question centrale. On le voit très bien dès le premier monologue que tient d'Hamlet et dans lequel il sent monter la haine contre sa mère, contre son remariage. La grande scène avec la mère ! Cette scène incarne « la chambre du meurtre, » comme le dit André Green et Hamlet est lui-même coincé dans cette confrontation. « Mère, mère », dit Hamlet. Il va la voir parce qu'il est persuadé qu'elle sait quelque chose. Il vient chercher des explications. Mais il est pris à son propre piège car il n'y a, comme le rappelle André Green, que deux solutions : soit il la tue, soit il la viole. Hamlet néanmoins sera alors bloqué par les mots du spectre du père lui interdisant de toucher à sa mère. Hamlet est persuadé qu'elle sait. Elle ne peut pas ne pas savoir. Pendant la mise en scène qu'il compose, sa souricière, Hamlet, surveille Gertude, et Claudius. Mais c'est lui Claudius qui crie le premier « Lumière ! Lumière, lumière ! ». Sa mère ne bouge pas. Il n'y a que le roi qui se lève. La mère d'Hamlet était sûrement au courant d'un complot, mais elle n'y a pas elle-même participé directement . Hamlet ne saura jamais. Et il accepte l'exil.

Il y a eu sur Hamlet un important travail à la table. Était-ce un moment auquel Patrice Chéreau tenait particulièrement ? Comment s'est-il déroulé et quels en ont été les enjeux ?

La première fois que j'ai travaillé avec Patrice sur *Richard II*, nous n'avions pas fait de travail à la table, mais seulement des lectures. Cela a été la même chose pour *Lear* de Bond et *Peer Gynt*. Pour *La Dispute*, il n'y en a pas eu du tout, étant donné que je reprenais le rôle de Hugues Quester. Pour *Hamlet*, nous avons fait un travail à la table qui a duré trois semaines, mais il n'a pas vraiment consisté en un travail dramaturgique. Patrice appréhendait tellement la pièce que nous l'avons relue tous ensemble, vers par vers. Il avait, à ses côtés, un conseiller anglais Andrew Matthew, et ils vérifiaient la traduction de Yves Bonnefoy. Patrice entrait dans la pièce à travers une analyse scrupuleuse de la traduction et de l'écriture. J'étais totalement stupéfait car j'ignorais qu'il

était totalement bilingue. En réalité, il l'était peu, mais il revoyait la traduction, en réécrivait des passages. Je lui disais : « Patrice, parlons de la scène ». Je crois que j'ai été un des seuls acteurs qu'il écoutait, qui pouvait lui dire des choses. Ce qui m'a coûté très cher par la suite.

Ces trois semaines à la table étaient très longues, d'autant plus qu'il s'agissait davantage de redécouvrir la pièce que de faire un réel travail dramaturgique, tel qu'on l'entend habituellement : discuter des scènes, interroger les rapports sociaux-historiques, parler avec ses partenaires...Ce travail, je l'ai fait tout seul. Patrice savait que je le ferai parce que Hamlet, je l'avais dans la tête depuis trente ans.

La distribution de Hamlet compte de grands acteurs de renom :Marthe Keller (puis Nada Strancar), Robin Renucci (puis Wladimir Yordanoff), Bernard Ballet. Elle compte aussi de jeunes acteurs, comme Pascal Gregory, et les jeunes élèves de l'École des comédiens de Nanterre-Amandiers, comme Marianne Denicourt, Vincent Perez, Thibault de Montalembert, Bruno Todeschini. Cette hétérogénéité a-t-elle posée problème ? Comment se sont passées les séances de répétitions communes ?

Nous avons répété à Nanterre, dans la salle de répétition, avant de partir à Villeurbanne. Certains acteurs et quelques jeunes comédiens, issus de l'École des Comédiens de Nanterre, étaient déroutés par sa façon de travailler. Patrice était quelqu'un qui vampirisait, il adorait cela. Il avait cette capacité d'entrer en chacun de nous. Il ne faisait pas de dramaturgie. Il nous parlait pas de la pièce, mais des univers qui l'inspiraient dans l'œuvre. Il fallait aller vers lui, comprendre ce qu'il voulait faire. Je disais à mes camarades qu'il fallait l'écouter attentivement, créer une composition du personnage avec lui, ne pas attendre qu'il donne des indications précises. Certains comédiens attendaient de lui qu'il leur montre exactement ce qu'il fallait faire. Je leur répétais, « proposez, improvisez, tout simplement, il prendra dans ce que tu fais ce qu'il y aura de bien ». De son côté, Patrice venait me voir, me demandant pourquoi certains ne faisaient rien. Je lui répondais : « Ils ne font rien, Patrice, parce qu'ils attendent tout de toi. Si tu ne leur dis rien, ils ne feront rien ». Il y a eu sur *Hamlet* beaucoup de malentendus.

Je n'avais pas travaillé avec Patrice depuis huit ans, mais j'avais appris mon métier avec d'autres ce qui m'a permis d'être plus concret, plus précis avec lui. C'est à partir de *Hamlet*, et le passé que nous avons ensemble et mes expériences extérieures, que j'ai vraiment pu recommencer à fonctionner avec beaucoup de liberté, ce qui n'avait

absolument pas été le cas sur *Peer Gynt*, par exemple.

La pièce est présentée dans la Cour d'Honneur, à Avignon. Comment vivez-vous cette expérience ?

Je n'ai pas été entièrement satisfait de ce que nous avons présenté à Avignon. Le spectacle n'était pas abouti. J'étais stupéfait de cette ambiance parfois délétère et le comportement de certains qui, selon moi, ne prenaient pas le travail suffisamment au sérieux, qui enchaînaient fête sur fête. Un jour, je n'en pouvais plus. J'ai demandé à Patrice de sortir un jeune acteur qui entrait sur le plateau, un walk-man vissé aux oreilles. On en arrivait à ce genre de remarques par rapport à des situations que j'avais bien du mal à supporter. Cela prenait du temps, nous en faisait perdre. Je découvrais cela. Je ne comprenais plus où j'étais parfois, ni comment Patrice fonctionnait.

Quoi qu'il en soit, à la reprise à Nanterre, le spectacle a été ovationné. Nous avons remporté tous les Molière, en 1989, étant la création de la Cour d'Honneur référente de la décennie. Mais, nous n'avons joué seulement qu'un mois à la Villette, après la tournée internationale, alors que nous aurions pu présenter cet *Hamlet* pendant six mois, en affichant complet tous les soirs ! Cela a été un immense succès en France, à l'étranger, Berlin, Milan, Moscou, Barcelone.

Mais j'ai toujours gardé dans mon cœur, le succès incroyable, que nous avons eu avec *La Dispute*, des années plus tôt. Je me souviens des acteurs allemands qui venaient nous voir après la représentation, nous demandant : « Mais comment faites-vous pour jouer avec tant de liberté ? ».

Hamlet reste pour moi une immense aventure, même si elle a été difficile, parfois très tendue. Sur le plan personnel, Patrice a, par ailleurs, vécu une épreuve terrible puisqu'il a perdu son père durant la création du spectacle. Lorsque je m'adressais au spectre, je sentais combien Patrice était bouleversé.

LE CORPS, LIEU D'UN COMBAT, LE SIEGE D'UNE FOLIE

Dans le déplacement des corps sur la scène que convoque Patrice Chéreau, et plus largement, dans ses créations, il s'agit souvent d'une lutte, d'un « combat » (pour reprendre le mot de Koltès) entre des forces ambiguës, parfois opposées. Celui-ci se joue tout autant intimement que socialement.

*Était-ce là une des grandes capacités de Patrice Chéreau : avoir su si bien révéler les duels intérieurs, les tensions humaines saisies dans leur vérité, en train de se mentir ou feignant de s'ignorer, pour finalement s'affronter ? Que ce soit dans *Combat de nègre et de chiens*, Dans la Solitude des champs de coton ou *Quai Ouest*, de Koltès, les *Paravents* de Genet, ou encore dans *Quartett* de Müller et Lucio Silla de Mozart, on sent de façon palpable l'immensité de ces luttes, leur gravité. *Hamlet*, bien sûr, en est aussi une magistrale incarnation. Tout, à votre avis, sur scène comme à l'écran, peut-être aussi dans la vie, ne pouvait qu'être vu selon l'angle d'un combat vital pour Patrice Chéreau ?*

Patrice avait un rapport aux corps très intense. Il aimait le choc du corps qui se confronte à celui des autres. Cette espèce d'empoignade était présente à la fois dans son travail théâtral et dans ses films. Cette relation puissante, la présence de ces corps à corps lui étaient essentielles. Ce qui pouvait revêtir une certaine forme de violence. Dans *Richard II*, je me souviens de scènes où c'était tellement violent que nous en arrivions à nous battre. Il adorait ça. Mais Patrice pouvait aussi être d'une grande délicatesse. Il fonctionnait avec les deux, guidé par son instinct. Le film réalisé par Stéphane Metge autour du travail que Patrice a mené avec des élèves comédiens d'une classe du Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris sur des pièces de Shakespeare, *Richard III* et *Henri VI*, montre parfaitement bien la complémentarité tout à la fois douce et brutale des rapports et des liens qui se tissent entre les corps et qui prévaut dans toutes ses œuvres : les corps se prennent, s'attrapent, s'embrassent. Ils se touchent, se collent, se détachent, se séparent.

Je repense à la scène des adieux entre le roi et la reine dans *Richard II* qui était d'une grande force, d'une émotion totale. *Richard II* est le spectacle dont je me souviens presque image par image. C'était déjà un opéra. Entre l'utilisation des Pink Floyd et les moments où la Callas chantait, accompagnant la destitution du roi que l'on voyait descendre sur une balancelle du haut des remparts, à l'époque, c'était totalement iconoclaste ! Le décorateur et son régisseur avaient construit une grue métallique qui allait chercher *Richard II*, à plus de dix mètres du sol. Au moment de la remise de la couronne à Bolinbroke, le grand monologue du face à main, il descendait du fond de scène. Il sortait de ses poches des paillettes qu'il plaquait sur son visage, et il sautait à travers un grand miroir (sans la glace) et face public terminait son monologue, avec en plus la voix de Marlene Dietrich qui l'accompagnait. C'était fou et grandiose. Le public hurlait dans la salle, provoquant un scandale. « Où est Shakespeare ? », criaient-ils. C'était passionnant.

Son théâtre travaillait les âmes au corps. Il était aussi très physique, très organique. A cette époque là, je parle ici de la période avant Nanterre, les décors étaient des machineries de Théâtre, des trappes, des roues, des ponts levis qui tombaient que l'on escaladait. J'étais toujours à quatre pattes. Je bondissais, je chutais, je me ressaisissais. Je courais. Patrice demandait à l'acteur un travail d'athlète, dans l'esprit d'Antonin Artaud qui le fascinait, mais dont il avait un peu peur aussi. S'il aimait pousser le jeu au plus loin du supportable parfois, il ne voulait pas qu'un acteur, sombre et se perde. Il aimait profondément l'acteur qui se donne à fond.

La scène du duel entre Hamlet et Laertes est aussi très physique. Pourriez-vous nous dire comment vous l'avez préparée ?

Lawrence Olivier écrit à propos de son Hamlet. Il dit, entre autres, que le plus important pour un acteur qui va jouer ce rôle, c'est le duel. Il disait même qu'il faut commencer par penser et préparer le duel, avant de commencer à répéter et il en expliquait les raisons. D'abord, notait-il, c'est un duel qui est écrit. Ce qui est assez rare. La plupart du temps, le combat est annoncé sous la forme d'une didascalie, du type : « Ils se battent en duel... ». Dans *Hamlet*, c'est très différent. Lawrence Olivier insistait sur cette spécificité du duel que Shakespeare a pris soin d'écrire. Selon lui, il fallait absolument prendre en compte cette dimension.

Ce texte, m'avait marqué. J'en sentais la justesse et l'intelligence, je pressentais que c'était pour moi la voie à suivre. J'en ai parlé à Patrice, et je lui avais demandé qu'il engage le maître d'armes Raoul Billerey pour qu'il nous aide à construire ce duel. Nous l'avons beaucoup répété avec Vincent Perez (Laërte) à la création, puis avec Alain Libolt. Pendant trois mois, tous les matins, pendant quatre heures, nous nous retrouvions dans la salle de répétition à Nanterre pour travailler ce duel. Patrice a été satisfait du travail de Raoul, il trouvait le duel formidable, même si, à la première découverte du travail, il s'est irrité un peu, nous avertissant que « le duel n'était tout de même pas le premier rôle de la pièce ! ». Ce duel était magnifique, très dangereux aussi, puisque nous nous battions à fleurets démouchetés.

Une fois la folie d'Hamlet « diagnostiquée », quelles ont été les étapes progressives qui vous ont amené vers la construction physique du personnage ? Avez-vous travaillé Hamlet « au corps » ? Lui donnez-vous un âge ?

On se pose souvent la question de l'âge d'Hamlet. Peu de gens savent répondre. Certains disent qu'il a l'âge du comédien qui le joue. Pourquoi pas ? Ce n'est pas faux. On peut très bien jouer Hamlet à dix-huit, à vingt-cinq ou à quarante ans, comme je l'ai fait. Pourtant, si l'on est attentif, ce qui est le cas de André Green, on trouve la réponse dans un vers. Il existe un passage où on évoque l'âge d'Hamlet. Il se trouve dans le monologue de l'Acteur Roi, acte III scène II : « Trente fois le char de Phébus... » Comme le précise André Green, Hamlet pourrait donc bien avoir trente ans.

Je n'ai pas travaillé le corps d'Hamlet. Il s'est imposé petit à petit. Patrice m'a aidé en me transformant avec faux crâne, plus perruque, les bas défaits sur les chevilles après l'apparition du spectre, j'avais un costume dépenaillé et l'air dépressif. Je me suis laissé porter par lui. Avec mes tics nerveux, comme si quelque chose m'empêchait de m'exprimer. J'ignore pourquoi, mais on m'a souvent reproché ce geste. Il témoigne sûrement que je laissais mon corps être totalement maître de mes impulsions.

On doit, bien sûr, travailler sur le corps d'un personnage, le contrôler. C'est une part importante de notre travail, mais avec Patrice, on entrait dans une autre dimension. Construire un personnage, lui imposer une gestuelle, une démarche : il n'aimait pas trop. Il ne construisait pas les corps, il jouait avec ton corps. Il ne travaillait pas non plus comme en Angleterre ou en Allemagne. Patrice recherchait quelque chose de beaucoup plus instinctif, quelque chose d'organique. Avec lui, c'était l'immédiateté, le brut, le magma, la lave, les forces tellurique qui primaient.

C'est un peu comme cela que nous travaillions tous les deux. Ce rapport était tout à fait privilégié. Nous construisions ensemble, et ce qu'il me demandait, j'essayais de l'exécuter. D'autres n'y parvenaient pas toujours, n'ayant pas les clés. J'ai retrouvé la complicité qu'il avait avec Hugues Quester, Alain Libolt ou encore Laurence Bourdil. Avec eux aussi, il se passait quelque chose d'intense, durant cette période qui couvre les années TNP / Villeurbanne. Patrice choisissait toujours des acteurs avec des personnalités fortes et paradoxales, des caractères prêts à jouer le jeu avec lui.

Pourriez-vous décrire votre costume créé par Jacques Schmidt et Emmanuel Peduzzi ? Vous a-t-il aidé à être Hamlet ? De façon générale, comment qualifieriez-vous le rôle des costumes dans une création ?

Je n'aimais pas beaucoup ces costumes d'époque. Collant, pantalon bouffant, bréchet, XVIIIe siècle élisabéthain. Je m'étais violemment accroché avec Jacques Schmidt et Patrice, à propos de cette crête sternale. Historiquement juste, mais difficile à porter en scène. J'ai refusé de porter le costume que Jacques Schmidt avait conçu pour la scène concernant le retour d'exil d'Hamlet. Il voulait me faire porter le même costume que celui que j'avais auparavant, mais de couleur différente (gris souris.) Seule la couleur avait changé. J'ai dû m'expliquer, insister : le personnage revenait d'exil, il se cachait, je ne voulais pas qu'on reconnaisse le Prince. Je ne pouvais donc pas porter un costume identique au premier. Patrice a entendu mon argument. Finalement, ils ont décidé de me vêtir d'une espèce de blouse en lin (grise) avec un pantalon ordinaire. Je n'étais pas totalement satisfait par cette proposition, mais elle demeurait plus juste que la première.

LE RAPPORT A L'ESPACE

Vous qui avez voyagé et habité dans les paysages de metteurs en scène tels que Engel, Strehler, Vincent, Karge et Langhoff, comment qualifieriez-vous le rapport de Patrice Chéreau à l'espace ?

Je ne peux pas mieux expliquer le rapport de Patrice à l'espace, sinon en faisant le lien avec celui d'un peintre. Il composait la scène suivant des perspectives qu'il avait en tête et qu'il cherchait à concrétiser, à révéler. Dans ces espaces, il privilégiait toujours celui qui parle. Il pouvait nous arriver parfois de parler de dos, mais cela restait très rare. Il y avait toujours un moment où Patrice ramenait l'acteur qui parle en avant de la scène ou légèrement de côté. Celui qui parlait devait être vu et entendu. Là encore, il ne nous parlait pas de tout cela. Patrice n'expliquait pas. Il orientait, il orchestrait. Il nous disait : « Maintenant, tu montes... ! Là, tu descends légèrement ! Décale-toi un peu plus ! Faites éclater le groupe, toi descends au jardin ». Il parvenait magnifiquement à nous faire bouger, tourner dans l'espace, sans jamais nous donner les raisons de ces mouvements. C'est très difficile d'expliquer une mise en place car il s'agit d'une vision extérieure, nourrie de l'intérieur, issue de l'imagination du metteur en scène. Patrice, face à cette espèce de

toile blanche qu'incarne le cadre de scène réalisait des perspectives sublimes, inventait des trajectoires, dictait ou orientait nos déplacements.

Avec *Hamlet* s'est opéré un changement. Patrice allait vers plus d'épuration. Le décor de Richard Peduzzi l'imposait aussi. Patrice avait donc fait une grande mise en place qui correspondait à une espèce de géographie de l'espace absolument sublime. C'est cela que Patrice m'a appris, cette chose très simple, mais essentielle, dont je me suis toujours souvenu ensuite, en tant que metteur en scène : l'espace est nu, c'est au metteur en scène de l'occuper, tout en privilégiant la vision qu'il en a, car il n'y a que lui qui voit. L'acteur est aveugle sur scène, il n'a pas la vision d'ensemble, c'est au metteur en scène d'orchestrer l'ensemble, comme un peintre. On retrouve là son amour de la peinture, cette adoration que Patrice avait pour l'œuvre de son père. Il a toujours souffert que Jean-Baptiste Chéreau ne soit pas reconnu comme un grand peintre.

Pourriez-vous me raconter les lumières et les sons de cet Hamlet que vous avez créé avec Patrice Chéreau ?

Patrice avait choisi un morceau de Prince. J'avoue que je ne comprenais pas l'idée, au départ. J'appris durant les répétitions que c'était un morceau que le chanteur/musicien avait dédié à son père décédé. Le lien entre la musique et Hamlet était très juste. Pour Patrice aussi, qui était touché intimement par la disparition du sien pendant la création de la pièce.

LES DECORS DE RICHARD PEDUZZI

Richard Peduzzi conçoit pour Hamlet un décor d'une ingéniosité et d'une complexité technique remarquables. Comment recevez-vous cette proposition scénographique ? Le lieu vous a-t-il aidé à saisir une part de complexité du personnage ? Ses errances, ses inquiétudes souterraines ? Était-il difficile de jouer dans ce décor ?

C'était un décor magnifique, splendide. Tout en bois, d'essence rares, encaustiqué, structuré de trappes qui montaient ou descendaient selon la scène. Créant ainsi un immense labyrinthe. L'idée de Richard Peduzzi était absolument géniale : ce palais à plat sur le sol, face aux murs de la cour d'honneur. Jouer sur cet ensemble architectural n'était cependant pas toujours sans danger. Le problème venait que nous glissions sur le sol qui

était entièrement ciré. Je me suis autorisé à dire à Richard Peduzzi que son décor était très glissant, ce que les acteurs pensaient aussi sans oser l'exprimer. Richard, en riant, me dit : « On le lavera au Coca Cola... » J'étais quand même préoccupé car j'allais devoir jouer cinq heures, et affronter un étalon de cinq cents kilos qui me fonçait dessus ! On avait beau me dire qu'on allait lui mettre des fers en caoutchoucs, plus le Coca... le risque pris était considérable, parce que le cheval glissait aussi ! Jouer ainsi sur une telle surface était vraiment dangereux. La première fois que l'étalon de Mario Luraschi est monté sur le plateau, les trappes ne supportant pas le poids de l'étalon, il s'est coincé les pattes dans un tampon qui a cédé. Heureusement, il ne sait rien cassé. L'administrateur a eu beaucoup de chance. Chaque soir, l'angoisse recommençait, glissade ou pas !

L'ECOLE/LE CONSERVATOIRE :

LA QUESTION DE LA TRANSMISSION

Vous avez été professeur au Conservatoire national d'art dramatique de Paris. Sur quels principes faisiez-vous reposer vos enseignements ?

J'ai enseigné au Conservatoire National d'art Dramatique de Paris (CNSAD) de 1985 à 1989, puis de 2011 à 2013. J'ai arrêté d'enseigner en 1989 à cause d'*Hamlet*. J'enseignais neuf heures par semaine, je répétais avec Patrice Chéreau et je mettais en scène *Le Cid* à Bobigny. Cela faisait beaucoup. J'ai donc été obligé de démissionner du Conservatoire, à ce moment-là. Ce fut un choix douloureux : je voulais jouer *Hamlet* avec Patrice, mon engagement devait être total.

Quand j'ai été nommé au CNSAD, beaucoup ont été surpris. J'avais à peine mon certificat d'étude, je n'avais pas suivi un parcours universitaire. Cela déplaisait à certains. Je me suis mis à travailler, je me suis investi totalement. J'ai rencontré des difficultés parfois, mais je l'ai fait. C'était une épreuve pour moi que de me retrouver devant douze comédiens, tous les matins. D'ailleurs, je ne jouais plus sur scène lorsque j'étais au CNSAD. Je passais mon temps à lire, à choisir des scènes, à faire des montages parfois pour les adapter aux élèves.

Je n'étais pas un pédagogue. Je n'ai jamais enseigné comme Michel Bouquet ou Daniel Mesguish, par exemple, qui eux avaient un vrai discours dramaturgique, une vraie vision esthétique. Je choisis une autre voix, j'entrais directement dans le travail concret de répétitions. Les élèves étaient immédiatement confrontés à la pratique. Chaque jour, je

travaillais quatre heures, avec deux élèves. Les autres regardaient, notaient, apprenaient le jeu par les autres, de mes interrogations et de mes indications. Cette méthode m'a été reprochée : on considérait qu'il fallait faire travailler plus d'élèves par cours et monter davantage de scènes. Mes collègues travaillaient cinq, six scènes en quatre heures. C'était inconcevable pour moi, car je pense que travailler quatre heures sur une scène, c'est peu. La première année au CNSAD, je fonctionnais ainsi. Jacques Nerson, critique théâtral, qui me détestait comme acteur, avait été impressionné lorsqu'il était venu voir les travaux de mes élèves en juin. Il a même écrit dans *le Figaro* que j'étais le meilleur professeur au Conservatoire depuis Louis Jouvet.

J'ai toujours dérangé, en tant que comédien, en tant que metteur en scène et en tant que professeur. Mon trajet a souvent été critiqué violemment. Après *Hamlet*, après le travail réalisé avec Patrice, j'ai été attaqué par le Syndeac des metteurs en scène comme un acteur payé trop cher. Qu'on voyait trop souvent !

Patrice Chéreau disait que le métier de metteur en scène ne s'apprend pas. Qu'en est-il de celui d'acteur ? Comment le définir ?

Être acteur ? Personne ne peut répondre vraiment. Lorsque l'on s'intéresse à la formation de l'acteur, on doit, on peut commencer par s'intéresser à l'école des Russes. Historiquement, il faut remonter aux années 1900, avec Meyerhold, Stanislavski, Tchekhov, puis, plus tard, Bertolt Brecht qui a redéfini une nouvelle manière de jouer non psychologique avec la distanciation. En France, Louis Jouvet, Antoine Vitez, Daniel Mesguich ont essayé de théoriser le métier. Mais dans les années 1960, on rompt avec le Théâtre psychologique, pour le Théâtre de l'Absurde et l'arrivée du Nouveau Roman va proposer une nouvelle dramaturgie : plus de continuité, plus de personnage, ni de situation, plus de ponctuation, des personnages n'ayant plus de nom, de prénom, mais qui sont signalés par des chiffres. Aujourd'hui en 2020, nous sommes dans « le post-dramatique », où il vaut mieux avoir une très forte personnalité, en marge du Théâtre, être circassien, danseur, vidéaste, showman, imitateur, que comédien/ interprète. Mon sentiment est qu'il n'y a désormais plus de place pour l'acteur. Qu'est-ce qu'être acteur, sinon avoir un « rapport au texte », à « la langue », à « l'histoire », une envie de « dire » et d'inventer des fantômes ? On ne demande plus cela. C'est la suite logique hélas d'un mouvement qui date des années 90 et il m'a fallu trente ans pour comprendre. Entre temps, ce fut le règne du metteur en scène et après du dramaturge, ensuite l'arrivée des

peintres dans la scénographie. Beaucoup de choses passionnantes ! Mais le travail de l'acteur diminua petit à petit. Je fais ce métier depuis maintenant cinquante ans, et je constate que cela n'a jamais été vraiment le règne du comédien.

Lorsque Patrice Chéreau reprend la direction du Théâtre Nanterre-Amandiers en 1981, il décide avec Pierre Romans, de créer une École de comédiens. Comment analysez-vous ce désir d'école par Chéreau et quel regard portez-vous sur l'enseignement qui a été proposé à Nanterre-Amandiers ?

C'était dans la logique des choses que Patrice veuille son école de comédiens à Nanterre. Il tenait à constituer une troupe avec laquelle il pourrait faire ses spectacles. Tout cela était tout à fait louable. Il est regrettable, que cela n'ait tenu que deux ans. Une troisième promotion devait être créée, mais elle n'a pas eu lieu. Les professeurs d'art dramatique furent remplacés par des cinéastes.

HAMLET : VERS UNE FIN ?

Quel regard portez-vous sur ces années Nanterre ? Qu'est-ce qui, selon vous, a fait, au temps de Chéreau, la spécificité de ce lieu Théâtre Nanterre-Amandiers ?

La période de Nanterre a été pour Patrice un tremplin cinématographique. Secrètement, il voulait continuer à faire des films. La préparation de *La Reine Margot* s'est faite au Théâtre Nanterre-Amandiers. Ce n'est pas un hasard. Sur le plan de la création théâtrale, ce sont des années contrastées. Patrice n'a pas réalisé à Nanterre que des chef-d'œuvre, ni monté de grands spectacles marquants. *Quai Ouest*, par exemple, est une pièce qui n'a pas trouvé son public. *Les Paravents* non plus, qui avaient déjà été montés magistralement par Roger Blin à l'Odéon. *Quartett* et *La Fausse suivante* n'avaient pas non plus été des créations marquantes. De ces années, seuls *Combat de nègre et de chiens*, le magnifique *Lucio Silla* et *Hamlet* ont, me semble-t-il, montré le véritable talent de Patrice Chéreau.

Après Hamlet, vous ne travaillerez plus avec Patrice Chéreau, jusqu'à ce qu'il vous appelle pour jouer dans Comme il vous plaira de Shakespeare. Un long silence, à nouveau...

En décembre 2012, c'était un an avant sa mort, Patrice m'appelle. Il me dit qu'il veut monter *Comme il vous plaira* aux Ateliers Berthier, et qu'il aimerait retravailler avec moi. Il m'a demandé de le retrouver le lendemain, chez lui. Il m'a proposé d'interpréter Jaques, le mélancolique. Il était en train de déménager, de quitter la rue Braque. Je l'ai aidé à vider ce très bel appartement. Dans son nouvel appartement, Patrice m'a montré la maquette du décor qu'avait réalisée Richard Peduzzi. Un seul arbre, immense, pour représenter la forêt, qui glisserait sur rails et avancerait dans les spectateurs assis en gradin de part et d'autres. C'était superbe. Je me souviens m'être dit : « Enfin, c'est reparti.... il m'a fallu attendre 20 ans ». J'ignorais que Patrice était malade. Nous avons eu quelques répétitions, nous sommes retrouvés dans le travail. Et début octobre 2013, Patrice Chéreau nous a quittés.

L'idée conjointe de Patrice Chéreau et de Richard Peduzzi de ne retenir qu'un seul arbre comme décor pour représenter une forêt sur la scène était, en effet, magnifique. S'approcher du sublime, sentiment contenant à la fois la beauté et l'horreur, c'est peut-être de cela dont il s'approchait, à chaque fois, dans ses créations, jusqu'à celle-ci laissée à jamais inachevée...

J'ai connu des émotions et des sensations magnifiques en jouant dans les créations de Patrice Chéreau. Souvent sur scène, dans *Richard II*, *Lear*, *La Dispute*, *Peer Gynt*, *Hamlet*, il m'est arrivé de sortir de mon rôle en pleine scène de jeu, et je regardais autour de moi, mes camarades, à cour, à jardin, derrière moi, je voyais des décors magnifiques. Des lumières crépusculaires soulignant l'ambiance... Et je me disais : « Quelle chance ! Mais où suis-je ? Qui donc ose prendre de tels risques ? C'est sublime ! ». Je n'avais plus qu'à exécuter.

ANNEXE 2

Entretien avec **Marianne Denicourt**

vendredi 10 avril 2020, Paris/Berlin

L'École des comédiens : un apprentissage nommé désir

Quand on était jeune acteur, à cette époque-là, l'École des Comédiens de Patrice Chéreau était l'endroit où l'on avait envie d'être. Le paysage de l'enseignement du théâtre en France était alors assez restreint : il y avait le conservatoire, le Théâtre national de Strasbourg, et, tout d'un coup, cette nouvelle école qui naissait, avec ce metteur en scène auréolé de son talent. Chéreau était très charismatique, et puis, il était jeune, c'était un phénomène. Il déplaçait les foules et tous les spectateurs ne pouvaient pas rentrer, chaque soir, dans la salle. Il était un peu filou. Le théâtre vendait toujours un peu plus de billets qu'il n'y avait de places dans la salle. Cela faisait un excellent bouche-à-oreille, il s'en amusait. Ses spectacles étaient extrêmement impressionnants, très novateurs. Il apportait vraiment un vent de liberté. Les décors de Richard Peduzzi ont beaucoup contribué aussi à son succès. Il choisissait avec soin ses acteurs qu'il poussait loin. Il avait fait venir au théâtre beaucoup d'acteurs du cinéma, Michel Piccoli, Philippe Léotard, Jane Birkin...

Adolescente, j'étais allée voir des spectacles à Nanterre, et je me souviens d'avoir trouvé merveilleux ce qui se passait dans ce théâtre. Je connaissais déjà, par le grand bruit qu'elles avaient provoqué dans le monde théâtral, certaines créations de Chéreau comme *La Dispute*, *Peer Gynt*. J'étais très heureuse de voir ses spectacles. J'ai découvert à Nanterre *Combat de nègre et de chiens*, *les Paravents*, *la Fausse suivante* aussi. J'ai fait partie de la deuxième promotion de l'École des Comédiens. J'étais allée voir le spectacle de fin d'année produit par la première. Cela m'avait donné très envie de suivre cette formation exceptionnelle.

Franchir le seuil, entrer

Le recrutement pour entrer à l'Ecole des Comédiens était assez long. Le concours s'était étalé sur à peu près un an. Après la première promotion, plus de quatre mille candidatures, venues d'Europe et même des Etats-Unis avaient été déposées. C'était une école qui attirait beaucoup.

La première chose qui nous avait été demandée consistait à écrire une lettre de motivation; la deuxième, à présenter une scène devant un jury, composé de sept ou huit acteurs et metteurs en scène réunis, lesquels étaient chargés d'effectuer une première sélection. Cela se passait dans la salle de répétition. Chéreau n'était pas présent.

Ensuite, il fallait présenter une deuxième scène. Nous n'étions plus que quelques centaines à pouvoir le faire. Cela se déroulait dans la Grande Salle du Théâtre et, cette fois, Chéreau était là. La salle était plongée dans le noir si bien que, depuis la scène, on ne le voyait pas, tout comme les autres membres du jury d'ailleurs, placés eux-aussi assez loin. On savait qu'il y avait des gens, mais on ne pouvait pas les distinguer.

A l'issue de cela, quatre-vingts personnes ont été gardées, et nous avons fait un stage de dix jours, à l'issue duquel on savait si l'on était retenu ou non. Nous n'étions alors plus que dix-neuf.

C'était un long parcours, difficile, mais comme l'est, je crois, tout autre concours. Dans ces moments-là, il faut avoir une part de soi, qui considère l'enjeu comme vital, et une autre, qui s'en détache. On tient comme cela.

Scènes choisies

Alors que j'avais vu les spectacles de Chéreau, j'avais choisi des scènes qui ne semblaient pas adaptées à Nanterre. Pour ma première scène, j'avais décidé de présenter « La prière d'Esther », extraite de la pièce de Racine, *Esther*. Chéreau a monté *Phèdre* des années après, mais, à cette époque-là, je ne suis pas sûre qu'il était très attiré par Racine. J'avais travaillé le texte avec Madeleine Marion, dans un atelier.

Pour la seconde scène, même chose. J'ai continué à ne pas être dans les clous. J'avais préparé *Requiem pour une nonne* de William Faulkner. J'aimais Faulkner, le titre était beau. Sur le plan de la scénographie, la scène était simple à jouer : c'était une table avec deux personnes.

La vie dans l'École : apprendre en observant

Contrairement au Conservatoire, à la rue Blanche, l'Ecole des Comédiens faisait partie intégrante d'un théâtre en activité. Ce qui m'a le plus frappée, c'était d'être dans un théâtre en ébullition. On rencontrait Maria Casarès au bar, le soir. Barbara venait répéter avec Gérard Depardieu. On croisait tous les jours des acteurs magnifiques, qui faisaient des spectacles sublimes, et que nous pouvions aller voir.

Ce qui était valable à Chaillot où j'ai suivi les enseignements d'Antoine Vitez, l'était aussi pour Nanterre : j'ai pu observer, voir des spectacles, jour après jour. C'est très important pour se former. Cela l'était d'autant plus que j'étais assez timide, que je n'osais pas tellement présenter des scènes. J'étais plutôt observatrice. J'avais une réserve naturelle, que j'ai conservée d'ailleurs. Je suis toujours un peu en retrait, ce qui peut paraître tout à fait paradoxal pour une comédienne.

Il y avait à Nanterre, à cette époque, une programmation exceptionnelle. Je me souviens tout particulièrement de *La Mort de Danton* de Klaus Michael Grüber.

C'était une chance exceptionnelle de pouvoir suivre cet enseignement. On était jeunes, mais on avait quand même conscience de ce privilège.

Patrice Chéreau : un regard, une volonté

Pierre Romans était le directeur de l'Ecole. Chéreau intervenait pour faire des choses très concrètes : dans la première promotion, pour monter avec les élèves des comédies de *Shakespeare*, et, dans la deuxième promotion, pour faire un film, *Hôtel de France*, et une pièce de théâtre *Platonov*. Parallèlement, il faisait ses propres spectacles, il préparait ses propres films déjà, et il faisait tourner le Théâtre.

Il trouvait stimulant de travailler avec de jeunes comédiens, il suivait ce que l'on faisait. De temps en temps, la porte s'ouvrait. Chéreau se mettait dans le fond de la pièce. Il nous regardait. Une fois, alors que j'étais en train de répéter avec Pierre Romans *Penthésilée* de Kleist, qu'on a joué ensuite à Avignon et à Nanterre, il est entré dans la salle. Je me souviens parfaitement de ce moment. J'étais sur scène. Je l'ai vu rentrer – lorsqu'on est sur scène, on voit tout, on peut discerner les moindres mouvements. Sans le regarder, ni marquer un temps de pause, j'ai continué à jouer : sa présence m'avait totalement stimulée.

Densité, intensité ; s'obliger à retirer la peau

La formation proposée à l'Ecole était très riche et intense. C'était aussi particulièrement physique : il y avait de la danse, de la gymnastique, du chant également. En deux ans, nous avons fait trois pièces de théâtre, *Penthésilée* et *Catherine de Heilbronn*, mises en scène par Pierre Romans, *Platonov* par Chéreau, et deux films, *L'Amoureuse* de Jacques Doillon, et *Hôtel de France* de Chéreau. Nous avons fait aussi une comédie musicale avec un professeur venu de New York.

On travaillait énormément. Chéreau nous demandait beaucoup. Il nous faisait suivre un rythme très intense de répétition, car il savait très bien que, sur la fatigue nerveuse et physique, on obtient plus de choses d'un acteur. Certaines barrières lâchent, il y a un état nerveux qui se met en place. Il cherchait cet épuisement.

{texte de Marguerite Duras}

C'est la même chose au cinéma. Gérard Desarthe disait quelque chose de très beau. On ne met pas une peau, on en retire une. Madeleine Renaud disait quelque chose de similaire lorsqu'elle parlait de se retourner la peau. Il n'y a pas de personnage. Chéreau cherchait cet état de vulnérabilité, qui permet d'être traversé par des émotions, des sentiments, des situations. Pierre Romans aussi, dans son sillage, car c'était Chéreau qui donnait la note. Tout le monde était au diapason de son rythme, de son énergie phénoménale...

Avant les premières, il laissait une journée sans répéter. Il nous demandait de ne pas trop dormir, de rester sur notre énergie. Le métier d'acteur est comme cela, et quand on suit une école aussi exigeante que celle de Nanterre, il était normal de nous donner ainsi.

Penthésilée

Penthésilée de Kleist est un texte sublime, issu du romantisme allemand. Pierre Romans avait retenu la traduction de Julien Gracq. Il avait décidé de nous faire travailler sur ce texte et il m'avait choisie pour jouer Penthésilée. Qu'il ait décidé de me confier ce rôle magnifique était un cadeau.

Pierre avait eu une idée assez belle pour monter la pièce de Kleist : il avait décidé que l'histoire se passerait chez des adolescents. Cela faisait référence à *La Dispute* de Marivaux que Chéreau avait montée quelques années plus tôt.

Sur la scène, il y avait des tables qui évoquaient un dortoir, avec les filles d'un côté, les garçons de l'autre. Les adolescents allaient y découvrir l'amour, jusqu'à la dévoration de l'être aimé. Les amazones étaient des toutes jeunes filles, comme nous l'étions à l'époque. Penthésilée est un personnage qui dit tout ce qu'elle ressent au fur et à mesure qu'elle le découvre. C'est pour cela aussi que c'était si touchant de faire d'elle une adolescente confrontée à ses sentiments, qui la débordent. Pierre Romans avait adapté la pièce à notre mesure. C'était beau.

Le personnage de Penthésilée est une forme d'abîme. Jouer ce rôle quand on est toute jeune, commencer avec cela, c'est assez fou. Entre Penthésilée puis Ophélie dans le *Hamlet* monté par Chéreau, j'ai eu des rôles merveilleux. Cela a été, à chaque fois, un travail passionnant. C'était une montagne à gravir, et moi, face à cette immensité. J'ai encore le souvenir des petits pas que je faisais pour donner chair à ces textes.

Jouer Ophélie

Après avoir joué *Penthésilée* à Avignon, Patrice a convoqué certains de ses acteurs dans son bureau à Nanterre. Je me souviens très précisément du moment où il m'a demandé de le rejoindre, où il m'a dit qu'il voulait que je fasse partie de la troupe qu'il était en train de monter et qu'il souhaitait que je joue Ophélie dans le *Hamlet* qu'il allait monter l'année suivante, dans la cour d'Honneur à Avignon. Cela a été un moment de grand bonheur, j'avais peine à y croire. J'étais quand même une très jeune actrice. C'était merveilleux. Professionnellement, cela fait partie des moments qui m'ont rendu très heureuse. C'était un rêve qui se réalisait.

Ophélie est un très beau rôle, difficile à jouer, car elle est mystérieuse et en retrait. Je crois que si l'on met bout à bout toutes ses répliques, cela représente peut-être deux pages seulement sur une pièce de quatre heures. En même temps, c'est un rôle mythique. Ophélie est une victime, une jeune fille pure. Je ne suis pas sûre que Chéreau était très à l'aise avec cela. Il voulait éviter une Ophélie blonde, éthérée, comme on la représente habituellement, et il m'a choisie, moi qui suis brune, avec probablement une certaine force, même s'il savait que j'allais lui donner la fragilité dont le rôle avait besoin. Pour les scènes de la folie, je portais un long voile de crêpe noir, allant jusqu'au sol. C'était une image qui était déjà présente dans sa mise en scène du *Ring* qu'il avait monté à Bayreuth.

De Richard III à Hamlet

Au départ, Chéreau ne voulait pas monter *Hamlet*, mais *Richard III*. Il avait proposé le rôle à Desarthe. *Richard III* est une pièce d'ailleurs qui, lorsqu'on connaît Patrice, était beaucoup plus proche de lui qu'*Hamlet*. Il avait besoin d'un acteur de la puissance de Desarthe pour pouvoir jouer dans la cour d'Honneur un Shakespeare. C'est Desarthe qui a demandé à Chéreau de monter Hamlet, un rôle qu'il rêvait de jouer. Chéreau s'est laissé convaincre.

Desarthe avait une seule chose en tête : réussir son Hamlet. Il était très solitaire lors des répétitions, très exclusif aussi dans son rapport à Chéreau. Ce n'était pas toujours facile. Il était possédé par ce rôle et il a donné énormément au personnage d'Hamlet jusque dans sa solitude et sa folie. J'ai le souvenir que la critique a été unanime et, pour ma part, je considère qu'il a fait un Hamlet exceptionnel. J'ai suivi beaucoup de représentations, cachée derrière le rideau, à le regarder.

Hamlet a été pour moi une expérience unique parce que c'était la toute première pièce que je jouais, et c'est vrai que je suis restée sur cette idée que j'avais beaucoup de chance d'être là, comme tous les autres jeunes acteurs de l'École d'ailleurs, auxquels Chéreau avait aussi confié des rôles.

Nous avons ensuite fait une très belle tournée : Berlin, Moscou, Barcelone, la Scala de Milan.

Réaliser / mettre en scène : deux façons de se dire

Chéreau avait très envie de se confronter à Tchekhov. Il a choisi *Platonov* et il a fait deux adaptations, une pour le théâtre, une autre pour le cinéma.

Au théâtre, il avait le sentiment d'être arrivé presque au maximum de ce qu'il pouvait faire; en Europe, c'était un metteur en scène sans équivalent. A l'opéra aussi. Il souhaitait également trouver un accomplissement au cinéma. Pour nous, élèves, c'était une chance car que cela nous permettait aussi d'aborder cet art.

Comme j'avais un grand rôle dans *Penthésilée*, j'ai joué des rôles plus petits dans *Platonov* et *Hôtel de France* parce qu'il fallait trouver un équilibre pour les dix acteurs, que chacun puisse, selon le principe de la troupe, avoir des rôles intéressants.

En fait, il n'y avait pas vraiment de différence entre le Chéreau qui me dirigeait au théâtre et le Chéreau qui me dirigeait au cinéma, mais il cherchait une forme nouvelle.

Cela a été sa quête à lui, qu'il a d'ailleurs poursuivie après Nanterre, et qui l'a animé tout le long de sa vie. Ce qui fait aussi qu'il a complètement arrêté le théâtre pendant très longtemps, pour se consacrer presque exclusivement au cinéma.

Le silence et les non-dits du cinéma face au théâtre de mots

Chéreau était très volontaire, dans sa manière d'aborder les textes, de faire travailler les acteurs. Il était comme un taureau angevin, il avait une puissance, une force hors du commun que je n'ai jamais rencontrée ailleurs. Il n'était pas dans le lâcher-prise, ni dans le laisser-aller. Or, au cinéma, il le savait, il faut peut-être davantage accepter de recevoir ce qu'un acteur donne, ce qu'un décor donne, ce qu'un univers, un extérieur, un ciel donnent, pour capter des choses. Il y a beaucoup de non-dits au cinéma. Peut-être même que l'on vit plus au cinéma dans un silence que dans des mots ?

Chéreau était toujours dans l'intelligence et l'interprétation des textes, il les saisissait dans leur précision. Pour nous, jeunes acteurs, c'était un apprentissage formidable. On savait toujours précisément ce que l'on jouait. Ce qui n'est pas toujours le cas au théâtre.

Un metteur en scène comme Ostermeier aujourd'hui a aussi ce génie-là: quand on voit un de ses spectacles, le texte nous est accessible parce qu'il met son intelligence à son service. Il le rend lisible.

Le travail à la table avec Patrice Chéreau

Chéreau aimait le travail à la table. Il nous réunissait. On lisait, on parlait, on discutait souvent pendant de longues heures. Il donnait du sens au texte, il réfléchissait. On voyait sa pensée s'élaborer en même temps qu'il parlait parfois. Tout d'un coup, en entendant quelqu'un proposer telle ou telle chose, une autre idée lui venait.

Rien ne se perd dans ce travail qui pouvait durer plusieurs semaines. Cela avait été le cas pour le Tchekhov, mais aussi pour *Hamlet*. Se confronter à ces grands textes n'était pas rien pour les jeunes élèves que nous étions, et avec Chéreau, c'était passionnant.

Il est difficile de décrire ce processus d'accompagnement que Chéreau engageait avec nous. Je peux dire simplement que, quand on lit du théâtre ou même un scénario de cinéma, ce sont des mots écrits sur un papier. Le travail de l'acteur va alors consister à donner vie à ces mots et à faire croire au spectateur que c'est vrai. C'est aussi simple et

compliqué que cela. Comment, avec quelques mots sur du papier, on parvient à une incarnation ? Car il n'y a pas de personnage. C'est tout ce trajet là que Patrice nous aidait à faire.

Faire partie de la troupe de Chéreau

La deuxième promotion de l'Ecole des Comédiens, à laquelle j'ai appartenu, a eu beaucoup de chance. Nous avons bénéficié aussi de l'expérience de la première session. Pierre Romans et Patrice Chéreau nous ont offert la possibilité d'aller à Avignon.

A l'issue de cette promotion, Chéreau a monté une troupe. Il a choisi parmi les élèves certains d'entre nous avec lesquels il avait le plus envie de travailler à ce moment-là et qui correspondaient aussi aux distributions de ses prochaines créations, comme *Hamlet* de Shakespeare et *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès, et une création de Luc Bondy, *Conte d'hiver*. Des horizons s'ouvraient. C'était pour nous, une chance inouïe.

Apprentissages avant Chéreau

Antoine Vitez : apprendre une forme de liberté

Quand je suis sortie du lycée, et avant d'entrer à l'Ecole des Comédiens de Chéreau, j'ai suivi des stages assez courts, de trois ou quatre mois, au Centre de Chaillot, avec Antoine Vitez. Ils étaient assurés par certains de ses comédiens et Yannis Kokkos aussi, son scénographe. On postulait sur entretien. Il y avait des gens venant un peu de tout bord, et de tous les âges, pas seulement des acteurs, mais aussi des personnes issues du milieu universitaire, des amateurs.

L'un des avantages de cette formation à Chaillot était qu'elle se tenait dans un théâtre. C'était pour moi, alors jeune actrice, l'opportunité d'aller tous les soirs au théâtre, d'avoir accès aux salles. Il y a des spectacles que j'ai vu dix fois, quinze fois. C'est extrêmement formateur d'observer la vie d'un théâtre, d'observer des acteurs sur scène en train de jouer, et d'avoir la possibilité de voir tous les jours un spectacle, de le revoir plusieurs fois même. Je faisais aussi de la figuration pour gagner des sous.

Avec Vitez, ce qui était fascinant, c'était sa liberté. Il était extrêmement libre et il entretenait un rapport aux textes qui l'était tout autant. C'était quelqu'un d'une très grande intelligence, d'une très grande culture, et loin de toutes les contraintes, de tous les

préjugés, de tous les clichés. C'était vraiment une des grandes qualités de Vitez : cette joie à faire, cette insolence aussi qu'il avait par rapport aux textes, par rapport aux classiques.

Il nous poussait à faire des choses tout à fait inattendues. Contrairement à bien des idées reçues, à ce que les gens pensent d'habitude, il savait que les jeunes acteurs, les jeunes élèves ont tendance à être trop respectueux, trop prudents et qu'ils ne s'autorisent pas à se libérer des contraintes, qu'ils sont parfois trop précautionneux. Vitez nous donnait cette liberté par rapport au texte, par rapport à sa compréhension, à la façon de se l'approprier. C'est un enseignement qui m'a servi toute ma vie : acquérir cette liberté d'interprétation, de lecture vis-à-vis d'un texte. Vitez nous apprenait à ne pas être trop sage.

Lors de cette formation, je me souviens avoir travaillé sur une pièce de théâtre de Victor Hugo, qui est un auteur que j'aime énormément. J'interprétais la reine dans *Ruy Blas*.

Une expérience cinématographique

Jacques Doillon, L'Amoureuse

L'Amoureuse est un film, réalisé par Jacques Doillon. Cette création correspondait à un projet cinéma, qui avait été conçu par Patrice Chéreau et Pierre Romans pour les élèves de l'Ecole. L'idée était de faire un long métrage, à partir d'un scénario original. Doillon avait choisi de travailler essentiellement avec les comédiennes. Nous étions neuf filles, et seulement quatre des dix garçons de l'Ecole à participer à l'aventure. Dominic Gould, qui était « l'Américain » de l'Ecole, tenait le rôle masculin principal.

Doillon nous avait demandé à chacun d'écrire des choses. Il n'y avait pas beaucoup de contraintes; nous pouvions écrire ce que nous voulions. J'avais fait un Abcédair. A chaque lettre correspondait un souvenir, une histoire, quelque chose que j'avais en tête.

A partir de ce matériau, de nos témoignages, Doillon a construit, avec Jean-François Goyet, un scénario. Jacques Rivette, avec lequel j'ai travaillé plus tard, avait un peu cette même approche, bien que les deux réalisateurs aient été très différents : lui aussi se servait beaucoup des discussions avec les acteurs pour nourrir le scénario que Pascal Bonitzer ensuite articulait.

Le tournage s'est déroulé à Cabourg, puis dans les environs de Lisieux. C'était très particulier, puisque nous n'avons, en fait, jamais eu de scénario entre les mains.

Doillon l'écrivait pas à pas, en fonction de ce que nous avons pu lui donner.

Nous logions tous dans le même hôtel. Les scènes du lendemain nous parvenaient, le soir, glissées sous nos portes de chambre. On apprenait ainsi que l'une partirait rejoindre son amoureux, qu'une autre irait célébrer l'anniversaire de sa soeur. Ainsi, au fur et à mesure du tournage, certaines actrices partaient. Les rôles disparaissaient. C'était un peu comme dans un Agatha Christie, à coup de disparitions progressives, jusqu'à ce que le film s'achève.

Doillon avait conçu *L'Amoureuse* comme une forme de marivaudage, où, peu à peu, l'histoire se recentrait sur quelques personnages choisis : au centre, se trouvait un jeune garçon, Dick, auprès duquel des filles s'épanchaient, se racontaient, s'interrogeaient.

Pour des jeunes actrices qui commencent à tourner, c'était un jeu cruel, car celles qui partaient avaient le sentiment de ne pas avoir bien joué; celles qui restaient étaient heureuses de continuer, mais cette joie était entachée par la tristesse de savoir les autres malheureuses. Doillon avait installé entre nous une certaine compétition. Ce tournage n'a pas été facile. Il nous avait gardées avec Eva Ionesco, Catherine Bidaut jusqu'à la fin. Comme j'avais mon permis moto, ce qui l'amusait, il m'avait finalement fait partir avec Dick, me mettant aux commandes de la moto.

Le film a d'abord été présenté à la télévision, avant de sortir en salle. Il a été tourné en super 16, et non en 35 mm, pour des questions de budget.

ANNEXE 3

Entretien avec **Hammou Graïa**

samedi 10 novembre 2018, Paris, 13^e arrondissement

Le Théâtre Nanterre-Amandiers

J'ai joué, pour la première fois, aux Amandiers en 1976. C'était dans *Genseric*, une pièce de Pierre Macris, mise en scène par Jean-Marie Winling. J'y suis revenu, sept ans plus tard, pour *Les Paravents* de Jean Genet, que Patrice Chéreau avait décidé de monter. Il m'avait donné le rôle de Saïd.

La rencontre avec Patrice Chéreau

Patrice était venu me voir jouer, sur la recommandation de Pierre Romans, dans un spectacle de Michel Albertini qui s'appelait *Ain salah*. A la fin du spectacle, Patrice nous avait rejoints dans les loges. J'étais avec l'actrice Saskia Cohen-Tanugi. Il nous a salués, nous avons échangé quelques mots. En partant, dans l'escalier, il m'a dit « A bientôt ». Je connaissais Pierre pour l'avoir croisé plusieurs fois aux cours d'Antoine Vitez au Conservatoire que j'avais suivis de 1976 à 1979. C'est là que j'ai fait la rencontre de Marcel Bluwal, par exemple, et aussi de Pierre Debauche, le fondateur du Théâtre des Amandiers. Un petit groupe s'était déjà constitué autour de lui, il en émanait une énergie toute particulière, c'est là, par exemple, que sont nés Les Deschiens. Pour ma part, je voulais travailler avec Vitez. C'est avec lui que je voulais apprendre.

Je me souviens que Patrice Chéreau était venu assister, un jour, à un cours d'Antoine. C'était déjà une star. Il avait derrière lui l'Italie, il était codirecteur du TNP, l'aventure allemande à Bayreuth commençait aussi. Patrice avait essayé de se faire le plus discret possible, mais sa présence était d'une force incroyable. On sentait tous son regard, même Antoine. J'avais vu *La Dispute*, mise en scène par Patrice et *Arlequin, serviteur de deux maîtres*, monté par Strehler. Ces deux spectacles avaient agi sur moi comme des détonateurs. C'était du théâtre, dans tout son impact.

Entre Antoine et Patrice, il n'y avait pas de proximité, plutôt une espèce d'évitement courtois. C'était deux mondes différents. Antoine avait monté *Hamlet* remarquablement, par exemple, mais le *Hamlet* de Chéreau était d'une simplicité, d'une telle limpidité que

l'on saisissait l'œuvre immédiatement. Elle s'ouvrait, devenait compréhensible.

De *L'Homme blessé* aux *Paravents*

Peu de temps après, Chéreau m'a appelé. Je venais juste de finir ma formation au Conservatoire. Au départ, j'ai cru que c'était une plaisanterie de mes camarades. Du coup, j'ai raccroché. Mais Patrice m'a rappelé. « Est-ce que je pourrais vous rencontrer ? » - Bien sûr ! - « J'ai un petit rôle à vous proposer dans le film que je suis en train de préparer ». C'était *L'Homme blessé*. Sur le tournage, j'ai rencontré Roland Bertin, acteur magnifique, que j'avais vu dans *La Dispute*, qui jouera aussi dans *Quartett*, aux Amandiers. Six ou sept mois après le tournage de *L'Homme blessé*, je préparais *Les Paravents* de Jean Genet. Patrice m'avait proposé d'interpréter le rôle de Saïd.

Je connaissais parfaitement le texte de Genet. J'étais entré au Conservatoire en présentant la première scène des *Paravents*. J'avais préparé le texte avec Vera Gregh. Faire du théâtre n'était pas, au départ, mon intention. Je voulais faire de la peinture, entrer aux Beaux-Arts, ou alors faire de la musique. Mais cela n'a pas fonctionné. J'ai rencontré le théâtre lorsque j'étais au lycée, en classe de seconde. J'avais une copine qui s'appelait Celia Reggiani, c'était la fille du chanteur. Un jour, elle m'a demandé : « Hammou, as-tu déjà été dans un cours de théâtre ? » Je lui ai dit « Non, jamais ». Elle m'a alors proposé de l'accompagner, comme ça, pour voir une leçon. Elle suivait les cours du Théâtre-école de Tania Balachova, qui venait de mourir quelques semaines auparavant. C'est Vera Gregh qui poursuivait la mission. J'ai assisté plusieurs fois aux cours. Et puis, je suis allé voir Vera, je lui ai demandé quelles étaient les grandes écoles de théâtre à Paris. Elle m'a parlé du concours d'entrée au Conservatoire. Ensemble, nous avons travaillé pendant six mois. Elle m'a aidé, conseillé, accompagné. J'ai présenté la première scène des *Paravents*. Je m'en souviens encore. « Rose, le ciel est déjà rose ». Il y avait deux jurys, l'un pour le premier concours, l'autre pour le second. Il y avait Antoine Vitez, bien sûr, Jacques Rosner qui était le directeur du Conservatoire à ce moment-là, je crois me souvenir que Georges Wilson aussi était là. C'est Claudine Gabet qui me donnait la réplique. Elle avait travaillé avec Marguerite Duras, qu'elle m'avait fait rencontrer. Un an plus tard, c'était en 1977, Duras m'avait convoqué pour faire une lecture. Elle m'avait trouvé remarquable, et elle avait décidé de m'engager pour jouer dans sa nouvelle pièce *Eden-Cinéma*, mise en scène par Claude Régy. J'ai répété pendant six mois, aux côtés notamment de Madeleine Renaud, Bulle Ogier, Michaël Lonsdale, pour finalement être

remercié trois semaines avant la première, sans aucune explication. Régy m'avait passé un coup de fil, me disant que cela n'allait plus être possible. J'étais alors au Conservatoire et la nouvelle avait fait du bruit. « Tu t'es fait viré par Duras, mais ce n'est pas possible ! ». J'étais sonné, je me suis senti trahi. Cette fin de non-recevoir, sans motif clair, était incompréhensible. Après mon limogeage inexpliqué, cela a été au tour de l'actrice Jany Gastaldi de se voir remercier aussi. Les humeurs de Mademoiselle Duras étaient terribles. Quand on débute, ce sont des épisodes difficiles, qu'il faut apprendre à digérer. A l'époque, j'étais en deuxième année de conservatoire, je n'avais pas les armes pour me défendre. Régy est ensuite venu me voir à des spectacles, me félicitant chaque fois.

Les Paravents

J'ai rencontré Jean Genet en 1976, alors qu'il préparait un film, qui finalement ne s'est jamais fait. C'était un texte original qu'il avait écrit, il y avait déjà une postproduction qui était montée, des rendez-vous pris, des engagements en cours. Il m'avait donné rendez-vous dans un bureau à Montparnasse. J'étais en toute première année de conservatoire. J'avais dix-neuf ans.

Lorsque Patrice m'a proposé de jouer le rôle de Saïd, j'étais extrêmement heureux. Je le lui ai dit. « Depuis le temps que je rêve de jouer Saïd ! ». Nous étions encore sur le tournage de *L'Homme blessé*. Il m'a tout de suite arrêté. Il se méfiait de mon enthousiasme. « C'est un rôle très difficile », m'a-t-il rappelé.

La distribution des *Paravents* était énorme. Nous étions très nombreux. On jouait à trente-cinq, voire quarante acteurs sur le plateau, c'était gigantesque, magnifique, mais très éprouvant aussi.

Avant les répétitions, nous avons fait un long travail à la table. Il faut s'imaginer ce que c'est. Tous les acteurs réunis, les dramaturges, les techniciens, tout le monde autour du metteur en scène : on interroge la pièce, on explique ce qu'il y a autour d'histoire, on cherche à comprendre le texte, son contexte. Cela avait duré une quinzaine de jours, on n'en pouvait plus.

On est finalement entré en répétition. Patrice nous a dit : « Il va falloir se mettre debout ». Je me souviens très bien de ce moment-là. J'ai eu le palpitant qui a commencé à s'agiter très fort. Et puis, Patrice a dit : « On va peut-être commencer par le Tableau Un ? ». Maria et moi nous sommes levés. Je regardais Maria, c'était mon phare, ma partenaire privilégiée, "ma mère ». Je la regardais faire. Je l'ai suivie. Très vite est arrivée

la scène où elle s'est mise à danser, elle y allait avec un naturel absolument miraculeux. Je la regardais, je la trouvais superbe. Elle m'a dit « Aide-moi, aide-moi ». Cet appel m'a enlevé tous les blocages. La porte était ouverte. Je n'ai plus eu peur d'aller en répétition, ni d'être sur le plateau. J'étais Saïd, celui qui commence sa vie amoureuse et sa vie d'homme en épousant la femme la plus laide de tous les villages alentour. Tout cela parce qu'il est pauvre. C'est Laurence Bourdil qui jouait le rôle de Leila. Elle portait une cagoule, mais elle se dessinait sur le visage et sur la tête des pustules, des boutons, des tas de petits trucs affreux, que personne ne voyait, mais elle se marquait, elle faisait entrer en elle le personnage. Il y a des auteurs comme cela que l'on rencontre, des textes dont on ne sort pas indemne. Genet en est un. On est obligé de tellement donner.

La présence de Jean Genet

Genet n'a pas assisté au travail à la table, ni au début des répétitions. Chéreau et lui s'étaient vus. Patrice lui avait demandé de passer le soir pour faire des coupures éventuelles dans le texte. Genet était arrivé, il avait pris le texte et avait commencé à le déchirer en petits morceaux. Patrice avait dit « Ok, c'est bon, on arrête ! ». Du souvenir que j'en ai, Genet n'a assisté qu'aux dernières répétitions. Il a dû venir uniquement la semaine avant la première. De la même manière qu'il avait assisté à la création de la pièce à l'Odéon, par Roger Blin, en 1966, il était venu voir celle de Patrice aux Amandiers. Patrice m'avait raconté qu'il était chargé de la sécurité d'une des portes du Théâtre pendant les représentations de 66 ! Ils avaient pris des étudiants pour mettre à chaque issue, craignant, à juste titre, des manifestations du groupe d'extrême-droite Occident, qui bientôt allait devenir Ordre Nouveau. C'est étonnant, c'est qu'il y avait un fil dans l'histoire. Chéreau avait vu Maria Casarès qui jouait déjà la mère dans la première création. Il la voulait absolument pour sa pièce. Au départ, elle avait refusé de jouer le rôle une nouvelle fois, mais Patrice et Jean Genet sont finalement arrivés à la convaincre. Il y avait une alchimie avec Maria, que Bernard Marie-Koltès, qui allait devenir mon ami, a lui aussi éprouvée. Il avait commencé à écrire du théâtre, en sortant d'une représentation de *Médée*, interprétée par Maria.

Pour monter *Les Paravents*, il fallait du courage. Patrice en avait. Bien sûr, nous avons tous été inquiets par moments, par endroits. Le spectacle était long, il durait entre trois et quatre heures, il fallait trouver la musicalité de Genet, la faire vivre sur scène. A la fin des représentations, Genet m'a écrit une lettre magnifique sur mon jeu et sur celui de

Maria. Il m'y confie être très heureux de notre travail. Il en avait écrite une à Maria, et à Laurence aussi, je crois.

Savoir entendre la langue, respirer une poésie

Bien sûr que cette pièce traite de la guerre, mais pas seulement, elle parle aussi de la pauvreté. Bien sûr qu'elle dénonce le colonialisme. Mais l'Algérie n'est jamais citée. Elle est un non-lieu, ou plutôt un lieu qui ne dit pas son nom. Mais je crois qu'il faut faire très attention. Il y a la question politique, la question du sens de la pièce, mais Genet ne raconte pas seulement cela. Il fait éclore dans *Les Paravents* une œuvre essentiellement poétique. Quand il écrit des scènes en polyphonie, où l'on entend des voix ici, puis là, ici et là, comment ne pas entendre la beauté de la langue ? Quand il écrit son unique film, *Un chant d'amour*, chaque plan est absolument magnifique. On entend presque de la musique, alors qu'il n'y en a pas. Avec les auteurs de cette dimension, il faut apprendre à regarder, à entendre d'abord la poésie.

Lorsqu'il écrit son premier roman, *Notre-Dame des Fleurs*, on lui demandait « Mais pourquoi tu n'écris pas comme les gens dont tu parles, les voyous, les trans, les maquereaux ? Pourquoi tu n'as pas le langage de la rue ? » Il répondait : « Je parle la langue de l'ennemi ». En même temps, ne nous méprenons pas, ses auteurs préférés étaient Racine et Mallarmé.

Aborder l'œuvre de Genet dans un genre réaliste ne fonctionne pas. On n'entend rien. C'est le cas pour tous ces textes, même *Les Bonnes*. Pour pouvoir jouer ses textes, il faut entendre la langue. Elle est un art qui passe à travers les générations. Pour un acteur, c'est primordial de saisir cela. Ce n'est qu'en travaillant que l'on trouve peu à peu, ou soudain, le souffle propre à l'auteur, sa musique et celle du personnage qu'on a à jouer. Il faut relire les notes qu'il écrit à Roger Blin. Elles sont merveilleuses, dans leur précision éclairante. Il dit, par exemple, pour telle scène, l'acteur doit jouer comme un enfant de cinq ans qui a envie de pisser; pour une autre, il faut entrer en scène comme si on venait de traverser un cimetière ou comme si on entre dans un lieu sacré.

En 1986, j'étais dans le hall des Amandiers avec Bernard-Marie Koltès, lorsque nous avons appris la mort de Jean Genet. Il m'a regardé. Il m'a dit, « Voilà, je m'aperçois que je l'aimais ».

La direction d'acteurs

J'adorais travailler avec Patrice. Il faisait corps avec vous. Moi, j'adorais ça, mais je sais qu'il y a des acteurs qui détestaient cette proximité. Certains pouvaient même être paralysés par sa présence. Dans cette phase où on cherche, où on tâtonne, où on va dans une direction puis dans une autre, j'aimais sentir Patrice, là, à côté de moi, comme s'il était lui aussi dans le rôle, que nous le portions tous les deux. C'était une sorte de jeu de construction, que nous réalisions ensemble. Il était, par ailleurs, un excellent acteur. Contrairement à ce que beaucoup ont dit, Patrice n'était absolument pas lugubre, il était même très drôle. Il nous arrivait souvent de rire franchement pendant les répétitions. Patrice ne travaillait pas toujours ainsi. Il pouvait très bien aussi rester dans la salle, garder une certaine distance.

Le décor des Paravents

Le décor de Richard Peduzzi était incroyable. Quand on rentrait dans la grande salle, si on ne connaissait pas le lieu, on ne pouvait pas savoir qu'il s'agissait d'un décor. Il avait reconstitué un vieux cinéma de Barbès dans la grande salle. Ma mère d'ailleurs, qui était venue voir la pièce, m'avait dit, "Dis-donc quand même, il est un peu cracra votre théâtre ! Les sièges sont abîmés, les murs sont sales." Elle était un peu déçue. Chéreau, Genet, c'était des gens importants pour elle, le Théâtre des Amandiers était un théâtre connu, elle s'attendait à autre chose, et, tout d'un coup, elle se retrouve dans un vieux cinéma de quartier.

Pour la première scène, on arrivait de la salle. On ne montait sur le plateau qu'à la fin de cette scène. La valise s'ouvrait, il n'y avait rien dedans. *Les Paravents* correspondent à un moment où Patrice avait décidé de rompre avec la scène à l'italienne, il cherchait un autre rapport salle/scène. Nous jouions beaucoup dans la salle. J'y jouais, pour ma part, de nombreuses scènes. Et puis, il y avait aussi tout un rang qui était réservé aux acteurs qui interprétaient les colons. Ils regardaient le spectacle, ils intervenaient, ils faisaient des scènes entre eux.

Patrice s'était aussi beaucoup interrogé sur la scène des morts. Comment représenter, symboliser au théâtre le passage de la vie à la mort, afin que cela soit percutant, sans être surfait ? Il fallait trouver des solutions. Avec Richard, ils avaient pensé à un système de rails sur lesquels un cadre, rempli avec une sorte de papier

calque, avançait sur la scène. Quand un personnage mourait, il traversait le cadre. Le cadre alors dégageait, un autre arrivait. C'était une idée géniale.

Ils avaient aussi installé des trappes. Je me souviens tout particulièrement de la grande scène de la Bouche, qui était jouée par Serge Merlin, avec Maria. Chaque fois, elle s'inquiétait, en se demandant quel tour il allait bien pouvoir lui jouer cette fois. Serge Merlin, le grand Serge Merlin, passait quasiment toute sa scène dans la trappe. On le voyait à peine, mais on le devinait et sa présence était d'une force extraordinaire.

Quai Ouest

A partir du moment où Patrice a monté *Combat de nègre et de chiens*, il avait dit à Koltès, je monte tout ce que tu écris. Jusqu'à Zucco, où Bernard l'a appelé pour lui dire "Tu ne monteras pas Zucco". Il faut dire que Patrice en avait fait une terrible à Bernard, celle de jouer la deuxième *Solitude*, sans acteur noir. C'était quelque chose qui avait insupporté Bernard. Il y avait un noir dans sa pièce, il fallait un acteur noir sur la scène. Il y tenait absolument. En tout cas, cela a été un *casus belli* pour eux, même si après, Bernard a apprécié certaines versions de la *Solitude*. Patrice avait porté *Dans la solitude des champs de coton* trois fois à la scène, avec des interprétations différentes. La première, c'était en 1987, avec Laurent Malet, qui jouait le client, et, Isaac de Bankolé, le dealer. La deuxième fois, c'était en juillet 1988, dans le cadre du Festival d'Avignon. Laurent conservait son rôle, mais c'est Patrice qui jouait le dealer. Benoît Jacquot a réalisé un enregistrement de la pièce pour la télévision. La troisième, c'était en novembre 1995, à la Manufacture des œillets, à Ivry-sur-Seine, avec Pascal Greggory et Patrice Chéreau, dans les rôles respectifs du client et du dealer. Cette production avait été récompensée par le Molière de la meilleure mise en scène, en 1996. Les deux dernières versions posaient un problème à Bernard, qui n'y trouvait plus le sens de sa pièce et qui trouvait le problème déplacé. On y voyait, trop ostensiblement, un aspect de la drague homo. Or, ce n'était pas trop le délire de Bernard qui n'était pas du tout un écrivain comme Lagarce, par exemple. Il ne parlait pas de son homosexualité. Il l'assumait totalement, mais ce n'était pas une dimension qui l'intéressait à développer dans son travail. Dans la *Solitude*, il y a un niveau de séduction bien sûr, mais ce n'était pas l'essentiel du propos de Bernard.

Quai Ouest a été monté un an plus tôt que *La Solitude*. Entre *Les Paravents* et *Quai Ouest*, Patrice avait monté deux autres pièces, *La Fausse Suivante* de Marivaux et *Quartett* d'Heiner Müller. Bernard m'avait vu jouer dans *Les Paravents* et nous étions

devenus très amis. Il m'avait donné le texte de *Quai Ouest* en amont, en me disant de choisir le rôle que je voulais. Au départ, il voulait que je joue le Charles, mais je trouvais que le rôle était trop proche de celui de Saïd. J'avais très envie de faire Fak, d'aller vers autre chose. Cela n'a posé aucun problème ni pour Bernard, ni pour Patrice que je joue le rôle d'un Chinois. C'est Jacques Penot qui devait jouer Charles, mais il est parti au bout de trois semaines, remplacé par Jean-Philippe Ecoffey. C'était trop pour lui. Il faut dire que *Quai Ouest* est un moment assez particulier. On était au milieu des années 80, avec l'alcool, la drogue. C'était à la mode, on vivait dans une certaine forme d'insouciance, d'abondance. A Nanterre, on créait des choses magnifiques, on travaillait comme des fous, et on sortait aussi beaucoup. Le sida n'était pas encore arrivé. Certains ont su se protéger de tout ça, d'autres moins. Il y a eu des morts.

Patrice était quelqu'un d'extrême, d'extrêmement exigeant sur tout. Il était la locomotive. Il avait des idées magnifiques, et il pouvait les réaliser grâce au soutien financier inconditionnel de l'État. Le Théâtre Nanterre-Amandiers était un haut-lieu de la création, avec les pièces de Patrice, mais aussi avec tous les auteurs, musiciens, et metteurs en scène qu'il invitait. C'était un lieu qui devenait extraordinaire. *Quai Ouest* a été conçu dans cette atmosphère de folie, mais la pièce a été un échec.

Bien des difficultés se sont accumulées sur cette pièce. Déjà, les décors n'étaient pas prêts. On s'est retrouvé lâché au public alors qu'il avait dix ou quinze jours de retard par rapport aux décors. Richard avait pensé à des containers qui devaient se mouvoir sur la scène, mais le système ne fonctionnait pas correctement. Parfois un container arrivait alors qu'on ne l'attendait pas, d'autres fois, il n'était pas là où il aurait dû être. Il nous est arrivé à plusieurs reprises, durant des scènes avec Marion Grimault, qui jouait le rôle de Claire, de faire face à ces arrivées intempestives de containers, qui forcément abîmaient le jeu. Il y avait aussi un immense mât, je me souviens. Mais à lui tout seul, il prenait vingt-cinq minutes à démonter durant l'entracte. Richard avait eu aussi l'idée d'ouvrir le plateau, de sorte que de l'eau puisse arriver sur le plateau et que l'on ait l'impression qu'un fleuve coulait. Patrice était totalement enthousiasmé par cette idée. Il me disait "Tu as vu, c'est génial !". Je lui disais que oui, bien sûr, c'était géant, mais que nous, sur le plateau, on ramait, car les spectateurs n'écoutaient plus, ils ne faisaient que regarder l'eau monter, le fleuve se créer. Ils n'entendaient plus le texte. Patrice avait été battu par le décor, et le décor avait été battu par lui-même.

Et puis, *Quai Ouest* était monté en coproduction avec la Comédie Française. La distribution accueillait deux comédiens du Français, Jean-Paul Roussillon et Catherine

Hiegel. Il y avait aussi Maria Casarès, qui avait passé un an ou deux, quarante ans plus tôt à la Comédie Française, mais qui, comme moi, n'était pas en admiration devant cette institution. L'atmosphère n'était pas toujours très bonne.

Les journalistes ne nous ont pas fait de cadeau, les critiques étaient très dures. Ils ne nous ont donné aucune chance. C'est assez étonnant quand même de voir que les critiques théâtraux sont des personnes qui n'ont jamais été des professionnels du théâtre. Ils n'ont jamais été acteur, ni metteur en scène, ni technicien. C'est bien différent dans d'autres disciplines. Même dans le football, où les critiques sont toujours d'anciens professionnels ! Le théâtre est une exception. En tout cas, il y a un avis donné, parfois tranchant. C'était le cas pour *Quai Ouest*. Cela a été très violent pour nous tous, pour Bernard aussi.

Aujourd'hui, je porte toujours au poignet le talisman que Bernard m'a offert. Il m'avait fait gravé le nom de mon rôle dessus, Fak. Il m'avait aussi offert le fameux briquet de la pièce, me disant qu'il me revenait de droit. Il m'avait dit : "Je te donne mon talisman, maintenant je suis sans protection". Il est mort trois ans après.

Le lien entre les comédiens et l'école

Pierre avait été formé par Antoine Vitez, il avait joué avec lui dans *Bérénice*. C'était un très bon acteur qui, après, s'est orienté vers la mise en scène. Patrice, avec lequel il était ami, lui avait demandé de prendre la direction de l'école. L'école, c'était lui qui s'en occupait. L'idée d'avoir une école dans un théâtre est lumineuse. Acteurs et élèves, nous étions dans le même lieu, les mêmes espaces. Il y a une vie permanente. Les élèves amenaient leur jeunesse, leur enthousiasme, leur curiosité, cela crée une atmosphère.

Je me souviens aussi que toutes les ouvreuses, pendant *Les Paravents*, étaient des filles, élèves de l'école. Tous pouvaient participer à la vie du théâtre, connaître les différents aspects, les métiers.

Les deux promotions ont eu une chance extraordinaire. Ils faisaient du théâtre, du cinéma, ils sont partis aux États-Unis, c'était inouï d'avoir autant de professionnels à côté de soi. C'était vraiment une école de vie.

ANNEXE 4

Entretien avec **Christine Citti**

vendredi 9 novembre 2018, Nanterre

Première promotion

Quand Patrice et Pierre Romans ont fait la première école, ils étaient dans un désir de formation, de fabrication. D'ailleurs, lorsqu'on regarde les élèves qui ont été choisis pour la première promotion, on voit bien que ce n'était pas un casting. Nous étions vingt-quatre, venus d'horizons parfois très différents. Du haut de mes dix-neuf ans, j'étais la plus jeune de la promotion, j'étais encore une sorte de bébé aux joues rondes. J'étais bachelière, mais d'autres ne l'étaient pas forcément. Certains avaient une expérience du métier. C'était le cas d'Anne Bennent, qui était déjà actrice professionnelle lorsqu'elle est entrée dans l'école. Elle était issue d'une famille d'artistes. Son père, Heinz Bennent, était acteur, son frère David aussi, sa mère était danseuse. Anne avait une connaissance pratique que nous n'avions pas. Elle m'a appris beaucoup de choses. D'autres, en revanche, étaient dans la vie active. Je pense à Sophie Paul, qui était la plus âgée de notre promo. Elle avait 35 ans, elle était professeur de français. Elle avait deux enfants. C'était un autre monde. C'est bien cela qui caractérise notre promotion, nous étions réunis dans nos différences.

Je garde un souvenir d'effervescence et de construction pendant deux ans, avec des heurts, bien sûr, car nous étions à des âges durant lesquels on se dispute, on se cogne, avec des affinités plus ou moins fortes entre nous, mais nous formions un vrai groupe. Ce qui fait la différence avec la deuxième promotion, c'est que nous n'étions pas destinés à être un casting parfait. D'ailleurs, dans cette première promo, nous n'avons pas tous continué dans le théâtre ou le cinéma. Si, par exemple, Olivier Rabourdin est aujourd'hui encore acteur, Pierre-Loup Rajot, producteur de cinéma et Nicolas Baby, musicien, d'autres ont choisi de s'engager dans des voix différentes, comme Véronique Costamagna-Prat qui est maintenant avocate.

C'était totalement différent pour la deuxième promo, dans laquelle il y a plein de gens que j'aime beaucoup, qui sont des amis, mais l'enjeu, dès le départ, n'était pas le même. C'était une promotion qui était déjà dans le métier, choisie dans un but ouvertement professionnel. Souvent, je dis qu'on est la promotion qui a repeint les toilettes

des Amandiers, et pour cause, lorsque nous sommes arrivés dans le théâtre, c'était le tout début de Patrice Chéreau à Nanterre, il y avait plein de choses en travaux. Nous relevions nos manches, nous participions.

J'aime beaucoup avoir fait cette promotion-là, j'en suis très fière. Même si elle a été plus discrète, moins médiatisée que la seconde, nous avons vraiment existé, nous avons été là où les choses ont commencé. Cette période a été une sorte de laboratoire, là où la seconde était déjà tournée vers des horizons professionnels, comme Cannes et Avignon.

Pour Patrice et Pierre, il me semble que notre promotion a aussi été le lieu où ils ont pu faire évoluer leurs enseignements, les ajuster, les aiguiser, sans jamais tomber dans quelque chose de purement pédagogique. Patrice était là en tant que metteur en scène, il avait un savoir et savoir-faire qu'il partageait. C'était à nous de savoir nous en nourrir, comme lui se nourrissait de nos expériences parfois chancelantes. Chacun apprenait, prenait de l'autre.

Pierre Romans était l'âme de l'école. Il avait déjà une expérience de l'enseignement. Non seulement il avait suivi les cours d'Antoine Vitez au conservatoire, mais il avait lui-même déjà enseigné à l'école du Centre dramatique national de Reims. Il était très précis comme professeur, comme metteur en scène et directeur d'acteurs. Il avait une vision claire de ce qui devait être. C'était aussi un acteur extraordinaire. J'ai joué avec lui dans *Ivanov* et dans son dernier film. Il est mort pendant le tournage.

Patrice et lui étaient totalement complémentaires. L'incroyable génie qu'avait Patrice résidait autant dans le rapport très étroit qu'il avait avec les corps des comédiens, dans cette proximité parfaite qu'il entretenait avec eux, si bien qu'il épousait leurs corps, que dans sa capacité à amener l'acteur à épouser le sien. En même temps, il avait cette chose incroyable, cette vision puissante d'images, de cadres, si rare, si personnelle.

Travailler aux côtés de Pierre et de Patrice nous obligeait à comprendre la nécessité de notre métier. C'est quelque chose que j'ai toujours trimballé dans mon parcours d'actrice après. Que l'on joue des grands ou des rôles plus modestes, que nos choix soient parfois guidés, c'est la loi du métier, par des réalités socio-économiques, il importe toujours de rechercher l'excellence. C'est un devoir qui s'impose, de soi à soi, une nécessité. Monter sur scène est une question de vie ou de mort. Patrice nous a guidés dans cet apprentissage. Cela ne veut pas dire se donner de l'importance, mais savoir donner de l'importance à ce que l'on fait. C'est tout l'inverse d'une démarche égotique. Patrice avait cette respiration.

Durant mes années à Nanterre, j'ai travaillé avec Patrice, notamment dans *Beaucoup de bruit pour rien*. Je jouais le rôle de Béatrice. Il était très exigeant dans l'essentiel, dans le sens, dans le corps. Le travail à la table était pour lui une étape capitale. C'était une tradition, venue d'Allemagne, qui se pratiquait beaucoup à l'époque. On passait entre dix jours et trois semaines à table. Aujourd'hui, cela ne se fait plus, pour des raisons économiques essentiellement. « Time is money ». Il y a moins de temps, moins d'argent. J'ai retrouvé cela seulement quand j'ai travaillé avec Peter Stein. Patrice était très attaché à cette pratique qui apporte beaucoup aux acteurs. On avance énormément sur la compréhension du texte. Le dramaturge est là, avec nous, il nous aide à comprendre ce qui se joue, ce qui se noue dans l'histoire, à savoir l'histoire en elle-même, le récit, mais aussi il nous aide à saisir l'histoire, prise dans le contexte de l'époque. Il raconte des histoires autour de l'histoire et interroge ce que cela raconte de dire cela aujourd'hui. Lorsque l'on joue, on oublie tout cela. Il faut d'ailleurs oublier pour pouvoir jouer, mais c'est passé par là. L'imprégnation a eu lieu.

Lorsque nous étions à table, nous n'étions pas dans une intention de jeu. Patrice ne nous reprenait pas. Nous étions dans une intention de recherche, dans une forme d'écoute des autres singulière, plus ouverte. Quand on est dans une répétition, concentré sur le jeu, on écoute l'autre en tant que partenaire, mais on ne l'écoute pas de la même manière. Il manque « le bruit de la pièce » autour qui pourtant aide à trouver la justesse. L'empreinte laissée par le dramaturge aide à le retrouver, spontanément.

Le concours d'entrée

Le recrutement pour la première promotion s'est fait en trois tours. Le premier tour consistait en un entretien. Ce sont Pierre Romans et Didier Sandre qui m'ont reçue. Tout ceci est loin maintenant, mais je me souviens qu'ils m'ont demandé pourquoi j'étais là, pourquoi je voulais faire du théâtre. Ce n'était pas un entretien formel. J'ai le souvenir d'une conversation à bâtons rompus, et, surtout, d'être partie, à l'issue de cette rencontre, avec le sentiment d'avoir vécu un échange passionnant. Je n'ai pas éprouvé le stress du concours. J'avais parlé de théâtre, avec des gens qui m'avaient parlé de théâtre aussi.

Pour le deuxième tour, il s'agissait de présenter une scène devant le jury. Les scènes n'étaient pas imposées. C'est nous qui devons faire nos propres choix. Nous passions sur le grand plateau du Théâtre des Amandiers. J'avais énormément le trac. Je suis arrivée sur ce plateau immense, dans cette salle immense, où l'on ne pouvait pas voir

le jury, seulement le discerner, et là, au bout de trois phrases, je jouais. Je parle là d'un sentiment intense, qui n'a rien à voir avec le fait de savoir si le jeu était juste ou non. C'était juste le pied !

J'avais choisi *Scènes de chasse en Bavière* de Martin Sperr, que Jean-Hugues Anglade a monté quelques années après aux Amandiers. Je venais de découvrir la pièce. Je n'avais pas tant travaillé que cela la scène que j'avais retenue, mais j'aimais bien le personnage, j'aimais bien la situation. C'est une jeune femme qui a une histoire avec un homme, elle est persuadée que c'est de l'amour. Elle est enceinte. L'homme l'abandonne et la tue à la fin. Le tout se passe dans un petit village, où les regards pèsent, les rumeurs s'installent, les non-dits aussi.

Patrice était là. J'avais pour lui une réelle admiration, beaucoup de respect, mais je n'étais pas du tout dans une forme de sacralisation à son égard. J'avais vu *Peer Gynt* après que le processus du concours n'ait été lancé. A l'époque, j'avais envie d'être actrice, mais je n'étais pas très cultivée. Je n'avais pas du tout une attitude de fan ou d'adoration par rapport à Patrice, comme d'autres ont pu l'avoir. J'ai eu un rapport immédiatement très simple, sincère avec lui.

La troisième étape du recrutement durait plus longtemps, c'était un stage. Plusieurs écoles procèdent ainsi aujourd'hui, mais à l'époque, ce mode de recrutement était totalement novateur. Ce qui est étonnant, même troublant, c'est que je n'étais pas vraiment quelqu'un de sûr de soi, mais je ne me suis pas vraiment posée la question de savoir si j'allais ou non rentrer dans cette école. J'en avais un désir dingue, et ce stage donnait encore plus envie, mais je me souviens que je goûtais la chose, je savourais ce travail-là.

J'ai une anecdote assez drôle à ce sujet. J'étais venue avec un ami pour voir les résultats finaux, nous avons dévalé la petite butte pour accéder directement aux panneaux où étaient affichés les résultats. Je n'avais pas vu mon nom. Je me suis dit « Ah, voilà, je ne suis pas prise. J'aurais bien aimé, mais c'est comme ça ». J'essayais de me faire une raison. La même année, j'avais passé le concours d'entrée du Conservatoire, mais l'école de Chéreau m'intéressait, elle m'attirait, me séduisait davantage. Elle correspondait à mon caractère rebelle, et elle s'inscrivait complètement dans la logique dans mon parcours. Le principe même du concours, la façon dont il s'était déroulé, m'avait plu aussi. Ne pas voir mon nom inscrit sur les panneaux d'admission me peinait. J'étais dans cet état lorsque mon ami m'a tiré par le bras, m'a ramenée devant la liste des résultats. Il m'a dit « Mais regarde ! Il y a ton nom ! ».

Le recrutement final s'est fait à l'issue du stage. Au début du troisième tour, nous étions trois groupes. J'ai alors pu remarquer que la plupart des élèves qui ont été sélectionnés se trouvaient dans le mien. Nous ne nous connaissions pas, mais je pense que nous avons formé tout de suite un collectif qui fonctionnait ensemble. Il s'est vraiment passé quelque chose entre nous, et le travail que nous faisons nous passionnait. Bien sûr, tous ceux de mon groupe n'ont pas été pris, car nous étions plus que vingt-quatre et d'autres gens des deux autres groupes ont aussi été sélectionnés. Je me souviens avoir travaillé, pendant le stage, avec Denis Borrow sur *L'Avare* de Molière. J'avais voulu faire le monologue de l'Avare. J'avais adoré le texte ! C'est drôle d'ailleurs parce que j'ai joué le rôle de Frosine dans un *Avare* il y a trois ans, mais je connaissais encore le texte du monologue par cœur.

Apprendre à devenir ce que l'on est

Ce n'était pas une école comme les autres. Patrice avait cette énergie incroyable, capable de déplacer des mondes. Il avait un but, une vision. Il était en marche, toujours en évolution, en mouvement par rapport au temps qui l'entoure. Pour nous, il était aussi un adulte face à de très jeunes acteurs. Il portait cette responsabilité, avec Pierre Romans.

Les locaux de l'école étaient dans le théâtre même. Ils étaient situés dans une salle, au sous-sol du théâtre, sur la gauche, en bas des escaliers. C'était un grand espace avec une baie vitrée qui donne sur la petite colline, que l'on aimait tant dévaler.

C'était une école en marge des conventions, mais très exigeante. Les professeurs permanents de l'école étaient des professionnels et des personnes extraordinaires. Quelqu'un comme Daniel Emilfork, par exemple, apprendre à ses côtés était juste quelque chose d'inouï. Ils m'ont tous énormément appris.

Des intervenants venaient aussi faire des stages courts, avec à chaque fois un thème particulier. Jean-Hugues Anglade, par exemple, nous avait fait travailler sur la récitation française, sur des vieux poèmes des années 40. On ne jouait pas de scène, mais on travaillait des rôles. Chaque fois, ce travail était engagé dans l'idée d'un spectacle. Cela ne veut pas dire que l'on faisait un spectacle, mais on travaillait le texte tout comme si le spectacle allait avoir lieu, dans le but d'une création. C'est une formation très intéressante car nous étions directement placés face à la question de savoir comment on construit un spectacle. Nous n'étions pas juste jetés dans un moment, nous ne cherchions pas seulement à trouver une humeur, mais nous étions plongés dans un rôle.

C'était passionnant.

Nous étions aussi confrontés à des metteurs en scène différents, à des arts différents, puisque nous étions à la fois un pied dans le théâtre, et un autre dans le cinéma. Nous avons fait un film avec Téchiné, *L'Atelier*. Un réalisateur turc dont j'ai oublié le nom était venu aussi pour présenter son travail et témoigner de sa situation. Il nous parlait des difficultés qu'il éprouvait à faire son métier en Turquie, de ce que c'est que faire un film, malgré les menaces de censure et de mort. Ces conversations sont restées imprimées nos esprits. Cela nous a aidés à des prises de conscience sur l'importance de la parole dite et celle de monter sur une scène de théâtre ou d'être sur un plateau de cinéma. Il faut le vouloir plus que tout. Même si nous, acteurs, ne changeons pas forcément le monde, nous avons une responsabilité civique et morale. Ces conversations nous obligeaient à prendre nos propres responsabilités. Dans cette école, j'ai appris à faire, à fabriquer, à chercher, et en même temps j'ai appris à estimer et à reconnaître l'importance que cela a, de faire ce que l'on fait. On engage notre vie. C'est un des enseignements forts de cette école.

Et puis, il y a eu cette expérience aux États-Unis, dans une école de comédie musicale, qui nous a ouvert de nouveaux horizons. Là-bas, il est totalement normal pour un acteur de chanter et de danser. C'est une formation qui est totalement différente de celle que nous avons en France. Un des professeurs nous disait : « Nous, on parle, quand on n'a plus de mots, on chante, et quand on n'a plus de voix, on danse ». C'est un enseignement qui m'a vraiment marqué. Cette phrase, elle est adaptable, même si l'on ne fait que parler. Elle témoigne de l'acharnement à vouloir exprimer. Ce mot « acharnement » qui peut paraître négatif ne l'est absolument pas pour moi, bien au contraire. C'est quelque chose que j'ai vraiment gardé, au cœur, dans mon métier, car cela signifie que ce n'est pas grave de se tromper. En revanche, ce qui est grave, c'est si le lendemain, on a abandonné. Pour que le moment de plénitude existe, il faut qu'il y ait eu acharnement avant. On retrouve cette pulsion nécessaire dans toutes les formes d'art.

J'ai travaillé aussi sur O'Neill. Je me souviens d'avoir compris à ce moment-là que, quelle que soit la langue, le désir de jouer est là, au creux du ventre. Même si l'on n'a pas le bon accent, même si la compréhension, à moins d'être parfaitement bilingue, est toujours partielle, l'énergie vitale est là, et elle finit par jaillir de soi. C'est un sentiment proche de celui que l'on ressent lorsque l'on fait l'amour. Je me souviens avoir ressenti quelque chose dans mon ventre, comme si surgissaient des petits papillons partout. Je garde encore vivante la trace de ce souvenir très physique.

Nous avons aussi travaillé sur des textes de Shakespeare avec un vieux professeur de la Royal Shakespeare Company. L'école nous permettait tout cela, ces rencontres formatrices, essentielles.

Nous était aussi proposée une formation à l'université de Nanterre. Nous étions un peu récalcitrants à ces enseignements que l'on considérait comme trop théoriques. A l'époque, on voulait apprivoiser la scène, on bouillonnait de l'envie de faire. Nous ne nous rendions pas compte de l'importance de cette culture savante. Au départ, nous n'allions pas régulièrement à ces cours, mais très vite, on s'était fait tirer les cheveux par Catherine Tasca, qui était très en colère contre nous, et elle avait raison.

Vivre dans un bateau

Nous étions totalement intégrés à la vie du théâtre. Dans ma promotion, nous étions même plusieurs à y travailler. J'étais ouvreuse le soir. J'arrivais à 9 heures du matin pour les cours de danse avec Peter Goss et je repartais à minuit à la fin du spectacle. Cela veut dire que j'ai vu tous les spectacles 40 ou 50 fois, selon le nombre de représentations qui en étaient données. Je faisais mon travail d'ouvreuse, puis je m'asseyais dans la salle, je regardais les spectacles. C'est l'une des meilleures façons d'apprendre. J'ai vu ainsi *Combat de Nègre et de Chiens*, *Les Paravents*, et toutes les pièces qui ont été montées durant les deux années où j'étais présente.

Le décor de *Combat* était incroyable. C'était un bout de viaduc installé sur la scène ! L'image était d'autant plus impressionnante, qu'à l'époque, il y avait entre Paris et Nanterre, un bout d'autoroute quasiment similaire au décor que Richard Peduzzi avait composé.

A la fin des spectacles, Patrice venait parfois me voir. Il avait un charisme incroyable, une intelligence si vive. Son regard saisissait l'absolue intégralité de votre être. Nous avions ensemble de vraies conversations. Nous discussions du spectacle, il m'écoutait, sans même me tenir rigueur de ma naïveté.

Et puis, aux Amandiers, il y avait tout le temps une interaction avec les acteurs qui venaient répéter et travailler et les élèves. Lorsque je me remémore ces années, je dis souvent que j'ai l'impression d'avoir vécu dans un bateau pendant deux ans. Le fait de ne pas être à Paris, l'architecture même du bâtiment, donnaient à ce théâtre un air de grand paquebot. Et dans tout bateau, on sait combien les rapports humains sont essentiels. Nous étions un équipage, mené par Patrice et Pierre, et cette école théâtrale était une

école de la vie. Nous vivions dans ce théâtre, avec ses scènes, véritables lieux-phares, mais aussi ses espaces plus discrets, dans lesquels notre vie quotidienne s'installait, le temps d'un repos, comme dans le restaurant du théâtre, qui était tenu par deux espagnoles adorables ; ou le temps de découvertes littéraires, dans la librairie. Elle était tenue par deux libraires qui m'ont dirigée vers des lectures qui ont été essentielles pour moi. Je n'avais pas beaucoup d'argent, alors elles me prêtaient des livres. Grâce à elles, j'ai découvert Schnitzler. Elles m'avaient passé le livre *Thérèse*, j'ai ensuite lu tous les autres livres. Ces deux femmes étaient incroyables par leur générosité, leur passion des livres.

BIBLIOGRAPHIE

1. HISTOIRE DU LIEU ET CONTEXTE POLITICO-CULTUREL

OUVRAGES

Robert Abirached, *La Décentralisation théâtrale*, Volume 4, Le temps des incertitudes, "Paysage d'après tempête", Actes- Sud Papiers, 1995,

Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992.

Michel Bataillon, in *Un défi en province, Chroniques d'une aventure théâtrale*, tomes 1 et 2

Patrice Chéreau, Philippe Coutant, « Nanterre », projet pour la reprise du Théâtre des Amandiers de Nanterre (1990), document Société d'histoire de Nanterre

Alain Corbin, *L'homme dans le paysage. Entretien avec Jean Lebrun*, Paris, Textuel, 2001

Bernard Debarbieux (2003), « haut lieu », in Jacques Lévy et Michel Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Belin, 2013 (1^e éd. 2003).

Joël Bonnemaïson (1981), « Voyage autour du territoire », *L'Espace géographique*, n° 4, p. 249–262.

L'École des Comédiens, 1982-1987, Éditions Nanterre-Amandiers (brochure)

Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation du théâtre, 1945-1981*, Paris, PUF, 2004

Brigitte Krulic, in *Europe, lieux communs, cafés, gares, jardins, publics...*, Editions Autrement, Collection Mutations n°277, p.7

Jean Labasse, *L'organisation de l'espace. Éléments de géographie volontaire*, Paris, Hermann,. 1966

Jack Lang, *L'État et le théâtre*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1968

Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar*, Puf, janvier 1997, p.91

Philippe Madral, *Le théâtre hors les murs*, T essai n°16, éditions du Seuil, Paris, 1969.

Cécile Moreno, *Tous les arbres ont des racines. Théâtre des Amandiers (1965-1982), les années fondatrices*, Société d'histoire de Nanterre, Berlin, janvier 2018

Sylvie de Nussac, « Les Années Chéreau 1982-1990 », Nanterre-Amandiers, Le Spectateur français, Éditions Nanterre-Amandiers, 1990

Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire*, Paris, Gallimard, 1976,

Jean-Jacques Roubine, *Les grandes théories du théâtre*, Armand Collin, 2004, p.54-55

Alain, Rey, Dictionnaire historique de la langue française, 1994

Marcel Roncaylo, *Territoires en partage. Nanterre, Seine-Arche : en recherche d'identité(s)*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2007.

Christine Ulivucci, *Psychogénéalogie des lieux de vie, ces lieux qui nous habitent*. Editions Payot & Rivages, Paris, 2008

Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1975

Jean-Pierre Vincent, *Le désordre des vivants*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2015

ARTICLES

Christian Grataloup, Centre/Périphérie, Hypergééo, 23 décembre 2004

Lien 1 : <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article10>

Lien 2 : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/peripherie>

Michel Foucault, « Des espaces autres », *Architectures. Mouvements. Continuité* n°5, octobre 1984, pp.46-49 (repris dans *Dits et écrits*, t. IV, n°360)

Fabienne Pascaud, « Été 1913 : aux Vieux-Colombier, Jacques Copeau veut réinventer le théâtre », *Télérama*, 3 août 2013

Catherine Tasca, « Un lieu phare », in *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Rennes, PUR, 2016

Alain Reynaud, « Les rapports entre le centre et la périphérie : le coefficient de variation, technique simple de mesure de l'allométrie », *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, année 1980, p.41–42, p.71–81.

« Le quartier de la Folie à Nanterre, du XVIIe à nos jours », bulletin n° 63, Société d'histoire de Nanterre.

2. PATRICE CHEREAU, L'HOMME ET LE METTEUR EN SCENE

OUVRAGES

Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps*, Louvre éditions, Skira Flammarion, ESFP, Paris, 2010

Patrice Chéreau, Georges Banu, Clément Hervieu-Léger, *J'y arriverai un jour*, Actes Sud-Papiers, mai 2009

Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passés*, Éditions Ombres, Toulouse, 1998

Odette Aslan, *Les Voies de la Création Théâtrale*, Patrice Chéreau, Editions du CNRS, janvier 1986

Georges Banu, Clément Hervieu-Léger, Patrice Chéreau, *J'y arriverai un jour*, Actes Sud, Arles 2009.

Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, Editions Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2015

Jean Cléder, Timothée Picard, Didier Plassard, *Patrice Chéreau : transversales*, Editions Le Bord de l'Eau, Lormont, 2010,

Collectif (ouvrage), *Patrice Chéreau, Un musée imaginaire*, Actes-Sud, Collection Lambert, 2015

Denis Plassard, Timothée Picard, Jean Cléder, *Transversales*, Théâtre, cinéma, opéra, Éditions Le Bord de l'eau, Lormont, 2010

Colette Godard, *Un trajet*, Editions du Rocher, 2007

Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Rennes, PUR, 2016

Raymonde Temkine, *Mettre en scène au présent II*, Bruno Bayen, Daniel Benoin, Patrice Chéreau, Georges Lavaudant, Bernard Sobel, Jean-Pierre Vincent, Editions de l'âge d'homme, 1980

ARTICLES

Danielle Alloin, André Boischot, François Hammer, « Galaxies », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 29 mars 2019. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/galaxies/>

Vincent Amiel, « Mouvements de groupe, mouvements de l'acteur », in *Double Jeu*, n°9, 2012

Bertolt Brecht, « Nouvelle Technique d'interprétation », in *Écrits sur le théâtre*, l'Arche éditeur, Paris, 1963,

Emmanuel Burdeau, *Le Cinéma de Patrice Chéreau in Théâtres au cinéma, Patrice Chéreau, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès, Collection Magic Cinéma, 1999,*

Patrice Chéreau, « Une mort exemplaire », in *Partisans : Théâtres et politique* (bis), n° 47, Avril-Mai 1969

Patrice Chéreau , « L'espace institutionnalisé », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°152, oct.-nov.1970

Patrice Chéreau, Hommage à Giorgio Strehler, in *Le Monde*, 27 décembre 1997

Emile Copfermann, « La mousse, l'écume », in Travail théâtral, n°11, printemps 1973

Nicole Colin, « Patrice Chéreau, passeur au cœur d'une histoire intellectuelle franco-allemande », Revue Etudes germaniques, Klincksieck, 2018/3 n° 291

Marion, Denizot, « Patrice Chéreau et Roger Planchon au Théâtre national populaire de Villeurbanne : le théâtre populaire est mort, vive la création ! », in Double jeu, Théâtre/Cinéma,

Bernard Dort, « Un personnage combattant » ou le paradoxe de Nanterre, in *Les Années Chéreau, 1982-1990*, Nanterre-Amandiers, Nanterre Amandiers Editions, 1990,

Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Editions du Seuil, Paris, 1960,

Bernard Dort, « Patrice Chéreau ou le piège du théâtre », in Théâtre réel, Paris, Seuil, coll. « Pierres Vives », 1971,

Bernard Dort, « A double tranchant : Patrice Chéreau », in *Théâtre en Europe*, n°17, juillet 1988, p. 12, éditions BEBA, Paris.

Gérard-Denis Farcy, « L'Italienne à Alger » et le Français à Spolète, in « D'un Chéreau à l'autre », Double Jeu, n°9, Presses Universitaires de Caen, 2012

Jean-Michel Frodon, « A fleur de peau », article consultable en ligne : <https://www.cinematheque.fr/cycle/patrice-chereau-361.html>

Jean-Jacques Gautier, « Théâtre d'aujourd'hui », Paris, Julliard, 1972, texte daté du 24 avril 1966

Iannis Katsahnias et Serge Toubiana, « Corps à corps », entretien avec Patrice Chéreau, in Cahiers du cinéma, juin 1987

Anne Laurent, « La Galaxie Chéreau », in *Théâtre en Europe*, juillet 1988

Monique Le Roux, « Il ne faut pas que les mises en scène se patinent », in *Le Cargo/spectacle* (Grenoble), n°5, octobre 1987

Andrée Levy-Bonavita, Travail théâtral, n°17, automne 1974, entretien avec Robert Gilbert,

Stéphane Lissner, « Patrice Chéreau, l'homme qui n'était pas fait pour mettre en scène des opéras », in Patrice Chéreau. Mettre en scène l'opéra, Actes-Sud-Papiers, 2017

Joël Magny, « Orson Welles, le sens de la technique », article in Encyclopédia Universalis
Lien : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/orson-welles/2-le-sens-de-la-technique>)

Alain Philippon, « Le cinéma », in Théâtre en Europe, n°17, juillet 1988,

Bertrand Poirot-Delpech, « Au soir le soir, théâtre » 1960-1970, Paris, Mercure de France, 1969,

texte daté du 23 avril 1966.

René Prédal, « Platonov, Hôtel de France : les contes cruels de la jeunesse », in Double Jeu, n°9, 2012, D'un Chéreau à l'autre

Gilles Sandier, « Lenz au TNP », in *La Quinzaine littéraire*, n°48, 1/15 avril 1968

Marie-José Tramuta et Yannick Butel, *France-Italie : un dialogue théâtral depuis 1950*, Actes du Colloque international (Abbaye d'Ardenne, 1er-2 décembre 2006), collection LEIA, Peter Lang éditions, 2006,

« Sergueï Eisenstein, un cinéaste à la croisée des arts », in *Connaissances des arts*
Lien : <https://www.connaissancedesarts.com/artistes/serguei-eisenstein-un-cineaste-a-la-croisee-des-arts-11131694/>

EMISSIONS RADIOPHONIQUES ET TELEVISUELLES

Interview de Patrice Chéreau par Laure Adler, Emission Hors Champs, France Culture, 9/9/2013

https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/patrice-chereau-0?fbclid=IwAR2mxLthbH_mIApN9S94I70uCQ8cC4Okie20zfLNkcrnuG-RiBG39mUksq4

Interview de Jack Lang par Laure Adler, Emission Hors Champs, Semaine spéciale Patrice Chéreau, 1/5 : les débuts, du lycée Louis-le-Grand au Théâtre des Amandiers, France Culture, 9/11/2015

<https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/semaine-speciale-patrice-chereau-15-les-debuts-du-lycee-louis-le-grand-au>

« La bibliothèque de Patrice Chéreau », Émission Esprit critique, France Inter, 16 juillet, 2007, INA

Émission Une vie, une œuvre. Patrice Chéreau (1944-2013) : « Une histoire de corps » par Virginie Bloch-Lainé, France Culture, première diffusion 19.04.2014

Documentaire sur Patrice Chéreau, « Patrice Chéreau, metteur en scène : un soleil de minuit », par Alisonne Sinard, France Culture, 17/11/2016

Lien : <https://www.franceculture.fr/theatre/patrice-chereau-metteur-en-scene-un-soleil-de-minuit>

Michel Ciment – Patrice Chéreau, « Faire du cinéma pour se rapprocher des visages des comédiens », émission Projection privée, France Culture, 15 mai 1994

Lien : <https://www.franceculture.fr/cinema/patrice-chereau-faire-du-cinema-pour-se-rapprocher-du-visage-des-comediens>

Entretien avec Jean-Baptiste Chéreau, dans l'émission « Patrice Chéreau, metteur en scène, un soleil de minuit », par Alisonne Sinard, France Culture, rediffusion du 17.11.2016

Roland Barthes, « Théâtre Populaire et Brecht », Entretien/Vidéo, 1er janvier 1971, Référence 05425, INA

Brecht et l'Allemagne, « Heure de culture française - Permanence des grandes esthétiques du théâtre ». Production : Lucien Attoun. Réalisation : Nicole Gandreretti. 1ère diffusion : 05/04/1971. Archive INA-Radio France. In France Culture, Brecht et l'Allemagne, émission radiophonique.

Lien : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/brecht-et-lallemagne>

FILM / DOCUMENTAIRE

Stéphane Metge, *Un atelier de Patrice Chéreau à la Manufacture des Œillets*, Azor films, France, 1999

EXPOSITION

« Jean-Baptiste Chéreau Catalogne (16 mars -18 mai 2003) ». présentée à la Fondation Gilbert Brownstone à Paris, à Saintes au musée de l'Echevinage, puis à l'Institut Français de Barcelone, en 2003.

3. PATRICE CHEREAU/ RICHARD PEDUZZI/ PIERRE BOULEZ

OUVRAGES

Daniel Baremboin, Patrice Chéreau, *Dialogue sur la musique et le théâtre*, Editions Gallimard, Paris, 2016

Olivier Bégot, *Une œuvre impossible, opéra et tragédie dans les écrits théoriques de Wagner*, Presses Universitaires de France

Pierre Boulez, Patrice Chéreau, Richard Peduzzi, Jacques Schmidt, *Histoire d'un « Ring », Bayreuth 1976-1980*, éditions Robert Laffont, mai 1980

Delphine Breger, *Traces scénographiques : l'œuvre de Richard Peduzzi, scénographe des « années Chéreau »*, mémoire de fin d'études de la section TAC, INSAS année académique 1997-1998, sous la direction de Michel Boermans.

Lionel Dauriac, *Le Musicien-poète Richard Wagner. Étude de psychologie musicale*, Paris, 1908, Fischbacher

Michel Foucault, « L'imagination du XIXe siècle », paru dans le *Corriere della Sera*, 30 septembre 1980, p. 3, in *Dits Écrits*, tome IV, texte n°286.

Hans Mayer, *Ammerkungen zu Richard Wagner*, Suhrkamp Verlag, 1966

Richard Peduzzi, *Là-bas, c'est dehors*, Actes Sud, 2014

Richard Peduzzi, *Je l'ai déjà joué demain*, Actes Sud, 2021

Marc Salomon, *Sculpteurs de lumières*, Bibliothèque du film, 2000

ARTICLES

Anne-Françoise Benhamou, « Avons-nous besoin d'un lieu qui ne serait qu'un théâtre ? », in *Patrice Chéreau à l'œuvre*, sous la direction de Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, Presses Universitaires de Rennes, 2016,
Ernst Bloch, Paradoxa und Pastorale bei Wagner, in Philosophie der Musik, Programmheft Bayreuth 1970, Suhrkamp Verlag, 1974,

Pierre Boulez, « A partir du présent, le passé », in « *Histoire d'un Ring* »

Jacques Bourgeois, Spécial Wagner, L'Anneau du Nibelung, L'Or du Rhin », numéros 6-7, novembre-décembre 1976, L'Avant-Scène

Pénélope Driant, Un théâtre « chauffé à blanc », in *Patrice Chéreau, Mettre en scène l'opéra* (sous la direction de Sarah Barbedette et Pénélope Driant), Actes-Sud Papier, novembre 2017

Jean-François Dusigne, « La veine musicale de Patrice Chéreau, orchestrateur d'histoires », in Double Jeu, n°9, 2012, D'un Chéreau l'autre, Presses universitaires de Caen, 2013

Philippe JUNOD, « Œuvre d'art totale », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 7 avril 2020. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/oeuvre-d-art-totale/>

Marie-Madeleine Mervant-Roux, « La leçon de l'archive sonore » in Patrice Chéreau en son temps, Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy, Myriam Tsikounas, Editions de la Sorbonne

François Regnault, « *Le Ring*, Quel enjeu ? » in *Histoire d'un « Ring »*
Anne Laurent, "La galaxie Chéreau", in Revue Théâtre en Europe, revue trimestrielle, nanterre-amandiers

Entretien avec Richard Peduzzi par Marion Scali, journal Libération, 2.05.1986

EMISSIONS RADIOPHONIQUES ET TELEVISUELLES

Pierre Boulez : Patrice Chéreau, un « tailleur de luxe », documentaire par Alisonne Sinard, 22/11/2016

Lien : <https://www.franceculture.fr/musique/pierre-boulez-patrice-chereau-un-tailleur-de-luxe>

4. L'ECOLE

OUVRAGES

Estelle Bonnier-Bel Hadj, « L'Ecole de comédiens de Nanterre-Amandiers, 1982-1987 », mémoire de Master II, sous la direction de Sabine Quiriconi, Université Paris Nanterre, septembre 2019

Marc Citti, *Les enfants de Chéreau*, Actes Sud-Papiers, Juin, 2015

Alain Hegel, Normand Éric, *Guide du comédien, comment devenir un acteur et réussir dans le milieu artistique*, Editions du puits Fleuri, 1988.

Antoine Vitez, *Ecrits sur le théâtre, I, L'École*, P.O.L. Éditeur, 1994

ARTICLES

Georges Banu, « L'école ou le lieu de l'origine », in *Europe*, n° 854-855, juin- juillet, 2000,

Georges Banu, « Vitez Antoine - (1930-1990) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 20 janvier 2020. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/antoine-vitez/>

Clément Ghys, « La bande des Amandiers : Chéreau en majesté », in *Le Monde*, 03/08/2018.

Armelle Héliot, *L'École : l'éveil des printemps*, in *Les années Chéreau 1982-1990*, Nanterre-Amandiers, ouvrage réalisé par Sylvie de Nussac, collection Le spectateur français, Imprimerie Nationale, 1990

Sophie Proust, « Patrice Chéreau : archétype du directeur d'acteurs ? », in *D'un Chéreau à l'autre*, Double Jeu Théâtre/Cinéma, Presses Universitaires de Caen, p. 67

Paul Lefebvre, « L'obsession de la mémoire : entretien avec Antoine Vitez », in *Jeunes Publics*, Numéro 46, 1988,

5. LES ECRITURES EN MARGE – KOLTÈS, GENET, MULLER ET MOZART

KOLTÈS

OUVRAGES

Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, éditions Stock, Paris, 1980

Bernard-Marie Koltès, *Quai Ouest*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985

Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1987

Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988

Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, Lettre à Hubert Gignoux, 7 avril 1970

Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, éditions de Minuit, Paris, 1990/2010,

Anne-Françoise Benhamou, *Koltès dramaturge*, Les Solitaires intempestifs, 2014

Christophe Bident, *Koltès, archéologie d'un mythe*, Éditions Farrago, Paris, 2003

Marie-Claude Hubert, Florence Bernard, *Relire Koltès*, Presses Universitaires de Provence, 2013

Arnaud Maïsetti, Bernard-Marie *Koltès*, Les Editions de Minuit, Paris, 2018

ARTICLES

KOLTES, Alternatives théâtrales, 4e édition, septembre 1995

Christophe Truau, De la relativité. Dialogue et monologue dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès », Etudes théâtrales, L'Harmattan, CAIRN.INFO. Lien :

Emmanuel Wallon, « Perdre le nord. Le malaise postcolonial dans le théâtre de Koltès », version longue de l'article paru in Yannick Butel, Christophe Bident, Christophe Triau & Arnaud Maïsetti (dir.), *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, LEIA, Université de Caen, Vol. 18., (Bruxelles: Peter Lang, 2010), p. 275-296

FILM/DOCUMENTAIRE

François Koltès, *Chéreau/Koltès, une rencontre*, Paris, 1995

Lien : https://www.theatre-contemporain.net/video/tmpurl_6iuc2tmO?autostart

Entretien avec Claude Stratz, Mexico - Casa de Francia, 29/03/2003

<https://www.theatre-contemporain.net/video/Claude-Stratz-parle-de-sa-rencontre-avec-Bernard-Marie-Koltes-en-video?autostart>

JEAN GENET

OUVRAGES

Jean Genet, *Les Paravents*, Éditions Gallimard, Paris, 1961,

Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, Gallimard, Paris, 1966,

Jean Genet, *Les Nègres*, L'Arbalète, Paris, 1958, rééd. in Œuvres complètes, volume V, Gallimard, Paris, 1979

Frantz Fanon, *Peau noire, masque blanc* Seuil, Paris, 1952

Olivier Neveux, *Le théâtre de Jean Genet*, Ides et Calendes, 2016

ARTICLES

François Regnault, « Je suis descendu chercher un poète », in B.-M. Koltès, F. Regnault, *La Famille des orties. Esquisses et croquis autour des Paravents de Jean Genet*, Paris, Paris, Editions Beba / Nanterre-Amandiers 1983,

Nicole Zand, Entretien avec Roger Blin à propos des « Paravents » de Jean Genêt: « C'est une tragédie avec le langage du burlesque », journal Le Monde, 16 avril 1966

Matthieu Galey, *Les Nouvelles Littéraires*, 9 juin 1983

Bernard-Marie Koltès, Entretien avec Jean-Pierre Han, in *Une part de ma vie*, éditions de Minuit, Paris, 1990/2010,

Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert (1988), in *Une part de ma vie*, éditions de Minuit, Paris, 1990/2010

EMISSION RADIOPHONIQUES

Marion Chénétier-Alev, « Les Paravents de Jean Genet, mise en scène de Roger Blin », in *En Scènes*, le spectacle vivant en vidéo, Fresques INA

Lien : <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00457/les-paravents-de-jean-genet-mise-en-scene-de-roger-blin.html>

HEINER MÜLLER

OUVRAGES

Heiner Müller, *Quartett*, éditions de Minuit, Paris, 1982

Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht*, Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1994

Florence Baillet, *Heiner Müller*, Belin, 2003, p. 12

Jean-Paul Morel, *L'hydre et l'ascenseur*,

ARTICLES

Jean-Louis Besson, « Clairvoyance et opacité dans l'œuvre de Heiner Müller », in *Études germaniques*

Jean Jourdeuil, « Qu'en est-il de Heiner Müller aujourd'hui? », in Heiner Müller, *Frictions, théâtres / écritures*, n°15, 2009

Michaela Enderle-Ristori, *Traduction et interculturelité : convergences chez Heinrich Mann, de 1900 à l'exil*, Presses universitaires François-Rabelais, 2011

Colette Godard, entretien avec Patrice Chéreau, journal Le Monde, 17 septembre 1983

« Heiner Müller », *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, juin 1990 (rééd. en 1995), repris in *Koltès, combats avec la scène*, Théâtre aujourd'hui, n°5, Centre national de documentation pédagogique, Paris, 1996

Pierre Piret, « *Quand le chien défait le discours du maître. Autour de Combat de nègre et de chiens, de Bernard-Marie Koltès* », in Eikasia. Revista de filosofia, Vol. 59, p. 77-88 (octobre 2014)

Colette Godard, article paru dans le journal Le Monde, 4 juillet 1991.

Extrait de l'article consultable en ligne : http://www.leseditionsdeminuit.fr/auteur-Heiner_M%C3%BCller-1436-1-1-0-1.html

LUCIO SILLA DE MOZART

OUVRAGE

Claude Stratz et François Regnault, *Lucio Silla, Mozart*, Nanterre-Amandiers – Editions BEBA – Opéra national – Bruxelles

FILM/DOCUMENTAIRE

Arnaud Ségnac, *L'Envers du théâtre*, Olympic, France, 30 avril 1986

6. PROLONGEMENTS PHILOSOPHIQUES

Michel Foucault, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Editions Lignes, Paris, 2019

Michel Foucault, *Dits et écrits*, t. IV, *op.cit.*, p. 755.

Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Quadrige, Presses Universitaires de France, Paris 1957

Philippe Sabot, *Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault*,

Article consultable en ligne : <http://www.materialifoucaultiani.org/fr/rivista/volume-i-numero-1.html>

Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 23 janvier 1979

Wihlhem Reich, *Ecoute, petit homme !*, Payot, 2001

Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Paris, Gallimard, Folio essais, rééd. 1987,

René Descartes, *Discours de la méthode*, Editions Vrin, 1984

Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Seuil, Paris, 1983-1985

Philippe Sabot *Lire Les Mots et les choses* de Michel Foucault, PUF, Paris, PUF, 2006
Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, Gallimard, 1988, trad. Rovini, § 16

Montaigne, *Les Essais*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2019

Étienne de la Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, Folioplus Philosophie ; 2008

Louis Althusser, « Notes sur un théâtre matérialiste »,
Lien : <https://esprit.presse.fr/article/althusser-louis/le-piccolo-bertolazzi-et-brecht-notes-sur-un-theatre-materialiste-34516> Consultable en janvier 2018

7. CONSULTATIONS DU FONDS CHEREAU A L'IMEC

Combat de nègre et de chiens
CHR2.1 et CH2. 6

Dans la solitude des champs de coton
CHR3.1 et CHR 4.4

Quai Ouest
CHR 159 et CHR 13.4

Le Retour au désert
CHR 169

Quartett
CHR 157

Lucio Silla
CHR 154

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE	3
INTRODUCTION	5
PREMIERE PARTIE	10
S'installer dans un lieu qui existe déjà	10
SECTION 1	11
Refuser Paris /Vouloir Nanterre	11
1. Préambules à une nomination	11
1.1. La naissance du phénomène Chéreau	11
1.2. Nancy/Nanterre : la règle des liens tissés.....	14
1.3. Nanterre, une idée de Patrice Chéreau.....	17
2. Paris, « topos » de la transformation de soi.....	18
2.1. Paris, un lieu aux effets miroirs	18
2.2. Faire face à une « topie impitoyable »	28
2.3. Se sauver, par l'art.....	33
2.3.1. L'adolescence, lieu de l'éveil des sens.....	33
2.3.2. Un jeune homme sous influence.....	34
2.3.3. Le cinéma, lieu originel des savoirs et des émotions	37
2.4. Être au centre de gravité de la pensée critique.....	44
2.4.1. Paris, lieu de savoirs et de frottement avec le politique	44
2.4.1.1 La guerre d'Algérie / le Berliner Ensemble 1960.....	48
2.4.1.1.1. Charonne, l'éveil de la conscience politique	49
2.4.1.1.2. Esthétique et politique : l'exemple du Berliner Ensemble.....	51
3. Choisir un autre lieu : Nanterre	61
TRANSITION	65
SECTION 2	67
Un lieu complexe en héritage.....	67
1. Un lieu qui n'est pas neutre.....	67
1.1. Une complexité structurelle asphyxiante ?.....	67
1.2. Envisager un lieu déjà vécu comme un espace vierge.....	71
1.3. Prendre possession du lieu.....	72
1.3.1. La crainte d'une mauvaise gestion.....	73
1.3.2. La fin controversée du modèle existant.....	75
2. Refuser l'héritage.....	84

2.1. L'utopie du théâtre populaire : l'exemple nanterrien.....	85
2.1.1. Les racines de l'utopie	85
2.1.2. Le Théâtre des Amandiers :poursuivre l'œuvre vilarienne	95
2.2. Ne pas refaire Sartrouville	101
2.2.1. La mort d'une vieille utopie.....	101
2.2.2. Une expérience singulière du théâtre populaire.....	122
2.2.3. Esthétique et/ou politique : une fausse question ?.....	131
TRANSITION	139
SECTION 3	141
Du lieu commun au chez soi : redéfinir le lieu.....	141
1. Un théâtre dans la ville : deux contre-espace solidaires.....	141
1.1. Le contre-espace comme territoire de résistance	141
1.2. Le Théâtre des Amandiers : un enjeu d'émancipation	150
2. Nanterre : le nouveau pari de Chéreau	158
2.1. Une autre définition du « contre-espace ».....	158
2.2. Du « lieu commun » au « chez soi ».....	162
DEUXIEME PARTIE	164
Habiter un navire de haut-bord	164
SECTION 1	165
Des lieux rêvés aux lieux concrets.....	165
1. Les rendez-vous de la rue Braque : écrire un nouveau projet.....	165
2. Le pouvoir de rêver un théâtre.....	170
2.1. Ce lieu qui « n'a pas de nom ».....	171
2.1.1. La Maison	171
2.1.2. L'Atelier.....	175
2.1.3. Le Bateau	178
2.2. Un théâtre qui ne soit pas qu'un théâtre	184
2.2.1. Un lieu-laboratoire.....	185
2.2.2. Un lieu d'une grande exigence artistique	187
2.2.3. Un lieu d'apprentissage.....	188
2.2.4. Le désir de refonder le lieu	189
2.3. Une « heterotopia » rassembleuse de lieux vécus.....	190
2.4. Des « lieux qui font signe »	192
TRANSITION	197
SECTION 2	199
Des lieux en mémoire pour bâtir le présent	199
1. La force intempestive de l'Italie	199
1.1. Spolète : une double inspiration possible	200
1.1.1 Rencontrer l'opéra.....	200
1.1.2. Pluralité des arts, avant-garde et ouverture au monde.....	213
1.2. Milan : le Maître Strehler et ses lieux mythiques	222

1.2.1. Piccolo Teatro/ Théâtre des Amandiers.....	223
1.2.2. Le modèle Strehler : bâtir un « haut-lieu »	226
2. Bayreuth: l'ombre et la lumière	231
2.1. Le lieu contaminé.....	232
2.2. Un haut lieu technique et novateur : le Festspielhaus.....	238
2.3. Un lieu porteur d'une théorie.....	244
2.3.1. Genèse et impacts du concept wagnérien	244
2.3.2. Chéreau et le concept de Gesamtkunstwerk.....	252
2.3.2.1. Les arts ne doivent pas se mélanger.....	252
2.3.2.2. Des « habitus », ciment de l'œuvre d'art commune.....	258
2.3.2.3. Le principe d'une liberté responsable.....	261
2.3.2.3.1. La « galaxie » et l'œuvre d'art commune	263
2.3.2.3.2. Richard Peduzzi, une présence indéfectible.....	268
2.3.2.3.2.1. « Le geste fondateur ».....	268
2.3.2.3.2.2. Un même horizon d'inquiétudes	277
2.3.2.3.2.3. L'abandon et l'offre.....	283
2.3.2.3.2.4. L'œuvre séparée, condition pour être commune	288
2.3.2.3.2.5. Le texte, comme point de repère.....	290
2.3.2.3.2.6. Précis de composition.....	295
2.3.2.3.2.7. « L'odeur du théâtre », le décor vivant.....	300
2.3.2.3.2.8. Offrir des lieux à habiter	303
2.4 Bayreuth, lieu de transitions	307
2.4.1. Le geste davantage que le style.....	307
2.4.2. Le refus du symbole, l'affirmation de l'allégorie.....	312
2.4.3. Un autre rapport à la musique	325
2.4.3.1. La musique et le livret.....	326
2.4.3.2. L'usage de la bande-son.....	334
3. Le TNP de Villeurbanne : un exemple plus qu'un modèle.....	342
3.1. Renaître, en France	344
3.1.1. Entre Sartrouville et Nanterre : Villeurbanne, un lieu d'affranchissement.....	344
3.1.2. Un rapport décomplexé au théâtre populaire.....	348
3.1.2.1 Le cœur et les autres raisons.....	350
3.1.2.2. De Villeurbanne à Nanterre : une fin de décentralisation assumée.....	355
3.1.2.3. Vouloir diriger autrement.....	358
3.2. Le TNP de Villeurbanne et les Amandiers	364
3.2.1. Théâtre de la Cité / Théâtre des Amandiers : des fondements scénographiques communs.....	364
3.2.2. Le TNP et le TNA : des lieux proches mais distincts.....	380
4. « Billancourt » : créer un studio de cinéma dans un théâtre.....	386
4.1. Désir de cinéma et puissance du théâtre : des rapports à décomplexifier	386
4.2. Engager une vraie conversation entre le cinéma et le théâtre.....	392
4.2.1. Faire du cinéma dans un théâtre.....	393
4.2.1.1. Hôtel de France / Platonov : un film d'abord, une pièce ensuite	393
4.2.1.1.1. Un moment charnière.....	393
4.2.1.1.2. Cycle et variations à partir d'un même matériau.....	394
4.2.1.1.4. Liaison et séparation.....	397
4.2.1.1.5. Passer du film à la pièce de théâtre	401
4.2.1.1.6. Revenir au doute, ouvrir un nouvel horizon.....	408

4.2.2. L'Atelier d'André Téchiné et l'Amoureuse de Jacques Doillon	412
TRANSITION.....	421
SECTION 3	422
L'École des Comédiens de Nanterre-Amandiers	422
1. Naître contre un enseignement formaté.....	425
1.1. L'excellence, à côté de Paris	425
1.2. Le droit d'entrer.....	431
2. Une école dans un théâtre : vices et vertus	438
2.1. Un tronc commun	438
3. L'École des Comédiens : le lieu d'une contre-pédagogie ?.....	444
3.1. Antoine Vitez et l'École du Théâtre National de Chaillot.....	445
3.2. « Casser le cercle », percer l'intime, faire peau avec l'autre	453
4. L'école, le cinéma, la troupe : trois utopies réunies.....	471
TROISIEME PARTIE	481
Bâtir une poétique de l'espace.....	481
SECTION 1	482
Mettre en scène des écritures en marge	482
1. Relier Genet, Müller et Koltès à Foucault.....	483
2. Écrire en marge : produire des métaphores du monde	488
2.1. Les Paravents et la société écran : Jean Genet.....	490
2.2. Voir le monde depuis les marges : Bernard-Marie Koltès.....	504
2.2.1 Rompre avec « le formalisme ».....	504
2.2.1.1. « Jouer l'histoire » et non « une signification »	504
2.2.1.2. Le principe du refus de la systématisation.....	510
2.2.2. La scène et le monde	513
2.3. Pourquoi Chéreau choisit Quartett de Müller.....	518
TRANSITION	527
SECTION 2	528
La vie secrète des topoï.....	528
1. Représenter la métaphore des « Paravents ».....	529
2. Des espaces koltésiens.....	538
2.1. Le lieu d'un « combat », sous un viaduc inachevé.....	540
2.2. Un hangar et un quai	543
3. Verticalité et horizontalité : la réunion des horizons.....	554
CONCLUSION	567
ANNEXES	573
BIBLIOGRAPHIE	629

Remerciements

Je tiens à remercier tous celles et ceux qui m'ont soutenue et accompagnée dans ce travail. Parmi eux : Jean-Louis Besson qui m'a fait confiance et a toujours su porter un regard tout à la fois critique et bienveillant sur mes textes, Richard Peduzzi et Patrice Chéreau qui m'ont offert la chance de découvrir un monde à part, unique, poétique et sensible, à Gérard Desarthe, cet Hamlet magnifique, et Esther pour leur accueil inoubliable en Normandie, aux actrices et acteurs qui m'ont donné de leur temps et une part de leurs souvenirs (Marianne Denicourt, Hélène de Saint-Père, Christine et Marc Citti, Hammou Graïa, Robin Renucci, tout particulièrement), à François Koltès pour son amitié, à Véronique Saavedra et Estelle Bonnier-Bel Hadj pour leurs regards sur l'École des Comédiens de Nanterre-Amandiers...

Je remercie Robert Abirached, Jean Jourdheuil pour ces longues et passionnantes conversations engagées, Georges Banu pour sa connaissance des arts et son regard précis, éclairé sur le travail de Chéreau. Un grand merci aussi aux techniciens du théâtre, Jean-Claude Fiems, Jean-Louis Ramirez et Pascal Ciccione qui m'ont aidée à découvrir cette partie souterraine et souvent cachée, mais essentielle du théâtre que représente l'univers des ateliers et de la fabrication.

Tous mes remerciements vont également au Centre Marc Bloch de Berlin qui, depuis septembre 2018, m'a accueillie en tant que doctorante associée.

Je remercie aussi mon père pour ses relectures attentives et sa passion pour la littérature allemande qu'il m'a transmise.

Enfin, une immense tendresse pour Torsten, Marcello et Rebecca qui, encore une fois, m'ont apporté leur soutien indéfectible et leurs encouragements, leur grande patience.

Je leur dédie cette thèse.