Patrice Chéreau et Roger Planchon au Théâtre national populaire de Villeurbanne : le théâtre populaire est mort, vive la création !

Marion Denizot

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/763>
DOI : 10.4000/doublejeu.763
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2012
Pagination : 39-49
ISBN : 978-2-84133-424-7
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Marion Denizot, « Patrice Chéreau et Roger Planchon au Théâtre national populaire de Villeurbanne : le théâtre populaire est mort, vive la création ! », *Double jeu* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 29 juin 2018, consulté le 22 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/763> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.763>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

PATRICE CHÉREAU ET ROGER PLANCHON AU THÉÂTRE NATIONAL POPULAIRE DE VILLEURBANNE : LE THÉÂTRE POPULAIRE EST MORT, VIVE LA CRÉATION !

L'œuvre théâtrale de Patrice Chéreau apparaît aujourd'hui incontournable ; son œuvre cinématographique suscite désormais de nombreuses recherches universitaires ; en revanche, l'inscription de l'artiste au sein de l'histoire des institutions théâtrales demeure peu explorée, alors même qu'il a dirigé pendant presque quatre décennies quelques-uns de ses plus beaux joyaux. C'est à cette lacune que notre contribution souhaite s'attacher, en croisant l'histoire des formes théâtrales et l'histoire institutionnelle des modes de production.

Si l'expérience de codirection du théâtre de Sartrouville avec Jean-Pierre Vincent (1966-1969) peut sembler déboucher sur une impasse, comme en témoigne le titre de l'article de *Partisans*, « Une mort exemplaire »¹, celle de Nanterre-Amandiers (1982-1990) symbolise à elle seule la vitalité artistique des années 1980, dont le spectateur garde un souvenir régulièrement actualisé grâce à une génération de comédiens issue de l'école fondée par Patrice Chéreau au cœur même du centre dramatique. Entre ces deux expériences, Patrice Chéreau a passé dix ans auprès de Roger Planchon, figure majeure de la décentralisation dramatique, à la tête du Théâtre national populaire (TNP) de Villeurbanne.

1. Patrice Chéreau, « Une mort exemplaire », *Partisans*, n° 47, avril-mai 1969, *Théâtre et politique (bis)*, p. 64-68.

Cette décennie, particulièrement fertile artistiquement, signe les premiers pas du metteur en scène dans la réalisation cinématographique (*Le compagnon* en 1974 pour la télévision, *La chair de l'orchidée* en 1975, *Judith Therpauve* en 1979) et le déploiement de son activité opératique (*Les contes d'Hoffmann* en 1974, le cycle de la *Tétralogie* de Wagner, dirigée par Pierre Boulez de 1976 à 1980, *Lulu* de Berg montée pour la première fois dans son intégralité en 1979). Patrice Chéreau présente également des spectacles de grande ampleur sur la scène du TNP (*Le massacre à Paris* de Marlowe en 1972, la seconde version de *Toller* en 1973², *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'Automne³, *Loin d'Hagondange* de Jean-Paul Wenzel au Théâtre de la Porte Saint-Martin en 1977).

Au regard de cette vitalité, de ce dynamisme créatif, comment appréhender la présence – que l'on pourrait qualifier d'intermittente – de Patrice Chéreau à Villeurbanne ? Quel sens donner à cette codirection qui permet le développement du geste créateur de Patrice Chéreau en lui octroyant une forme d'irresponsabilité assumée⁴ ? L'étude successive des raisons interpersonnelles et individuelles de la décision de constituer une codirection, puis du contexte politique dans lequel celle-ci s'opère et, en particulier des conséquences de Mai 1968 sur le théâtre, permettra de suggérer quelques pistes de compréhension.

PLANCHON-CHÉREAU : LES RESSORTS D'UN « PARTENARIAT STRATÉGIQUE »

En juin 1970, deux ans avant la réouverture du théâtre, fermé pour rénovation, Roger Planchon offre à un jeune metteur en scène de 25 ans, internationalement reconnu mais en manque de théâtre, les conditions de son épanouissement créatif. Quelles sont les raisons avancées par Planchon pour justifier le choix de Chéreau ?

-
2. La première version était présentée en 1970 à Milan au Piccolo Teatro, dirigé par Paolo Grassi.
 3. Villeurbanne reçoit en 1976 la seconde version de *La dispute*.
 4. « À Villeurbanne, j'avais un sentiment de grande liberté et en même temps de grande irresponsabilité. C'était le problème. À 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 » ; Patrice Chéreau, cité par Michel Bataillon, *Un défi en province : chronique d'une aventure théâtrale. Chéreau, Planchon, et leurs invités : TNP, Théâtre national populaire, 1972-1986*, vol. 1, Chéreau : 1972-1982, Paris, Marval, 2005, p. 49.

Premièrement, une volonté de partager les responsabilités de metteur en scène (Roger Planchon l'avait déjà fait avec Jacques Rosner, il renouvellera l'expérience avec Georges Lavaudant), afin 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 »⁵. Deuxièmement, une admiration sincère pour le travail accompli par Patrice Chéreau. « C'est donc à la fois pour rendre hommage à un grand talent et pour satisfaire sa conception du travail théâtral que Planchon a choisi Chéreau »⁶, explique Robert Gilbert, codirecteur chargé de l'administration du TNP de Villeurbanne. Pourtant, s'arrêter sur ces deux arguments signifierait adopter le point de vue des acteurs, et nier la complexité de toute décision. On pourrait alors s'en tenir au fait qu'en 1970, Roger Planchon cherche à accroître la reconnaissance et la légitimité du Théâtre de la Cité et que Patrice Chéreau, de retour d'Italie, après l'expérience malheureuse de Sartrouville, se trouve sans outil de travail. Pourtant, là encore, en adoptant cette unique perspective, on passerait à côté de la complexité de toute collaboration artistique. C'est donc bien à un jeu d'équilibriste que nous nous engageons, entre analyse critique, d'une part, et posture compréhensive, d'autre part.

DES OPPORTUNITÉS BIEN COMPRISES

Afin de saisir le contexte politique au sein duquel prend place l'expérience de Chéreau à Villeurbanne, il importe de revenir, un peu en amont, sur la décision de transformer le Théâtre de la Cité en Théâtre national populaire.

Depuis son installation à la direction du théâtre municipal de Villeurbanne en 1957, Roger Planchon se bat pour augmenter ses subventions et faire de son théâtre un lieu de production national et international. Le projet d'une maison de la culture est finalement abandonné en 1967 : il n'est donc plus besoin de cacher le désir d'un outil de travail confortable derrière la volonté de promouvoir un projet d'action culturelle⁷. En 1970, profitant de la fermeture du Théâtre de la Cité, Roger Planchon cherche à obtenir des moyens similaires à ceux du Théâtre de l'Est parisien à Paris ou à ceux du Théâtre national de Strasbourg, pour « changer de formule », selon les mots de Roger Gilbert⁸. Planchon souhaite en effet développer

5. Entretien avec Robert Gilbert, mené par Andrée Levy-Bonavita, *Travail théâtral*, n° 17, automne 1974, p. 21.

6. *Ibid.*, p. 22.

7. Voir Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation du théâtre. 1945-1981*, Paris, PUF, 2004, p. 351 sq.

8. Entretien avec Robert Gilbert, mené par Andrée Levy-Bonavita, p. 12.

un projet qui diffère quelque peu de celui qui l'a animé depuis la création du Théâtre de la Comédie en 1950 : il cherche à conforter la liberté de l'artiste en disposant d'un budget de production important. Il s'agit donc de montrer la légitimité des ambitions artistiques face aux subventionneurs. La proposition de Jacques Duhamel vient donc 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 Duhamel⁹, 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 Roger Planchon, a pu contribuer à la proposition ministérielle, puisque Chéreau est auréolé de la reconnaissance internationale obtenue à Spolète, puis à Milan.

De son côté, quand Patrice Chéreau revient d'Italie, il a acquis une réelle notoriété, mais il garde encore en mémoire l'échec de Sartrouville. Il est marqué par les dettes qu'il doit toujours rembourser (elles ne seront effacées qu'à son arrivée à Nanterre)¹⁰. Cette situation de « roi sans royaume » émeut la presse, comme le laisse à penser l'article de Claude Sarraute du 4 juin 1969 : « Successivement, Artaud, Copeau, les membres du Cartel, Vilar, Blin, Serreau, Planchon, Bourseiller, se sont passé ou disputé un sceptre que ses partisans réclament aujourd'hui pour Patrice Chéreau »¹¹. Claude Sarraute pointe le risque de l'expatriation, c'est-à-dire la perte pour la France d'un talent reconnu, puisque Chéreau est désormais demandé par le Canada, l'Italie, la Suède, l'Allemagne ou les États-Unis. Intervient alors un argument de concurrence interétatique, argument récurrent des logiques de légitimation de l'intervention publique en matière artistique. Renée Saurel, dans un article des *Temps modernes* d'octobre 1969, dénonce, elle, les « contradictions d'un système » : « Chéreau, aujourd'hui, n'a plus de théâtre, l'expérience de Sartrouville s'étant soldée par un passif de cinq cent mille francs »¹². En juin 1969, Chéreau, de passage à Lyon pour assister au dernier spectacle de Planchon, confie : « Ce que j'aime, c'est travailler ; j'aime même beaucoup ; je n'aime que ça. Et je n'en ai plus les moyens ». Un appel à Planchon ?

9. Jacques Duhamel est ministre des Affaires culturelles de 1971 à 1973 sous les ministères Chaban-Delmas et Messmer.

10. « 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 » ; Patrice Chéreau, cité par Michel Bataillon, *Un défi en province...*, p. 40.

11. Claude Sarraute, « Patrice Chéreau, roi sans royaume », *Le Monde*, 4 juin 1969.

12. Renée Saurel, « La bonace », *Les temps modernes*, n° 279, octobre 1969, p. 567.

UNE CONNIVENCE ARTISTIQUE

Si l'on adoptait une lecture purement sociologique des parcours de Chéreau et de Planchon, rien ne pourrait les destiner à une collaboration : 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 ans¹³, la reconnaissance d'un langage commun.

Chéreau admet s'être « nourri » de Planchon ; il ajoute : « 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 »¹⁴, indiquant par cette simple remarque qu'il ne s'agit pas seulement d'une filiation, mais d'une véritable rencontre d'égal à égal, sans rapport de domination de l'un sur l'autre. Comme preuves d'une connivence artistique, on pourrait citer un même amour des comédiens, une tendance au décorativisme et à une approche plastique de l'espace, un même intérêt pour le music-hall (*Joaquin Murieta* pour Chéreau ; *Bottines, collets montés* pour Planchon), une semblable admiration pour Strehler et Grassi, la boulimie de travail, ou, tout simplement, l'amour du théâtre. Nous ne développerons que deux aspects qui nous paraissent les plus structurants pour comprendre la proposition de Planchon à Chéreau de venir travailler à Villeurbanne : le rapport aux Classiques et le rapport au réel.

Dès 1967, quand Patrice Chéreau remporte le concours des Jeunes compagnies avec *Les soldats* de Lenz, on souligne l'influence de Roger Planchon sur cette relecture des Classiques, même si Renée Saurel note que Roger Planchon, lui, « jouait le texte de Molière et de Marivaux »¹⁵. Le critique de *Rivarol* commente ainsi *La seconde surprise de l'amour* de Marivaux, mis en scène par Planchon en 1959 : « Une subvention pour le génial "arrangeur" de Marivaux ? Une douche serait plus indiquée »¹⁶. Les réactions à l'égard de Chéreau paraissent encore plus radicales, à l'image, il est vrai, de ses partis pris scéniques¹⁷. Il suffit de se souvenir des réactions horrifiées d'une

13. Planchon est né en 1931 ; Chéreau est né en 1944.

14. Patrice Chéreau, cité par Michel Bataillon, *Un défi en province...*, p. 60.

15. Renée Saurel, « Le concours des Jeunes Compagnies 1967 », *Les temps modernes*, n° 254, juillet 1967, p. 149-158 ; reproduit dans Renée Saurel, *Le théâtre face au pouvoir : chroniques d'une relation orageuse. "Les Temps modernes", 1965-1984*, préface et notes de Robert Abirached, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 55.

16. Cité par Michel Bataillon, *Un défi en province...*, p. 77.

17. Voir ce que dit Renée Saurel à propos du *Dom Juan* de Molière monté en 1970 au Théâtre du 8^e, chez Marcel Maréchal : « Alors que Planchon avait su trouver un déséquilibre exact, le décapage, ici, est trop brutal, il dissout, il corrode » ; Renée Saurel, « L'ostensoir d'une main et le gourdin de l'autre », *Les temps modernes*, n° 273, mars 1969, p. 1706.

certaine presse lorsque Chéreau monte *Dom Juan* en supprimant la scène de Monsieur Dimanche¹⁸ ou lorsqu'il présente, plus tard, en 1973, *La dispute*¹⁹.

Si Jean-Jacques Lerrant qualifie Roger Planchon de « maître du réel », il est sûr que Patrice Chéreau en est le disciple. On pourrait citer, pour exemple, *Judith Therpauve*, dont l'histoire se situe dans les années 1970, alors que la société française cherche à faire table rase du passé, et notamment de la résistance. Patrice Chéreau s'attache à montrer le poids de l'héritage, les réminiscences du passé à travers la crise d'un journal de province. On pourrait également citer *Toller*, qui, évoquant les problèmes de conscience que suscite l'engagement politique, part d'une situation historique donnée, la République des Conseils, créée par un groupe d'intellectuels en 1919 à Munich, pour revenir sur les questionnements issus de Mai 1968²⁰. Derrière cet intérêt pour le réel, se dessine l'influence de Brecht. C'est d'ailleurs ce point de vue que choisit Dort pour présenter le travail de Chéreau dans un article de 1970²¹. En effet, les premières mises en scène de Patrice Chéreau (*L'intervention*, *L'héritier du village*, *L'affaire de la rue de Lourcine*) sont influencées par le brechtisme, comme l'ont été certaines mises en scène de Planchon. Planchon a découvert Brecht, fasciné, lorsque celui-ci vient présenter à Paris *Mère Courage*²² ; il décide, par la suite, de mettre en scène en France plusieurs de ses textes²³. À partir des *Soldats*, Patrice Chéreau choisit

-
18. Voir Bertrand Poirot-Delpech, « *Dom Juan* de Molière mis en scène par Patrice Chéreau », *Le Monde*, 16 novembre 1969.
 19. Voir Frédéric Deloffre, « Massacre pour une *Dispute* », *Le Point*, 5 novembre 1973.
 20. « À la première lecture, tout semble accuser ces intellectuels de la République des Conseils. C'est, peut-on penser, le schéma type de Mai 1968 avec l'opposition entre intellectuels idéalistes et communistes réalistes. En fait la pièce raconte tout autre chose. Rien n'est réellement assimilable à notre Mai 1968 » ; Jean-Jacques Lerrant, « Comment être intellectuel et révolutionnaire », *ATAC-Informations*, n° 46, janvier 1973.
 21. « Présenté dans la confusion et la fatigue d'une dernière nuit de festival *L'Héritier du village* ne fit guère que scandaliser : Chéreau fut accusé d'accommoder Marivaux à la sauce brechtienne – tout comme Planchon l'avait été, quelque six ou sept ans auparavant, lorsqu'il avait donné *La Surprise de l'amour* » ; Bernard Dort, « Chéreau ou le piège du théâtre [1970] », in *Théâtres : essais*, Paris, Seuil, 1986, p. 203. En 1964, pour les premières représentations de *L'intervention* de Hugo, Dort confie que depuis les « premiers spectacles de Roger Planchon dans son petit théâtre de la Comédie de Lyon », il a eu la « certitude d'avoir affaire à un metteur en scène » ; *Théâtres : essais*, p. 202.
 22. « Sur ce point, je rejoins les positions de Brecht. On ne doit pas chercher à actualiser les œuvres du passé. C'est au contraire en les datant, les faisant entrer dans une perspective historique que l'on peut montrer la marche de l'Histoire, le monde comme un objet en transformation, donc transformable » ; Roger Planchon, lettre à Renée Saurel, *Les temps modernes*, n° 336, juillet 1974, p. 2481.
 23. *La bonne âme de Sé-Tchouan* en 1954, *Grand-peur et misères du Troisième Reich* en 1955, *Schweik dans la Deuxième Guerre mondiale*, avec une musique de Hanns Eisler, en 1960. Voir Émile Copfermann, *Roger Planchon*, Lausanne, La Cité, 1969, p. 69.

de prendre position dans la représentation de l'histoire qu'il met en scène²⁴; c'est flagrant avec *Le massacre à Paris* ou avec *Toller*. Néanmoins, on peut aisément supposer que cette connaissance et cette re-connaissance de Brecht forment pour Chéreau et Planchon les bases d'un vocabulaire commun.

Mais si le rapprochement entre Patrice Chéreau et Roger Planchon se justifie pour des raisons interpersonnelles, il s'explique également au regard d'un contexte plus général : l'évolution du sens même de la décentralisation.

PLANCHON-CHÉREAU : LA DÉCENTRALISATION COMME RÉSEAU D'OPPORTUNITÉS

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 Malraux. Mais ce transfert marque également la naissance de « l'après-1968 ».

LA FIN DU THÉÂTRE POPULAIRE

Le nouveau projet du TNP de Villeurbanne implique certaines dispositions qui remettent en cause les principes historiques de la décentralisation dramatique et l'idée même de théâtre populaire, notamment, le principe d'implantation locale. En effet, 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. Jacques Duhamel, dans sa conférence de presse du 29 mars 1972, énonce, en effet :

Il n'existe pas en France aujourd'hui d'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, ce que furent ou ce que sont le Berliner Ensemble, le Piccolo Teatro, l'Adlwyth Theatre²⁵.

24. « À partir des *Soldats*, tout en voulant continuer à démontrer les mécanismes d'un récit, [Patrice Chéreau] commence à penser "qu'il faut prendre position dans cette histoire. Le problème est d'y prendre une position politique, mais surtout morale : il faut montrer, à partir de sa propre morale, comment on lit cette histoire, quels éléments on y privilégie, comment on interprète les choix faits par les personnages" » ; Patrice Chéreau, cité par Philippe Madral, *Le théâtre hors les murs*, Paris, Seuil, 1969, p. 148.

25. Jacques Duhamel, cité par Michel Bataillon, *Un défi en province...*, p. 126-127.

La revue *Travail théâtral*, fort critique, indique que Jacques Duhamel compte sur Villeurbanne pour créer des « produits au label prestigieux destinés à être distribués sur toute la France, au nom de quelque mission nationale et de la sacro-sainte notion de rentabilité »²⁶. La critique semble un peu dure si l'on songe que Jacques Duhamel met en place les premiers contrats de décentralisation avec les centres dramatiques nationaux. Il n'empêche que cette « déconcentration » d'un 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.

Par ailleurs, l'ambition de concurrence interétatique signe la fin des troupes permanentes, qui ne répondent plus aux besoins des créateurs. On se souvient que Jeanne Laurent définissait les centres dramatiques comme des « noyaux stables de comédiens »²⁷. Désormais, le TNP de Villeurbanne revendique clairement la nécessité d'aller chercher des comédiens à Paris, pour garantir la qualité artistique, mais aussi pour faire face à la concurrence internationale²⁸.

Enfin, Patrice Chéreau dénonce l'illusion d'un théâtre populaire et en démonte tous les présupposés et les préjugés. Son geste artistique, lui aussi, rejette la vision unanimiste et œcuménique des pionniers de la décentralisation et de Jean Vilar²⁹. 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 passé (*Lear* de Bond ou *Judith Therpauve*). Il s'intéresse à la représentation des contradictions que suscite l'engagement, privilégiant les problématiques individuelles plutôt que collectives. Ce radicalisme, hérité de Mai 1968, provoque des réactions très vives dans la presse. Ainsi, 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. Une polémique s'engage même entre Patrice Chéreau et Bertrand Poirot-Delpech sur la fin du théâtre populaire et sur les conséquences de Mai 1968³⁰.

26. Éditorial de *Travail théâtral*, n° 8, juillet-septembre 1972, p. 5.

27. BNF, ASP, fonds Jeanne Laurent, col. 8-48-09, « André Clavé, pionnier de la décentralisation dramatique », sans date.

28. « Tout bon comédien est encore obligé d'aller chercher la consécration à Paris. C'est là que réside la presse "qui compte", l'essentiel du marché du travail. [...] Les comédiens de province, il faut bien le reconnaître, sont souvent de second ordre »; entretien avec Robert Gilbert, mené par Andrée Levy-Bonavita, p. 15-16.

29. « J'ai toujours dit que le théâtre incarne des rapports de force »; Patrice Chéreau, cité par Michel Bataillon, *Un défi en province...*, p. 55.

30. Bertrand Poirot-Delpech écrit dans *Le Monde* du 27 mai 1972: « 1972 restera une date de l'histoire du théâtre populaire, celle de sa mort. C'est bien cette année que s'est définitivement évanoui, un an après la disparition de son héros, Jean Vilar, le vieux rêve

LE PRIMAT À LA CRÉATION

La décision de confier le TNP au *triumvirat* Chéreau-Planchon-Gilbert inaugure la mise en jeu concrète des conséquences de Mai 1968, parce qu'elle reconnaît institutionnellement deux revendications issues de la Déclaration de Villeurbanne : le pouvoir au créateur, d'une part, et la professionnalisation du secteur, d'autre part.

Acceptant le statut de directeur salarié, Chéreau reconnaît lui-même n'avoir jamais été « directeur dans les faits » : ce qui l'intéressait, confiait-il, c'était ses spectacles³¹. Il insiste largement sur cette « curieuse liberté artistique » qu'il avait à Villeurbanne, qui lui a permis, explique-t-il, de proposer *Le massacre à Paris*, pour l'ouverture du TNP, sans que personne ne conteste cette proposition³². En fait, en invitant Patrice Chéreau à partager la direction artistique, Roger Planchon, cohérent avec ses prises de position passées, applique ce qu'il réclame dès 1967 : le pouvoir au créateur. Dès les Rencontres d'Avignon en 1967, Roger Planchon alerte les élus et l'État sur les risques d'atteinte à la liberté du créateur, *via* les conseils d'administration des maisons de la culture – il prendra lui-même garde de ne pas transformer le TNP en association, mais de garder un statut de droit privé permettant de verrouiller les décisions³³. La revendication du

du Front Populaire et de la Résistance». Patrice Chéreau lui répond dans un article du 20 juillet 1972 : « Tout le monde sait – sauf vous, semble-t-il – que l'expérience de Vilar ne peut plus être répétée. Tout le monde sait qu'au rêve humaniste de l'après-guerre a succédé un autre temps, une autre époque et que sur les balbutiements et les tentatives des années 60 est passé 1968 : alors, s'est ouverte une période radicalement différente, dont certains entrevoient avec peine ce qu'elle sera, mais dont tous savent que l'exercice du théâtre – entre autres – y sera radicalement changé, comme y seront différentes les mœurs, la vie, la politique » ; Patrice Chéreau, « Comment faire du théâtre populaire en 1972 ? », *Le Monde*, 20 juillet 1972.

31. « 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. Peut-être parce que je n'étais pas prêt à être directeur : ce qui m'intéressait, c'étaient mes spectacles. Je n'étais pas mêlé aux discussions. Peut-être aussi parce que, au début, j'étais tout le temps fourré en Italie » ; Patrice Chéreau, cité par Michel Bataillon, *Un défi en province...*, p. 46.
32. Voir Michel Bataillon, *Un défi en province...*, p. 53.
33. Les Rencontres de 1967 annoncent la prise de parole de l'artiste. En effet, à la fin de sept jours de débats, alors que s'énoncent des remarques finales, Roger Planchon, qui n'était pas intervenu jusqu'ici, s'exprime après Francis Raison, directeur du Théâtre et des Maisons de la culture (1966-1969) : « Il est heureux que l'État reconnaisse la liberté des créateurs. Mais cela exige que soient éliminés la loi de 1901, les conseils de notables dirigeant les maisons de la culture... Les créateurs ne veulent plus la liberté, ils veulent le pouvoir. Ils veulent un affrontement direct avec l'État et avec le public [...]. L'action culturelle doit s'organiser autour de deux axes stratégiques. Dans les vingt années à venir, va se former un prolétariat coupé de toute culture. C'est ce qu'il faudrait regarder,

pouvoir au créateur s'appuie au départ sur un simple refus d'intervention des élus sur les organes décisionnels des lieux de production, mais, très rapidement, cette revendication est assimilée à un repli du metteur en scène sur son œuvre, au détriment de l'ouverture vers la cité. Planchon a, en effet, offert à Chéreau toute liberté pour créer. De son côté, sortant de l'expérience de Sartrouville, ayant assisté aux débats de 1968, Patrice Chéreau est convaincu que c'est la mise en scène qui doit mobiliser son énergie.

Si la constitution d'un attelage Chéreau-Planchon marque la liquidation des idéaux du théâtre populaire, il renvoie également aux effets contradictoires de l'après-Mai 1968 : la professionnalisation du réseau des directeurs d'établissements. En effet, les débats de Villeurbanne ont permis l'émergence d'une parole artistique forte, embryon de la constitution d'un réseau de professionnels. Il n'est d'ailleurs pas pur hasard que Roger Gilbert soit un des membres fondateurs du nouveau Syndicat des entreprises d'action culturelle (SYNDEAC), en 1971. Alors que la réflexion à Villeurbanne s'engage d'abord sur la question du « non-public » et sur les manières de relancer un processus plus large de partage de la culture – 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 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, ce que dénonce, par exemple, Renée Saurel, dans une chronique des *Temps modernes* de décembre 1972³⁴. La voie est donc ouverte pour un théâtre public au service de l'artiste.

les sous-hommes que cette société est en train de former. D'autre part, la plupart des grands créateurs crachent sur cette société, ils la vomissent. Il faut réintégrer le créateur, le poète, dans la société » ; *La naissance des politiques culturelles et les Rencontres d'Avignon sous la présidence de Jean Vilar (1964-1970)*, Philippe Poirrier (dir.), Paris, Ministère de la Culture et de la communication, Comité d'histoire (Travaux et documents/Comité d'histoire du ministère de la Culture), 1997, p. 296.

34. « Il est pénible et choquant de voir nos ex-contestataires en si étroite connivence avec le Pouvoir, mettant un zèle inouï à conforter ce qui, dans le système actuel, a le goût du secret, du cheminement sournois, du fait accompli le moins démocratique [allusion au fait que la décision a été annoncée en mars 1972 par le ministère des Affaires culturelles mais que l'affaire était conclue un an avant]. Au théâtre, pas plus qu'ailleurs, la fin ne justifie les moyens et ni le cynisme, ni l'opportunisme ne peuvent être mis au service d'une bonne cause » ; Renée Saurel, « Théâtre. Nous, les choreutes », *Les temps modernes*, n° 317, décembre 1972, p. 1088.

CONCLUSION : D'HEUREUSES CONVERGENCES

En conclusion, il convient de revenir sur le sens de la rencontre entre un contexte historique de redéfinition des valeurs et des trajectoires personnelles singulières. D'un point de vue historique, il apparaît clairement que le TNP dirigé par Chéreau et Planchon est le signe d'une transformation des politiques théâtrales, annonçant la politique de Michel Guy et sa « valse des directeurs » ; les établissements de la décentralisation deviennent des outils de travail au service de la création et forment un marché dont on répartit les places en haut lieu.

Pour Patrice Chéreau, Villeurbanne apparaît comme une étape transitoire entre Sartrouville et Nanterre. « Toute cette expérience m'aura servi à dire : "Ça se passera autrement ailleurs" »³⁵, reconnaît-il. En effet, s'il admet s'être beaucoup investi avant l'inauguration de la nouvelle salle et pendant les premières années, entre 1977 et 1981, Patrice Chéreau est totalement absent de Villeurbanne. Essoufflement du duo ? Malaise de Chéreau qui ne se sent pas vraiment chez lui, demeurant un « invité de luxe » ? Difficultés pour Planchon d'accepter la liberté que Chéreau s'accorde alors qu'il lui en a offert les conditions ? Toujours est-il que, pour Chéreau, ce sentiment d'inachèvement et d'irresponsabilité le conduit à proposer sa candidature à Jean-Philippe Lucas pour la direction de la maison de la culture de Nanterre, en difficulté. Jack Lang, lorsqu'il arrive en 1981, reprend le dossier : Patrice Chéreau est nommé directeur du Théâtre des Amandiers en 1982. L'expérience des huit années à Nanterre-Amandiers doit alors être lue au regard de l'expérience de Sartrouville et de celle de Villeurbanne : désormais Chéreau sait l'outil dont il a besoin pour s'épanouir comme « metteur en scène souverain »³⁶. Il parvient alors à façonner un lieu à son image, polyvalent, souple, entièrement dédié à la création. Mais c'est une autre aventure...

MARION DENIZOT

UNIVERSITÉ RENNES 2

35. Patrice Chéreau, cité par Michel Bataillon, *Un défi en province...*, p. 51.

36. Bernard Dort, « Un "personnage combattant" ou le paradoxe de Nanterre », in *Nanterre Amandiers : les années Chéreau 1982-1990*, Paris, Imprimerie nationale, 1990, p. 10.