Du chant d'un partisan au coup de gueule de l'artisan

Yannick Butel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/775>
DOI : 10.4000/doublejeu.775
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2012
Pagination : 51-60
ISBN : 978-2-84133-424-7
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Yannick Butel, « Du chant d'un partisan au coup de gueule de l'artisan », *Double jeu* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 29 juin 2018, consulté le 21 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/775> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.775>

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

DU CHANT D'UN PARTISAN AU COUP DE GUEULE DE L'ARTISAN

[...] au cadre de scène de mon théâtre, j'écrirais :
« nous ne sommes pas les médecins, nous sommes
la douleur »¹.

Dans le numéro 47 de la revue *Partisans* d'avril-mai 1969², consacré à « Théâtre et politique », Patrice Chéreau livre une réflexion sur son expérience à la direction du théâtre de Sartrouville. L'article signé est titré « Une mort exemplaire », suivi d'un exergue : « le théâtre populaire, cela existe-t-il, en 1969, dans la France au régime gaulliste ? ».

Rappelant que le théâtre de Sartrouville³ est né en septembre 1966 de la volonté conjuguée de l'État et de la municipalité, Patrice Chéreau fait tout d'abord un inventaire succinct du contexte économique, idéologique et esthétique. Son entreprise, dotée d'une « faible subvention » dans une commune « périurbaine », avait fait siens, « naïvement » dit-il, les enjeux « ordinaires » des théâtres populaires. C'est-à-dire être identifié à un service public « au même titre que l'hôpital et l'école ». Dans cette perspective, l'activité du théâtre de Sartrouville se définissait par son militantisme en matière d'action et de revendications culturelles, lesquelles croisaient des enjeux pédagogiques et des pratiques sociales. Il est ainsi possible de

-
1. Tankred Dorst, *Toller*, Paris, l'Arche, 1973, p. 21.
 2. Patrice Chéreau, « Une mort exemplaire », *Partisans*, n° 47, avril-mai 1969, *Théâtre et politique (bis)*, p. 64-68. Les citations sans référence sont à cet article.
 3. Patrice Chéreau assure la programmation de ce théâtre municipal au cours de la saison 1966-1967, sans en être le directeur. Il y développe une animation permanente. Le 1^{er} septembre 1967, la municipalité de Sartrouville lui concède le théâtre pour trois ans, avec un cahier des charges prévoyant une subvention révisable chaque année. Lorsqu'il évoque cette époque avec Philippe Madral, Patrice Chéreau parle « d'aventure individuelle ». Son engagement théâtral procède alors, souligne-t-il, d'une position morale recoupant une position politique. L'ensemble de cette « aventure » est racontée par Philippe Madral, dans *Le théâtre hors les murs*, Paris, Seuil, 1969, p. 143-160.

définir son projet comme la tentative de libérer le sujet du travail, par là de contrarier l'aliénation du sujet en développant son rapport à la culture et à l'éducation. Projet qui passe, entre autres, par une « réduction du temps de travail ». Pour ce qui concerne la création, définissant le théâtre de Sartrouville comme un espace de recherche artistique, Patrice Chéreau soulignait alors que la production théâtrale serait « engagée et critique ».

Les conditions de réussite de ce projet passèrent par un développement des liens⁴ que l'équipe du théâtre entretiendrait avec les classes dans les écoles et les usines.

Le dialogue qui s'installe alors entre les élèves, les professeurs et la communauté théâtrale permet de se rencontrer autour du travail, du rôle de chacun, de la pratique artistique, des enjeux d'une scène ou d'un répertoire, de la pertinence d'un « auteur au programme ». Dans ce que narre Patrice Chéreau, on est tenté de voir et de rapprocher ces expériences d'une sorte de pratique brechtienne. La critique le remarque d'ailleurs. Le théâtre : hors de ses murs, aux interprètes interchangeables, prenant en compte les remarques des uns et des autres, favorisant le regard et la parole critique, encourageant le flux des interlocuteurs d'un lieu à un autre... va ainsi institutionnaliser (Chéreau dit « industrialiser ») les contacts et l'animation.

Les conclusions qu'il tire de cet épisode demeurent positives. Selon lui, ces temps privilégiés avec les élèves et les équipes éducatives ont permis de dégager « l'absence totale d'innocence politique de toute culture », notamment celle entretenue par le milieu scolaire. Dans une phrase assimilable à un cri, il souligne qu'il s'agissait là du « seul combat idéologique qui soit à notre mesure » et renchérit : « qu'on nous donne des écoles ». La lutte des classes et la culture de classe recouvriraient ici une pratique des plus pertinentes et le milieu scolaire était bel et bien le territoire d'un engagement aux résultats prometteurs.

L'analyse rétrospective qu'il fait du travail mené avec les comités d'entreprise est, en revanche, moins enthousiaste. Elle remet en cause les « relais » qui furent mis en place pour nourrir la relation entre l'espace ouvrier et l'espace culturel. Elle souligne la faiblesse des outils déployés (« inévitables colloques ») et leurs issues convenues. Surtout, elle met en avant une défaillance idéologique soutenue par un discours politique « grossier », inadapté ou « ambigu ». Patrice Chéreau, en 1969, ne croit plus à cette revendication qui inscrivait l'artiste comme « aussi un travailleur » fondé sur le mythe de « tout art est un travail ». Il conteste également l'idée selon laquelle « faire de l'action culturelle était une pratique automatiquement

4. Organisation de ciné-clubs, de télé-clubs, de conférences, d'expositions, développement d'un théâtre pour enfants et d'une politique d'abonnement collectif, participation aux journées de formation syndicale, etc.

politique». Il convient d'une ambiguïté qui concerne le mot « culture » quand il est adressé à la classe ouvrière. L'opposition à la culture bourgeoise semble ne plus induire *ipso facto* la naissance d'une culture de classe. Il reconnaît que s'affranchir de la « culture bourgeoise » ne signifiait pas systématiquement une culture populaire. La pratique artistique pouvait encore se définir comme la « liberté de ne pas être populaire », voire liberté « d'avoir le minimum d'opinions politiques ». Il identifie même et rapproche cette liberté des principes de la culture bourgeoise. Il s'indigne aussi que l'on puisse confondre la médiatisation de la lutte au théâtre, à travers un répertoire, avec l'enjeu premier que serait la lutte du théâtre pour médiatiser la culture prolétarienne. Il admet que le développement de militants culturels issus des foyers artistiques ne fut rien moins qu'une erreur qui consistait à confisquer la lutte aux ouvriers et maintenait le servage de ceux-ci. Ce qui était un obstacle à l'avènement d'une culture ouvrière libre de tous les héritages bourgeois. Il associe à cet échec la ligne défendue par le Parti communiste français dont on peut résumer le combat à l'idée d'une accession à la culture bourgeoise et donc à l'entretien d'une tradition culturelle.

Il constate, sans amertume, qu'à mesure que s'est décliné ce désir de théâtre populaire, le sémantisme de ce mot a dévié vers le souci de « faire aimer le théâtre » au plus grand nombre, favorisant une politique de décentralisation qui devait permettre la réalisation de cette obsession.

L'ensemble de ces contradictions, de ces erreurs, de ces déviations et de ces échecs fut ainsi exposé en 1968, à Villeurbanne.

Alors qu'il achève son article (« Une mort exemplaire »), Patrice Chéreau nomme en définitive les raisons et les fondements de l'échec de Sartrouville qui, soudain, pourrait être emblématique, c'est-à-dire « exemplaire », d'une grande partie des expériences de cette époque. Pour lui, il y a tout d'abord une inadéquation entre la lutte engagée et ceux qui l'ont portée. À la différence du théâtre prolétarien qui fut soutenu par la classe ouvrière, le théâtre populaire aura trop vite été le fait des intellectuels suspectés d'être trop souvent et indépassablement rattachés au milieu bourgeois. S'attachant à faire l'exégèse de cet échec, il mesure également que le théâtre mis en place s'est limité à ses formes discursives sans vraiment s'inquiéter de l'esthétique. Discours politique et fable se sont ainsi substitués à la forme d'un théâtre qui devait nécessairement renouveler les structures de la représentation.

Patrice Chéreau termine son article par un : « au travail et laissons mourir ce qui ne mérite pas d'être sauvé ». Et l'on comprend que ces années et ces expériences – dont Sartrouville – n'auront peut-être eu seulement qu'une seule vertu : celle de préparer les conditions d'avènement d'un théâtre dit « populaire ». Sans qu'il y ait là, bien entendu, de certitudes, ni de règles, mais seulement un petit espoir déterminé par l'an 69 qui borde les illusions de cette époque.

On songe à l'exploitation tous azimuts de Brecht, et bien sûr au Grand Soir de 68. 1968 qui a son contrepoint dans le manifeste d'avril 1966 où le théâtre est renommé « 007 ». Car le théâtre « tue souverainement » comme James Bond puisqu'il est, à l'image de l'agent du MI 6, au service du « monde libre ». C'est-à-dire : « libéral ». Rappelons quelques-unes des sentences de ce manifeste trop souvent ignoré. Je cite :

Le théâtre aujourd'hui extirpe totalement du cœur du citoyen les dernières fibres révolutionnaires qui avaient survécu au laminage scolaire. [...] [il] est un prolongement de l'école. C'est vrai, il prolonge et parfait l'oppression qui sévit dans toutes les classes et à tous les niveaux de l'éducation nationale. [...] Nous assassinerons 007. [...] le théâtre est justement un des instruments les plus efficaces qui soient aujourd'hui au service des institutions.

Et aussi la proposition n° 15 : « assez de cinéma, de théâtre et d'imposture. Assez de somnifères »⁵. Il est vrai que cette critique radicale parue dans le numéro 7 de la revue *Soirées* est le fait d'André Benedetto qui a déposé en juin 1961, à la préfecture du Vaucluse, les statuts de la nouvelle compagnie d'Avignon.

Que de manifestes en un laps de temps si court. Du manifeste des Amis du théâtre populaire publié en 1956, à celui de 1966 et celui de Villeurbanne en 1968⁶, sans oublier celui de Jacques Rosner et Philippe Madral, « Manifeste pour une institution »⁷, en date du 1^{er} août 1971, exact contre-pied de Benedetto, voire encore la série de manifestes de Tadeusz Kantor⁸...

Il est vrai qu'un manifeste en appelle toujours, fatalement, un autre. Et c'est moins leur contenu que le symptôme qu'il révèle qui est intéressant, notamment l'inquiétude, le déboussolement, les contradictions et les égarements que généra l'amalgame explosif⁹ que fut le théâtre populaire.

5. Les extraits du manifeste sont pris à *Travail théâtral*, n° 5, octobre-novembre 1971, p. 26-31.

6. Si le texte du 25 mai de Villeurbanne est présenté comme une « déclaration », à la lecture on peut le ranger du côté d'un manifeste. Ci-joint en lecture à titre d'exemple : « Tout effort d'ordre culturel ne pourra plus que nous apparaître vain aussi longtemps qu'il ne se proposera pas expressément d'être une entreprise de politisation : c'est-à-dire d'inventer sans relâche, à l'intention de ce "non public", des occasions de se politiser, de se choisir librement, par-delà le sentiment d'impuissance et d'absurdité que ne cesse de susciter en lui un système social où les hommes ne sont pratiquement jamais en mesure d'inventer ensemble leur propre humanité » (souligné dans le texte).

7. *Travail théâtral*, n° 5, octobre-novembre 1971, p. 42-45.

8. « Manifeste du Théâtre Zéro » (1963), qui suit le « Manifeste du théâtre informel » (1961) et ceux sur le « Théâtre impossible » et « Emballages » (1964).

9. Rappelons, entre autres, l'appréciation ouverte qu'Augusto Boal porte sur cet amalgame : « pour être populaire, le théâtre doit toujours adopter la perspective du peuple dans l'analyse des phénomènes sociaux. Cela ne signifie pas pour autant qu'il doive s'occuper

« Théâtre populaire » qui aura été le *leitmotiv* d'une pratique révolutionnaire chez Lunatcharski¹⁰, service public de la « communion » chez Vilar, espace de conscience politique chez d'autres, confondu au théâtre prolétarien, prétexte chez Sartre¹¹ à la critique des formes existantes développées par le Théâtre national populaire (TNP), et le constat, en définitive, que le théâtre populaire n'existe pas en l'état, etc.

En venant à commenter la parole de Patrice Chéreau, le propos du jeune metteur en scène qu'il était alors a retenu notre attention. Critique, voire autocritique, non pas désespéré mais réaliste... l'ex-patron de Sartrouville, le signataire de la déclaration de Villeurbanne, bientôt compagnon de Planchon engagé dans l'aventure du TNP de 1972... semble, *via* ses propos, au moins *a priori*, sonner le glas du « théâtre populaire ». « Une mort exemplaire » peut donc se lire, de fait, comme le chant d'un partisan. C'est-à-dire, en définitive, une ode funèbre qui rend compte d'une lutte gâchée. C'est cette lecture que nous avons faite initialement sans arriver toutefois à nous séparer d'un doute qui la contrariait, car rien n'est plus incertain que ce deuil. Comprenons le deuil du « théâtre populaire » chez Patrice Chéreau. Paradoxalement, le doute ressenti s'augmente donc d'une incertitude nourrie par le contenu d'un article ainsi qu'un titre : « Une mort exemplaire », qui tend à devenir un symbole. Faisant de Sartrouville un symbole – et Patrice Chéreau ne l'évacue pas lorsqu'il prétend à « l'exemplaire » – nous pouvons donc interpréter celui-ci comme un signe idéologique et idéal parce que d'une certaine manière le symbole est souvent l'embryon d'une cause et d'un territoire qui l'excèdent. Si la mort est « exemplaire » c'est donc qu'elle s'inscrit (et inscrit Sartrouville) dans une perspective historique, et qu'elle est un mal nécessaire au mouvement de l'histoire qui devait permettre la construction d'une conscience collective à même d'identifier les raisons de cette mort – voire cet assassinat – et par là, peut-être, ses auteurs.

Or c'est justement à cet endroit que se loge pour une part le sens des propos de Patrice Chéreau. Sa critique concerne, selon nous, indirectement le « théâtre populaire » et, mais surtout, essentiellement les responsables (les auteurs) d'une mort programmée. Nous y reviendrons ultérieurement.

exclusivement de thèmes dits politiques. Rien d'humain n'est étranger au peuple » ; Augusto Boal, « Catégories du théâtre populaire », *Travail théâtral*, n° 6, janvier-mars 1972, p. 10.

10. Voir Anatoli Lunatcharski, *Théâtre et révolution*, Paris, Maspero (Les Textes à l'appui), 1971.

11. Sur ce point, relire l'entretien entre Dort et Sartre, « Jean-Paul Sartre nous parle de théâtre », *Théâtre populaire*, n° 15, septembre-octobre 1955 ; repris sous le titre « Théâtre populaire et théâtre bourgeois », in *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973, p. 68-79.

À ce premier point, nous ajouterons une remarque afin d'éclairer notre première hypothèse qui concerne, elle, les conséquences de cette position. Dans le prolongement de 1968, et contrarié par le reflux de 68, si la liberté de parole a été gagnée, c'est à la faveur de la constitution de nouveaux modèles discursifs dominants. Dès lors, on parle « avec » que l'on soit d'un bord ou de l'autre. Et parler « avec » c'est observer une discipline à toute épreuve qui consiste pour un sujet libre et pensant à se mettre en conscience au service d'une cause dont on se fait l'écho. Dit de manière moins constructive, l'aliénation du sujet est nécessaire à l'avènement de la cause. Or la violence du propos de Patrice Chéreau n'est pas sans contrarier cette organisation dialectique. La violence ou la liberté du ton et du contenu assimilable à une *parrhèsia* : « un parler vrai » n'est pas sans équivoque, au point que l'on confondra celui-ci sinon à une trahison, du moins à une désolidarisation d'avec les militants du théâtre populaire. Parlant vrai, Patrice Chéreau fait une entorse aux règles de production du discours militant comme à leur pratique. Or il y a fort à parier que Patrice Chéreau, un an après Villeurbanne, paiera cette honnêteté dans le rapport qu'il entretiendra avec certains critiques, à travers les créations qu'il proposera.

Ce cadre posé, on comprendra que c'est à l'intérieur de celui-ci que se trouve peut-être une réponse, voire une explication sur la « violence » de son propos qui, nous pouvons y revenir maintenant, peut et doit passer par une interrogation sur le visage et l'identité des auteurs de cette mort. C'est-à-dire ceux qui auront entretenu une représentation erronée du « théâtre populaire » au point peut-être d'en desservir la réalisation. Et précisons d'emblée qu'il ne s'agit pas de trouver des coupables, pas plus qu'il ne s'agit de faire de procès, mais plutôt d'identifier dans le discours louable de quelques-uns le mensonge qu'ils se sont fait en conscience ou par aveuglement.

Sans doute, cherchant ces visages, devons-nous revenir à l'autocritique qu'observe Patrice Chéreau, en 1969. L'essentiel de l'autocritique souligne, sans chercher à disculper la profession, la confusion qui aura été entretenue entre « artiste » et « travailleur ». Elle avoue l'ambiguïté d'une posture artistique qui a conduit les militants de l'action culturelle à la mise en place d'un discours « indirect et ambigu » où le « parler de » s'est substitué au « parler vrai » et à l'expérience des conditions immédiates du vécu. Enfin, et ça n'est pas le moindre des aveux que l'on peut justifier au regard de l'échec de 68 et du gaullisme indépassable, Patrice Chéreau qui rappelle l'histoire du théâtre et les conditions de crise qui ont permis l'apparition d'un théâtre aux objectifs prolétariens, dessine la place des nouveaux artistes qui, au mieux, devront observer « l'exigence d'un travail de recherche en militantisme ».

En définitive, Patrice Chéreau, qui aura saisi la réalité objective et historique, sait pertinemment, pour reprendre une petite histoire qui traîne à cette époque, que « la dame des lavabos est une salariée [...] et ne prendra pas en main la direction d'une maison de la culture. Ce n'est pas la cuisinière de Lénine qui devait pouvoir prendre en main la direction de l'État aussi aisément qu'elle manœuvrait les casseroles sur son fourneau ». Mettons à l'écart cette anecdote pour dire plus sérieusement que les transformations de la société française et sa mutation définitive vers le capitalisme financier soutenu par le système gaullien, déterminent le théâtre, la décentralisation et les maisons de la culture qui répondent dorénavant aux besoins que l'évolution de l'État engendre et non pas à l'aspiration d'une éducation populaire¹².

Darwinien, Patrice Chéreau analyse donc qu'il faut s'adapter ou périr, soit se transformer. Dans tous les cas – ici se dessine un tragique de l'Histoire – cette mutation et cette métamorphose ne se feront pas sans se trahir ou trahir. « Une main derrière, une main devant », a-t-on l'habitude de dire pour désigner que la rupture est une déchirure. Et d'ajouter que Patrice Chéreau partira pour Milan au Piccolo dont Carmelo Bene fait la critique, puisque là-bas, aussi, le public « allait à confesse aux autels milanais des très saints Brecht et Weill »¹³.

En tout état de cause, il semble possible d'observer ce double mouvement et ce souci presque biographique, dans les créations qui suivent. Notamment deux pièces¹⁴ : *Splendeur et mort de Joaquin Murieta* de Pablo

-
12. À titre d'exemple, on se rappellera l'épisode de la direction de Peugeot contre le comité d'établissement de son usine de Sochaux (CFDT et CGT représentent 80 % du personnel syndiqué). Le 19 juin 1970, le CE décide de subventionner une équipe professionnelle de création et d'animation théâtrales : le Théâtre des habitants. C'est une première historique en France. Après 6 mois, une première création a lieu, *Les comédiens*. Expérience concluante, le CE octroie une subvention de 120 000 F. Le 22 avril 1971, la direction de Peugeot engage un procès contre le Théâtre des habitants, le CE et les 17 élus CFDT-CGT. La direction exige que soit restituée la subvention au motif que cette compagnie est constituée en société coopérative ouvrière de production, à but lucratif donc. Cette attaque participe d'une campagne contre la gestion ouvrière des comités d'entreprise. Il s'agit de récupérer l'argent géré par les CE. Du point de vue idéologique, il s'agit d'affaiblir les syndicats. Ce procès vient à la suite, entre autres choses, de la délocalisation de la bibliothèque du comité d'établissement vers un baraquement extérieur à l'usine, l'interdiction pour le bibliobus de circuler sur le site de l'usine et le vote de la direction contre l'achat d'un centre culturel de loisir et de repos à Clermoulin, etc. La culture est mise au ban. Pour répondre à ces attaques, un comité de défense pour le droit à la culture est mis en place. Voir l'article : « Peugeot contre le Théâtre des Habitants », *Travail théâtral*, n° 4, juillet-septembre 1971, p. 141-142.
 13. Mario Moretti, « Carmelo Bene story », in *Le théâtre, 1970.1*, cahiers dirigés par Arrabal, Paris, C. Bourgeois, 1970, p. 189.
 14. Ces deux pièces font l'objet d'un commentaire et j'emprunte ces remarques à l'analyse faite par François Truan, « Théâtre sur le théâtre, 'Toller' par Chéreau », *Travail théâtral*, n° 2, janvier-mars 1971, p. 142-145.

Neruda et Toller¹⁵ de Tankred Dorst, en 1970, au Piccolo Teatro de Milan. Dans l'une et l'autre, la figure du poète et dramaturge est récurrente. Murieta, dans *Splendeur et mort...*, prend conscience que son théâtre généreux et exaltant demeurera incapable de rendre compte de l'héroïsme de son temps : celui des humbles. Il part seul, de son côté, désabusé et impuissant. Dans *Toller*, Toller est montré en train de créer un théâtre qui chante l'Homme pur et révolté¹⁶. Son erreur est de penser la politique en termes de théâtre. Il substitue à l'analyse politique des situations auxquelles en tant que président de la République des Conseils il se heurte quotidiennement, une dramatisation qui interdit toute attitude réaliste. L'issue de tout ceci, c'est que les véritables héros de la République des Conseils seront exécutés, laissés désarmés par l'idéalisme du poète dramaturge. On pourrait alors voir dans le poète-dramaturge celui qui est, malgré ses protestations contre l'ordre établi, le meilleur garant de cet ordre.

Nous avons avancé, parlant de ces deux créations, qu'elles avaient presque un caractère biographique. Comprenons que la scène serait l'exutoire d'une réflexion de Patrice Chéreau sur sa propre pratique et son engagement¹⁷. Nous ajouterons, au regard de la proximité que ces créations entretiennent avec la pensée de ces années 68, qu'elles peuvent aussi être vues, sinon comme une critique, du moins une interrogation sur la pratique du théâtre et son lien aux utopies. En effet, il n'aura échappé à personne que ces deux spectacles recourent au principe du « théâtre dans le théâtre ». Ainsi, ça n'est plus seulement le caractère presque biographique voire, dans une extension envisageable, l'intellectuel qui est mis en scène, mais vraisemblablement la mise en scène de l'histoire du théâtre et l'échec du théâtre à transformer l'histoire qui viennent à être représentés. Et donc celui de l'intellectuel qui y participe.

Au nombre des « auteurs » complices de cet échec et coupable d'entretenir un espoir dans une réalité hostile à sa réalisation, il y a donc la figure

-
15. Pièce reprise par Patrice Chéreau en 1973, à la mort de Neruda, juste après *Le massacre à Paris* de Christopher Marlowe, en 1972.
 16. Il s'exclame alors que la révolution (dans la réalité et sur scène) est dans la rue : « *Ich habe ein Drama geschrieben* » mais hésite sur le motif de sa pièce « *Das ist doch etwas anderes... Ob ich etwas schreibe, oder ob ich...* ». Toller, scènes d'une révolution allemande a été créé le 9 novembre 1968 au Staatstheater de Stuttgart par Palitzsch, puis inscrit au répertoire du Piccolo Teatro. La pièce sera reprise au TNP Villeurbanne, le 12 janvier 1973, dans une nouvelle version de François Regnault.
 17. Le propos de Jacques Joly qui fera la critique de la seconde version de *Toller* va dans ce sens : « Ce n'est pas l'Histoire que nous présente Chéreau, mais Chéreau lui-même regardant l'Histoire dans un miroir, et renvoyé une fois de plus à ses fantasmes, pour la plus grande satisfaction de notre œil, en même temps qu'une certaine impatience de notre conscience (ou de nos illusions!) » ; Jacques Joly, « L'histoire dans un miroir », *Travail théâtral*, n° 11, avril-juin 1973, p. 33.

de l'intellectuel¹⁸, idéaliste et « humaniste », comme l'écrit Patrice Chéreau, dans « Une mort exemplaire ». Intellectuel responsable de faire vivre un désir d'avenir compromis par le présent¹⁹, responsable encore d'évangéliser un public à coup de nouveaux sermons populaires, d'imposer une quête du Graal, de sacraliser ce qui ne ressort pas du symbolique pour la communauté de la cité²⁰, mot mythique dont la configuration moderne est l'État, de faire de la scène la décalcomanie du monde extérieur.

En conclusion, nous avons bien conscience d'avoir prêté à Patrice Chéreau quelques pensées qui ne sont peut-être que le résultat hasardeux de notre subjectivité. Celle-ci peut être défaillante, mais n'interdit pas l'honnêteté du chercheur étranger à cette période. Aussi, puisque nous sommes éventuellement allés « un peu trop loin », nous concluons en disant simplement que Patrice Chéreau a cru juste, sans aucun doute, alors que d'autres pensaient que « l'Avenir durera longtemps », que le « présent durera longtemps ». Et que son travail, loin de s'inscrire en faux contre le théâtre populaire, s'est trouvé défini par une conscience critique et une pratique théâtrale qui lui interdisaient d'observer un dogme esthétique-théorique au

-
18. Je note d'ailleurs que lors de la reprise de *Toller*, Patrice Chéreau reviendra sur la lecture de cette pièce. Alors qu'il évoque le sentiment de Dorst sur la première mise en scène, il confie à Émile Copfermann : « Je crois que Dorst, en écrivant la pièce en 1966-1967, voulait dire – consciemment ou pas d'ailleurs : il y a des intellectuels gauchistes, éternellement heureux et éternellement dangereux [...]. J'essayais d'attaquer Toller au nom du gauchisme » ; « La mousse, l'écume », entretien d'Émile Copfermann avec Patrice Chéreau, *Travail théâtral*, n° 11, avril-juin 1973, p. 4-6. Notons également que le metteur en scène, lorsqu'il reprend *Toller*, lui prête une signification nouvelle. Je cite : « J'ai changé de point de vue. À Milan, je racontais un échec. Maintenant, je raconte une réussite. Un gouvernement généreux et utopique qui se maintient un mois, c'est une réussite » ; Jacques Joly, « L'Histoire dans un miroir », *ibid.*, p. 30.
 19. Sans qu'il soit possible d'en tirer des conclusions définitives valant pour tous les espaces, le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers se livra à un sondage dans deux HLM de sa ville d'implantation, en 1968-1969. Sur 150 personnes sondées, à la question « qu'est-ce que le théâtre ? » : 106 répondent « Au théâtre ce soir », 93 « les Classiques », 2 « le théâtre politique ». Voir Denise Biscos, « Le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers », *Travail théâtral*, n° 7, avril-juin 1972, p. 44. Ajoutons encore qu'en 1972, Anne-Marie Gourdon qui réalise une enquête sur le « point de vue du public au TNP » et s'inquiète de connaître « le rôle d'un théâtre populaire » obtient des spectateurs les réponses suivantes : 63 % estiment qu'il doit être éducatif et divertissant, 29 % politique et divertissant, et seulement 15 % politique.
 20. Après les événements de 68, on constate une réduction de 13 % des subventions qui vont à la décentralisation. Le ministre des Affaires culturelles Jacques Duhamel mettra un terme au TNP de Chaillot, dirigé par Georges Wilson, dans une conférence de presse le 29 janvier 1972. Le 1^{er} octobre, Jack Lang prend la direction du Théâtre national du palais de Chaillot. Quant à l'implantation d'un TNP à Villeurbanne, confiée à Roger Planchon, Patrice Chéreau et Robert Gilbert, elle est désormais officielle ; la décision aurait été le résultat de conversations « secrètes » entre Roger Planchon et le ministre, dès avril 1971. C'est ce que relate l'éditorial de *Travail théâtral*, n° 8, juillet-septembre 1972, p. 3-8.

détriment d'une éthique du présent. D'une certaine manière, il n'aura pas voulu être le « Merlin » que révélait Dorst dans *Merlin ou la terre dévastée*. C'est-à-dire – Dorst le définit ainsi – l'illusionniste, l'acteur, le créateur qui joue avec le feu...

C'est ainsi et c'est peut-être pour ces raisons que Patrice Chéreau a payé le prix fort de ce scrupule ou de cette « appréciation »... et que, préférant Dorst à Dort (et autres Madral, Léonardini, Poirot Delpech, Copfermann...), ces derniers ne lui ont pas pardonné cette libre parole et peut-être son entêtement critique ; le condamnant à figurer un héritier de la pratique bourgeoise du théâtre, tout en lui reconnaissant une intelligence.

Aussi, au titre de cette communication, un sous-titre s'impose. C'est bien « le chant d'un partisan » que fait entendre ce texte. Mais parce que Chéreau vit sur le terrain : la scène, et non pas comme souvent les orthodoxes de la pensée au « balcon », et parce qu'il aura préféré être un acteur de l'histoire en hypothéquant très tôt le fantasme de devenir un personnage de l'histoire, c'est surtout « le coup de gueule d'un artisan ».

YANNICK BUTEL

UNIVERSITÉ D'AIX-MARSEILLE I