



HAL
open science

**Roger Planchon et Patrice Chéreau à Villeurbanne.
Réinventer un “ nouvel usage ” des classiques entre une
Dispute et un Tartuffe**

Tommaso Zaccheo

► **To cite this version:**

Tommaso Zaccheo. Roger Planchon et Patrice Chéreau à Villeurbanne. Réinventer un “ nouvel usage ” des classiques entre une Dispute et un Tartuffe. Revue d'Histoire du Théâtre, 2022. hal-03866979

HAL Id: hal-03866979

<https://hal.science/hal-03866979v1>

Submitted on 27 Jan 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.

Copyright

Roger Planchon et Patrice Chéreau à Villeurbanne

Réinventer un « nouvel usage » des classiques entre une *Dispute* et un *Tartuffe*

En 1972, lorsque la première saison du TNP-Villeurbanne est « en préfiguration » et que le spectacle de Roger Planchon *La Langue au chat*¹ est présenté au public, Renée Saurel s'exprime ainsi à propos de Planchon, de son évolution artistique et de son nouveau rôle de co-directeur :

Quinze ans ont passé depuis que Planchon, quittant la salle des Marronniers où il révéla son grand talent, a fondé, avec Robert Gilbert, le Théâtre de Villeurbanne et il y a quatre ans qu'ont eu lieu les *Rencontres de Villeurbanne*, consécutives à mai 1968 [...] On sait qu'il deviendra TNP en 1973, sous la direction du triumvirat Planchon-Gilbert-Chéreau. Cette décision a été rendue publique en mars 1972 par le ministère des Affaires culturelles. [...] Ce qui importe, c'est que les trois intéressés l'aient gardée secrète durant une année. [...] Pourquoi ne pas le dire : 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 surnois, du fait accompli le moins démocratique².

Le ton de rude réquisitoire que Saurel choisit pour parler de cet « échec » représente la réaction peut-être la plus forte provoquée par le passage du label TNP du Palais de Chaillot à Villeurbanne. Depuis l'officialisation de ce transfert, l'œuvre de Planchon devra toujours faire face au jugement que la prétendue attitude de « nos ex-contestataires » envers le « Pouvoir » engendre dans une partie du milieu théâtral français. Or, si les conséquences de cette codirection du TNP pour l'évolution du théâtre public en France ont déjà fait l'objet de recherches³, notre réflexion voudrait quant à elle se concentrer sur le rapport artistique entre deux hommes de théâtre, Patrice Chéreau et Roger Planchon, par-delà les questionnements d'ordre institutionnel. Les mises en scène de la pièce de Marivaux *La Dispute* et de celle de Molière *Le Tartuffe* offrent ensuite, nous semble-t-il, l'occasion de mettre en lumière la différence entre ces deux *praxis* et la spécificité de chacune d'elles.

Marion Denizot souligne, à propos du rapport entre ces deux metteurs en scène, que

[s]i 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 ans, la reconnaissance d'un langage commun⁴.

Si l'analyse de l'historienne se concentre davantage sur les conséquences institutionnelles de la « constitution d'un attelage Chéreau-Planchon [à la direction du TNP]⁵ », nous essaierons de déterminer à notre tour des jalons à partir desquels l'on pourrait interroger le dialogue artistique entre ces deux metteurs en scène, particulièrement à partir de leur (re)connaissance de Brecht. Les

¹ Écrit et mis en scène par Roger Planchon, première le 10 octobre 1972 à Marseille, au Théâtre du Nouveau Gymnase.

² Renée Saurel, « Nous les choreutes », *Les Temps modernes*, n°317, juillet 1974, p. 1087-1088.

³ Nous renvoyons à l'article de Bérénice Hamidi-Kim, « Du TNP de Roger Planchon au TNP de Christian Schiaretti. D'une exemplarité du « théâtre public » à l'autre ? », *L'Annuaire théâtral*, n°49, 53-75.

⁴ Marion Denizot, « Patrice Chéreau et Roger Planchon au Théâtre national populaire de Villeurbanne : le théâtre populaire est mort, vive la création ! », *Double jeu*, n° 9, 2012, p. 43.

⁵ *Ibid.*, p. 48.

notes de travail de Chéreau, récemment publiées sous la direction de Julien Centrès, se révèlent ici précieuses car elles permettent d'étudier les réflexions personnelles de Chéreau sur ses mises en scène. Ces notes précèdent ou suivent le processus de création des réalisations de Chéreau et offrent l'occasion de suivre son évolution artistique. La présence de Planchon dans ces pages se révèle importante, et, même à partir d'une leur lecture très sélective, il semble possible d'indiquer les pistes à suivre pour croiser ces *praxis* théâtrales.

Conversations esthétiques

Un exemple parmi d'autres : Chéreau, en réfléchissant sur le décor de *Fuenteovejuna*⁶ et après avoir songé à un globe « pour indiquer l'emprise cosmique de Ferdinand⁷ », imagine « une carte de l'Espagne⁸ ». Cette réflexion est suivie par une mise en garde : « mais attention aux réminiscences d'Allio !⁹ ». Or, en lui-même, cet indice ne suffit pas à prouver le rapport étroit entre ces deux pratiques scéniques. Tout au plus, cette référence suggère l'importance relative, pour Chéreau, de la pièce *Henry IV*¹⁰ de Shakespeare, pour laquelle Allio avait conçu une carte de l'Angleterre couvrant les trois murs autour de l'aire de jeu. Cette réflexion offre l'occasion à Centrès de souligner l'importance de Planchon pour Chéreau. Il cite en particulier le passage d'une interview de Chéreau de 1969 :

La personne dont j'ai le plus appris est sans doute Planchon. Je n'ai jamais eu de maîtres dans la mesure où je ne suis jamais allé voir quelqu'un pour lui demander « apprenez-moi le théâtre », mais implicitement, c'était ce que je faisais. Quand Planchon arrivait à Paris, je me mettais dans un coin de la salle et je regardais ses répétitions, comme on va à l'école. Le rapport entre le professeur et l'élève n'était cependant pas celui qu'on trouve dans une école. Il était très fort à mes yeux parce qu'il faisait des choses. Il n'enseignait rien, il ne disait rien. Je le regardais. Je voyais comment les choses se faisaient¹¹.

Ce témoignage indique que l'« apprentissage » effectué auprès de Planchon lors des passages du Théâtre de la Cité à Paris s'est construit à partir d'une observation et d'une écoute attentives et désireuses d'apprendre ce que « le professeur » faisait avec un texte, des acteurs, un théâtre. Et il est alors tentant d'aller chercher parmi les pages du *Journal de Travail* de Chéreau comment « les choses qui se faisaient » dans la compagnie du Théâtre de la Cité étaient transformées par la compagnie du lycée Louis-le-Grand ou par celle de Sartrouville. Chercher les traces du « nouvel usage [des] classiques¹² » entamé par Planchon dans les « Années de jeunesse » de Chéreau permettrait non tant de savoir si celui-ci est allé, et dans quelle mesure, à l'« école » Planchon, mais de se pencher sur la mutation structurelle de la pratique théâtrale en France durant les années 1960 et sur les ruptures survenues dans les années 1970.

Les notes de Chéreau en préparation de la mise en scène de *Dom Juan*¹³ peuvent ouvrir des pistes afin d'éclairer le « langage commun » à ces metteurs en scène. Michel Bataillon affirme que « [c]'est à la lumière de l'histoire des XVII^e et XVIII^e siècles que [Chéreau] lit *Dom Juan* et [que] son spectacle rompt avec l'interprétation de Jouvet et de Vilar, et même celle plus récente de

⁶ Pièce de Félix Lope de Vega, mise en scène par Patrice Chéreau au lycée Louis-le-Grand le 16 mars 1965.

⁷ Patrice Chéreau, *Journal de travail*, tome 1, *Années de jeunesse (1963-1968)*, texte présenté, établi et annoté par Julien Centrès, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2018, p. 75.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Mise en scène par Roger Planchon le 31 octobre 1958 à Villeurbanne, au Théâtre de la Cité.

¹¹ Patrice Chéreau, *Journal de travail*, tome 1, *op. cit.*, p.76, note de Julien Centrès, source : *Images et visages du théâtre d'aujourd'hui*, France Culture, 18 septembre 1969, Ina.

¹² Bernard Dort, « Un nouvel usage de nos classiques », *Théâtre Populaire*, numéro 32, 4^e trimestre 1958.

¹³ Première le 26 janvier 1969 à Lyon au Théâtre du Huitième.

Bourseiller¹⁴. » Les critiques de l'époque témoignent à leur tour de sa volonté de parler de la situation de l'intellectuel moderne pris au piège de ses contradictions de classe¹⁵ à travers le personnage de Molière. Il écrit ainsi dans son journal qu'il est possible, après la lecture de l'œuvre que Paul Bénichou a consacrée au Grand Siècle¹⁶

de poser le problème de Don Juan aujourd'hui : une conscience révolutionnaire dont la morale bouleverse le monde, presse la décadence et propose aux hommes l'image du privilège aristocratique : la liberté dans le désir, il n'est intéressant que dans la mesure où il met le monde en crise¹⁷.

La force de ce personnage pour Chéreau consiste à précipiter violemment la crise d'un monde en crise. Il y avance, dans une note subséquente, une solution : « Planchon sur la disparition des valeurs n'a rien à proposer. Moi je passerai ma vie à proposer le libertinage¹⁸. » Le libertinage, la liberté individuelle et le privilège aristocratique partagé avec l'humanité comme dépassement d'une « disparition des valeurs » que l'ainé Planchon n'arriverait pas à résoudre ? À voir. Un autre passage, enfin, nous dit quelle est la « première fonction historique » de Dom Juan :

celle de faire apparaître les contradictions (Planchon), c'est-à-dire dans une époque troublée (onze ans après la Fronde) de radicaliser par son attitude personnelle ce rapport de force entre les différents groupes de pression (noblesse de sang – noblesse de cour – groupes religieux, paysans – lumpenprolétariat)¹⁹.

Les contradictions du personnage auxquelles Chéreau réfléchit sont mises en rapport avec celles qui semblent avoir été dégagées par Planchon. Chéreau assiste au débat entre Bernard Dort, Lucien Goldmann et Roger Planchon lors de la tournée du *Tartuffe* à l'Odéon en 1964²⁰. Or, sans entrer dans les détails de leurs références conjointes²¹, il est intéressant de voir que la réflexion de Chéreau sur les classiques suit celle de Planchon. Tout comme Planchon dans ses mises en scène des classiques, Chéreau essaie de restituer une image du passé à même d'entrer en contact avec le monde contemporain. Et cela sans que l'historicité propre aux œuvres du passé soit négligée, mais montrée sur la « toile de fond de notre époque²² ». Nous pourrions, à cet égard, proposer la lecture d'un passage des notes prises par Planchon lors de la préparation de la première version du *Tartuffe*, afin d'avancer une hypothèse quant à la valeur de ces interprétations des classiques. Roger Planchon, à la différence de Chéreau, ne semble avoir jamais tenu un journal de travail. Cependant, le fonds Planchon contient un document de plus de cent pages dactylographiées, dans lequel Planchon a consigné ses réflexions au sujet de son rapport aux Classiques, au théâtre et à Brecht. Dans ce document il affirme que :

¹⁴ Michel Bataillon, *Un défi en Province. Chronique d'une aventure théâtrale. Chéreau. 1972-1986*, tome 1, Paris, Marval, 2005, p. 101.

¹⁵ « Patrice Chéreau met en scène *Dom Juan* pour raconter une traversée du désert, celle de l'intellectuel qui tente en vain de s'échapper à ses privilèges de classe, à la machine du pouvoir [...] », Colette Godard, *Le Théâtre depuis 1968*, Paris, Jean-Claude Lattès, p. 18.

¹⁶ *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1967.

¹⁷ Patrice Chéreau, *Journal de travail*, op. cit., p. 221.

¹⁸ Patrice Chéreau, *Journal de travail*, op. cit., p. 224.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, note 1.

²¹ L'œuvre de Goldmann *Le Dieu caché*, par exemple, est centrale pour la lecture du *Tartuffe* que Planchon conçoit une première fois en 1962. Voir, à ce propos, les documents conservés à la BnF-Richelieu, département des Arts du spectacle, fonds Planchon, 4 COL 112 (131,1). La référence à Goldmann est présente dans ces notes, mais Centres souligne aussi tous les autres penseurs qui inspirent l'œuvre de Chéreau.

²² Bertolt Brecht, « L'Achat du cuivre. 1939 - 1941 », in *Ecrits sur le théâtre*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2000, p. 619.

Ce qui est essentiel dans nos rapports avec les classiques, c'est notre passion de les questionner. À la fois, ils nous répondent, et à la fois il faut savoir que nous répondons à travers eux. Chaque génération part ainsi à sa découverte à travers leur découverte. Ils seraient immobiles où nous pourrions l'être. Peut-être jouent-ils le rôle d'une mythologie. [...] Les grandes mythologies aujourd'hui sont mortes et les chefs d'œuvres [*sic*] du passé tiennent pour nous le rôle que la grande légende divine et héroïque tenait pour les grecs. Nous nous agrippons à nos classiques – dans une acception très large du mot – pour nous connaître un peu plus²³.

Planchon réfléchit à ce besoin – peut-être propre à sa génération – de dialoguer avec les œuvres du passé. Il s'agirait pour lui de se mesurer avec les classiques à l'instar des poètes grecs se mesurant à l'épopée. Dans le même temps, Planchon s'en prend à ceux qui « tiennent à l'origine sacrée du théâtre », arguant que même Eschyle n'a fait que « modifier » le mythe²⁴. Dans ces mots, on peut lire l'effet produit sur ce metteur en scène par les nombreux commentaires qui ont perçu comme un acte « profanatoire » son opération de restitution critique des œuvres du passé²⁵. On peut appréhender la spécificité du rapport de Planchon aux classiques à partir de la définition de la *profanation* proposée par Agamben : « libérer la possibilité d'une forme particulière de négligence qui ignore la séparation, ou, plutôt, qui en fait un usage particulier²⁶. » En suivant cette suggestion, la *praxis* de Planchon arriverait à *profaner* le contenu sacré de ces « mythologies » modernes et à le restituer au présent de la salle, sans pour autant détruire, défaire ou déconstruire, à même le plateau, la *fable* à re-présenter. Ces mises en scène *profanatoires* restitueraient « à l'usage commun [les] espaces qu'il [le sacré] avait confisqués²⁷ », en ne brisant pas la distance historique nous séparant d'elle, mais en la faisant, au contraire, entrer dans une perspective historique et dialectique avec le public. À cet égard, si l'on accepte de prendre en considération cette hypothèse, lorsque Chéreau s'approprie le personnage de Dom Juan pour parler de la condition de l'intellectuel, il ne semble pas moins agir en « profanateur ». Lorsqu'il dresse l'« [e]squisse d'une théorie du pouvoir » à partir de la pièce de Shakespeare *Richard II*²⁸, faisant référence, dans ses notes, à la fois à *Henry IV* mis en scène par Planchon et au pouvoir gaulliste²⁹, Chéreau s'approprie les « espaces » d'une œuvre du passé pour servir le présent. Au-delà des productions artistiques, Planchon et Chéreau effectuent une opération dramaturgique à même de mettre en dialogue deux contemporanéités, celle de la salle et celle de la *fabula*. La « beauté toute

²³ Fonds Planchon, BnF-Richelieu, 4 COL 112 (1204) « Notes sur *Le Tartuffe*. Première version », tapuscrit numéroté, p. 33-38. Ce document est datable autour de la réalisation de la première version du *Tartuffe*. Il s'agit de notes personnelles, en grande partie inédites, sauf quelques rares exceptions. La première partie de ce passage, par exemple, sera intégrée dans les brochures et programmes des reprises de cette pièce avant 1972, alors que la référence aux « mythologies » restera personnelle et inédite.

²⁴ *Ibid.*, p. 34. Ces passages ne seront jamais publiés par Planchon. Nous pouvons cependant déceler dans ces pages la sources, la matrice intime, d'un nombre important de réflexions qu'il publiera par la suite. Voir, par exemple, un passage de l'article « Conversation avec Roger Planchon », *Cité-Panorama*, n° 10, p. 6-8, dans lequel il fait référence aux dramaturges grecs pour parler du théâtre de Grotowski.

²⁵ Voir, à titre d'exemple, la réaction de Jean Jacquot à la mise en scène d'*Henry IV* de Shakespeare : « [Planchon] a vu dans cette peinture d'une société, déchirée par les conflits qui s'y livrent pour le pouvoir, un moyen d'aiguiser le sens critique de son public et de développer sa conscience politique – projet parfaitement valable si pour rendre Shakespeare plus actuel il n'avait fallu forcer le sens de certaines scènes, en couper d'autres, affaiblir délibérément les accents poétiques. » *Shakespeare en France. Mises en scène d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Le Temps, 1964, p. 12.

²⁶ « Éloge de la profanation », in *Profanations*, traduction de Martin Rueff, Paris, Rivages poche, 2006, p. 98.

²⁷ *Ibid.*, p. 97.

²⁸ Sur ce spectacle, voir les réactions de la presse que Marie-Françoise Lévy a étudiées : « Entre la France et l'Italie [...] », *art. cit.*, p. 78-80.

²⁹ Patrice Chéreau, *Journal de travail*, texte présenté, établi et annoté par Julien Centrès, tome 2, *Apprentissages en Italie (1969-1971)*, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2018, p. 56

crue³⁰ » des œuvres de Chéreau, dont Pierre Marcabru a parlé, ne devrait faire oublier ce qu'il y a de commun dans ces deux *praxis*, ni leurs différences.

La dernière piste de recherche que nous souhaitons esquisser ici s'appuie sur des aspects et des traces des deux premières mises en scène classiques de la première saison officielle du TNP.

Tartuffe par Roger Planchon

La création, à Buenos Aires, le 27 juin 1973, d'une nouvelle version du *Tartuffe*³¹ réalisée par Planchon est suivie, le 24 octobre, par celle de Chéreau d'une œuvre de Marivaux considérée comme mineure, *La Dispute*³². En 1962, le Théâtre de la Cité présente pour la première fois son *Tartuffe*. Cette mise en scène est centrale pour l'évolution du processus de création de Planchon, tout d'abord parce que c'est à partir de celle-ci qu'il commence son travail avec la troupe par de longues « lectures à la table »³³. Dans les notes de Planchon liées en grande partie à cette pièce de Molière, il écrit que « *Le Tartuffe* n'est pas une moralité et surtout la traduction scénique qu'alors on en donne appauvrit la pièce³⁴. » Il s'élève contre l'idée d'un « Molière peintre des caractères », affirmant que ceux qui réduisent la portée historique de la pièce disent « moins que ne le dit réellement la pièce sur la bourgeoisie, sur la montée de la monarchie absolue, la religion considérée comme une possibilité de parvenir au XVII^e siècle³⁵. » Brigitte Prost a bien montré tous les éléments de discontinuité entre la première version de cette pièce et la « création nouvelle » de 1973, avec laquelle Planchon conduit les spectateurs « à réfléchir sur les mutations à l'œuvre dans la société du XVII^e siècle, [et à] se reconnaître, malgré la distance temporelle, dans l'action représentée sur le plateau³⁶. » La réflexion de 1962, mais sans doute reprise au cours des années, semble valable aussi pour la mise en scène de 1973, d'autant plus que dans toutes les mises en scène des années 1960 du Théâtre de la Cité ressort clairement la volonté de montrer avec exactitude ce que dit l'œuvre. Tout en sachant, toutefois, que cette lecture attentive de la situation de la pièce n'est jamais neutre, et que les metteurs en scène sont « avocats et serviteurs mais en étant, exactement dans le même temps, juges et critiques³⁷ » des textes qu'ils représentent. Une analyse complète de cette mise en scène n'étant pas envisageable, on s'attardera sur un détail lié à sa conclusion et sur l'aspect sonore de la pièce.

Dans son compte rendu paru dans *Travail théâtral*, André Merle enregistre une réaction de l'assistance à un passage du spectacle : la réplique de Cléante : « Nous vivons sous un règne et sommes dans un temps / Où par la violence on fait mal ses affaires³⁸ »

a été saluée par des ricanements cyniques particulièrement pertinents. D'autant plus que cette réplique se situe avant l'intervention de la police royale et de l'Exempt. Dans cette intervention, je garderai l'image du curieux supplice de Laurent : suspendu par les bras, la chemise relevée sur la tête, le pantalon baissé sur les chevilles, ce corps presque nu, mais

³⁰ *Le Journal du dimanche*, 28 mai 1972, article cité par Michel Bataillon, « Il s'agit de beauté toute crue. Patrice Chéreau au TNP-Villeurbanne », in *Patrice Chéreau en son temps, op. cit.*, p. 130.

³¹ Au Teatro nacional Cervantes.

³² Théâtre de la Musique-Gaîté Lyrique, dans le cadre du premier Festival d'Automne. Or, ces deux créations mériteraient de faire l'objet d'une recherche approfondie en interrogeant à la fois les nombreuses études consacrées à l'œuvre de Chéreau et la riche documentation sur la mise en scène de Planchon conservée à la Bibliothèque nationale de France. Nous nous concentrerons d'abord sur la mise en scène de Planchon et ensuite sur celle de Chéreau, afin de montrer un premier échantillon d'une étude croisée de ces deux *praxis*.

³³ Voir Michel Bataillon, « Introduction. Un livre sur la mise en scène c'est puéril ! », *Roger Planchon*, Introduction et choix de textes par Michel Bataillon, Arles, Actes-sud papiers, coll. « Mettre en scène », 2016, p. 10.

³⁴ Fonds Planchon, *loc. cit.* p. 62-63.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Didier Plassard et Brigitte Prost, « La figure et la toile [...] », *art. cit.*, p. 89.

³⁷ Roger Planchon, « L'œuvre, c'est tout », in *Roger Planchon*, Introduction et choix de textes par Michel Bataillon, *op. cit.*, p. 33. Ce propos a été tenu lors d'une conférence de Planchon intitulée « L'œuvre, l'exégèse et la mise en scène ». Le document original et intégral est consultable dans le fonds Planchon, BnF-Richelieu, 4 COL 112 (1140).

³⁸ *Le Tartuffe*, Acte V, scène II, in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 2010, p. 175.

avec des bas noirs, offert à je ne sais quel martyr, peut-être les flèches comme pour saint Sébastien. Cette image dose subtilement l'horreur par ce qu'elle suggère de violence et de volonté d'humiliation sexuelle. *Tartuffe*, dans cette nouvelle mise en scène de Planchon, a été créé pendant une tournée en Amérique du Sud, au Brésil et au Chili notamment³⁹.

Le fonds Planchon conserve les photos que Rajak Ohanian a prises de cette pièce⁴⁰. Pour ce qui concerne cette dernière scène, les clichés de ce photographe suivent attentivement cette intervention policière. Ce qui frappe dans une de ces photos, une prise de vue légèrement latérale par rapport au déroulement de la scène, c'est tout particulièrement la force de l'image créée par Planchon, qui dit bien la violence de cette intervention de l'Exempt du Roi. Si, pourtant, le « curieux supplice » de Laurent pourrait paraître quelque peu ridicule, ou bien déplacé, la suite entière de ces images témoigne du réalisme de cette mise en scène. C'est toutefois l'écoute de l'enregistrement sonore du déroulement de cette scène qui est décisif pour comprendre l'impact que cette intervention doit avoir eu sur le public⁴¹. Bien que l'enregistrement ne soit pas de très bonne qualité, on perçoit parfaitement à la fois le bruitage et la tirade de l'Exempt. De fait, l'écoute de cette scène, associée aux photos du spectacle, indique clairement la rupture brutale que cette irruption, si réaliste, produit sur le *continuum* de la représentation. Le ton de Claude Lochy, interprète de l'Exempt, enfin, révèle non seulement la ruse de ce dernier, mais surtout la subtilité politique de telle intervention du Pouvoir, à partir de laquelle Orgon (Guy Tréjan) est sauvé au prix de sa complète soumission. En bref, les « ricanements cyniques particulièrement pertinents » du public dont parle Merle, tout comme son allusion aux horreurs commises par les dictatures sud-américaines de Videla et Pinochet, semblent indiquer que cette scène aussi arrive à mettre en contact deux contemporanéités. Planchon, en historicisant cette intervention – puisqu'elle demeure incompréhensible si on ne saisit pas les rapports d'Orgon avec la Fronde et avec la monarchie – arrive à transmettre simultanément le contenu politique de la pièce et son actualité⁴². Il tente de permettre au public de se reconnaître et reconnaître son temps ; l'assistance peut s'approprier l'actualité d'une pièce à travers la distance la séparant d'elle. L'opération dramaturgique de Planchon rappelle la notion de *trace*, telle que définie par Walter Benjamin comme « l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être celui qui l'a laissée⁴³ ». La pratique de Planchon recèle un égal désir de faire apparaître la « proximité » de l'œuvre représentée, en jouant dialectiquement sur la distance de « celui qui a laissé » cette *trace*, en l'occurrence Molière et son siècle.

La Dispute par Patrice Chéreau

Au sujet de *La Dispute*, ce « conte noir de Marivaux » qui pour Chéreau « est la chose la plus profonde qu'il ait décrite⁴⁴ », rappelons-nous ce qu'en disait Bernard Dort :

Nous retrouvons dans *La Dispute* tous les thèmes et toutes les images de ses autres spectacles », dans cette mise en scène « la nuit a remplacé le jour cru où se jouaient, autrefois, *Les Soldats* ou *Dom Juan*⁴⁵.

Sans doute cette mise en scène est centrale pour Chéreau, et à juste titre Odette Aslan la définit comme un « spectacle matrice », où Chéreau, avec l'apport de son dramaturge François Regnault,

³⁹ André Merle, « *Tartuffe* mis en scène par Roger Planchon », *Travail théâtral*, n° 17, octobre-novembre 1974, p. 44-45.

⁴⁰ Fonds Planchon, BnF-Richelieu, 4 COL 112, « Photographies », [*Le Tartuffe* et *La Dispute*], inventaire en cours.

⁴¹ Fonds Planchon, 4 COL 112, *Le Tartuffe*, *Ressources audiovisuelles*, Cote : ASPBAN 4531, *Tartuffe*.

⁴² Voir Brigitte Prost, « La figure et la toile [...] », *art. cit.*, p. 88-89.

⁴³ Walter Benjamin, Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 464.

⁴⁴ Patrice Chéreau, *Journal de travail*, tome 3, *L'Invention de la liberté (1972-1974)*, texte présenté, établi et annoté par Julien Centrès, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2019, p. 145.

⁴⁵ Bernard Dort, « Marivaux sauvage », *Travail théâtral*, n° 11, p. 62.

« de ce texte [...] extrait en effet un matériau scénique générateur d'actes⁴⁶. » *La Dispute* semble en effet marquer un tournant dans la pratique scénique de Chéreau. De ce point de vue, une note non publiée conservée à la BnF, pourrait être lue comme un indice révélateur de l'« usage » nouveau et particulier que le metteur en scène fait de cette pièce

Pour prouver des choses philosophiques, [dans cette pièce] on enferme des gens au nom d'un idéal. À un moment donné, la pièce se perd dans des contradictions infinies. Finalement, lorsqu'on essaie de se représenter la situation de façon réaliste, on aboutit à des choses terribles. C'est un apprentissage du monde non seulement sur le plan de la sensibilité et de l'érotisme, mais aussi sur les rapports entre les personnes⁴⁷.

Pour cette mise en scène, le travail dramaturgique a consisté à saisir l'entièreté de l'œuvre de Marivaux, son univers et son époque. Le résultat de cette descente au cœur de cette histoire folle amène Chéreau à démontrer que la violence de l'expérience que le Prince (Roland Bertin) et Hermiane (Norma Bengell) exercent aux dépens de quatre jeunes couples résonnent avec le présent vécu par le public. Il s'agit toutefois d'une œuvre qui ne porte pas le spectateur à reconnaître son temps à *travers* l'image distanciée et réaliste du passé. Le spectacle auquel l'on assiste est celui d'une histoire « folle » et violente justement parce que c'est la conséquence d'une expérience dans laquelle, avant tout : « on reconnaît le XVIII^e siècle, le nouvel humanisme naissant⁴⁸. » Chéreau montre un visage de ce siècle sombre, secret et inavoué, atteint et restitué à partir d'une lecture profonde et rigoureuse de *La Dispute*. Le public est invité à la fois à prendre acte et à se perdre dans les « contradictions infinies » de ce « conte noir ». L'exposition de la cruauté « entre les personnes » remplace l'exposition des rapports d'exploitations entre les individus. Et lorsque Chéreau, dans son journal, note que la « libération sexuelle [...] est ici montrée pour ce qu'elle est⁴⁹ », il paraît possible de mesurer toute la profondeur et l'actualité du pessimisme avec lequel il construit son spectacle.

Dramaturgies sonores

La manière par laquelle Chéreau conçoit le décor sonore de *La Dispute* restitue les dimensions à la fois réaliste, artificielle et cauchemardesque du spectacle⁵⁰. L'écoute du décor sonore traduit pour nous la nouveauté du « mélange [...] de la voix humaine avec le bruit, avec le silence, avec la musique⁵¹ » réalisé par Chéreau et André Serré.

Il est intéressant d'écouter parallèlement l'entièreté des deux décors sonores, celui de *La Dispute* par Chéreau et de *Tartuffe* par Planchon : chez Planchon, la volonté de créer un jeu de références entre son interprétation du *Tartuffe* et le contexte culturel et religieux du XVII^e siècle est ce qui est le plus frappant. Le débit de Planchon, charnel, sensuel, ambigu, pour le premier chapitre de l'*Introduction à la vie dévote* de François de Sales, qui ouvre le spectacle, l'atteste. Ce passage anticipe à la fois la situation d'Orgon selon l'analyse dramaturgique de Planchon, son

⁴⁶ Odette Aslan, « *La Dispute*. Un spectacle matrice », in *Les Voix de la création théâtrale 14. Chéreau. De Sartrouville à Nanterre : La Dispute, Peer Gynt, Les Paravents, le théâtre lyrique*, Odette Aslan (dir.), Paris, éditions du CNRS, 1986, p. 103.

⁴⁷ Fonds Planchon, BnF Richelieu, département des Arts du spectacle, 4 COL 112 (613), « *La Dispute* 1^{ère} version », document dactylographié, de quatre pages non numérotés, intitulé « *La Dispute* de Marivaux. Interview de Patrice Chéreau ». Il s'agit sans aucun doute d'un texte composé par Chéreau, ensuite repris, dans certains passages, pour des interviews, mais jamais entièrement publié, à notre connaissance.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Patrice Chéreau, *Journal de travail*, tome 3, *op. cit.*, p. 204.

⁵⁰ Fonds Planchon, 4 COL 112, *La Dispute. Ressources audiovisuelles*, Cote : ASPBAN 3547 *La Dispute*. « Bande A » et Cote : ASPBAN 3548 *La Dispute*. « Bande B1 ».

⁵¹ Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Théâtre : le lieu où l'on entend », *L'Annuaire théâtral*, n° 56-57, Montréal, automne 2014-printemps 2015, p. 39.

amour inavouable pour Tartuffe, et cite ce qui avait déjà scandalisé dans la première version de ce spectacle. Les plans intimes et historiques de cette interprétation semblent, dans cette introduction phonique, superposés et expliqués. En revanche, chez Chéreau et Serré, leur très réaliste mais dépaysante « dramaturgie d'ensemble⁵² » aide à saisir la spécificité de ce spectacle et sa différence avec celui de Planchon. Le témoignage de Serré permet de penser l'exceptionnalité du travail sonore accompli pour cette pièce. En effet, dès la mise en scène de la pièce de Tankred Dorst *Toller, scène d'une révolution allemande*⁵³, Chéreau et Serré commencent à concevoir d'une façon nouvelle et innovante l'ambiance sonore des mises en scène qu'ils présentent à Villeurbanne, comme s'il s'agissait de la sonorisation d'un film. Les « silences habités⁵⁴ » qu'ils créent ont une importance non négligeable pour ce qui concerne l'évolution de la pratique de la sonorisation théâtrale en France. Or, Serré a confié à Juliette Riedler que

[q]uand on a fait *La Dispute*, ça se passait dans une forêt, et quand le rideau s'ouvrait, il y avait une véritable forêt sur scène et moi j'ai mis le bruit des grillons et le bruit de la forêt que j'étais allé enregistrer avant. C'est le travail qui m'a le plus marqué parce que ça a été l'invention d'un style de son qui a marqué vraiment ces années au théâtre. [...] Vous me demandiez quel spectacle m'a le plus marqué, je pense que c'était *La Dispute*, si vous m'interviewez en tant que sonorisateur⁵⁵.

Son récit restitue la sensation de découverte des possibilités que ce nouvel usage de la technique sonore a laissé sur ceux qui, pour la première fois en France, ont réalisé des dramaturgies sonores, et Serré parle de cette mise en scène d'une pièce de Marivaux comme d'un moment unique dans son parcours. Cependant, son témoignage ne dit pas mieux la richesse et la complexité de ce décor sonore que ce que son écoute permet de saisir. Le véritable « paysage sonore⁵⁶ » crée pour ce spectacle et son harmonisation avec les différentes voix qui le composent, animales et humaines tout particulièrement, ou avec les décors de Peduzzi et les lumières d'André Diot, disent aussi bien l'évolution de la *praxis* de Chéreau que son émancipation du modèle mis en pratique par Planchon. L'impression que nous recevons de l'écoute de cette mise en scène, unie à une analyse des photos de ce spectacle et à une lecture des premiers comptes rendus de cet événement théâtral⁵⁷, est celle d'assister au changement de la *praxis* d'un metteur en scène, de plus en plus libre d'expérimenter, avec les technologies scéniques, sa liberté d'interprétation de l'œuvre représentée.

Ainsi, comme l'a remarqué André Merle au sujet de la scénographie des deux spectacles, « [c]hez Chéreau, l'illusionnisme est sans référent. Dans le décor de *Tartuffe*, les références dissipent l'illusion⁵⁸. » La dramaturgie sonore du spectacle de Planchon semble construite pour renvoyer à des référents multiples, mais toujours identifiables par l'assistance. Celle de Chéreau construit une fiction, certes réaliste – il semble même créer un véritable paysage sonore afin de matérialiser sur scène l'univers de son œuvre. Pourtant, l'immersion dans un monde allégorique que Chéreau évoque sur scène et qu'il propose à son public semble davantage une invitation à se perdre dans le spectacle des terribles contradictions de cette *Dispute*, plutôt qu'à prendre conscience

⁵² Marie-Madeleine Mervant-Roux, « De *La Dispute* à *Combat de nègres et de chiens*. Comment réinventer une scène parlante ? », in *Patrice Chéreau en son temps*, op. cit., p. 160.

⁵³ Mise en scène le 12 janvier 1973, à Villeurbanne, au Théâtre national populaire.

⁵⁴ André Serré et Juliette Riedler, « De l'image au paysage sonore, la passion du théâtre public », *Agôn, Enquêtes, Souvenirs de théâtre, TNP*, p. 3 [en ligne, consulté le 17 septembre 2019, <http://journals.openedition.org/agon/2615>].

⁵⁵ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁶ Pour l'importance de ce concept à l'intérieur des *Sound Studies*, voir Jonathan Sterne, « Les espaces stéréophoniques du paysage sonore », in *Le Son du théâtre, XIXe – XXe siècle*, Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), Paris, CNRS éditions, 2016, p. 37 – 56.

⁵⁷ Conservés dans le Fonds Planchon, 4 COL 112 (614) et (625).

⁵⁸ André Merle, « *Tartuffe* mis en scène par Roger Planchon », art. cit., p. 45.

historiquement de celles du présent. Pour reprendre les catégories benjaminienes, alors, le spectacle de Planchon permettrait au public de s'emparer⁵⁹ du *Tartuffe* de Molière. Celui de Chéreau, au contraire, arriverait à faire apparaître plutôt l'*aura* de cette œuvre⁶⁰, qui se « rend maîtresse⁶¹ » du public.

⁵⁹ « Avec la trace, nous nous emparons de la chose », Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 464.

⁶⁰ « L'*aura* est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. », *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*