

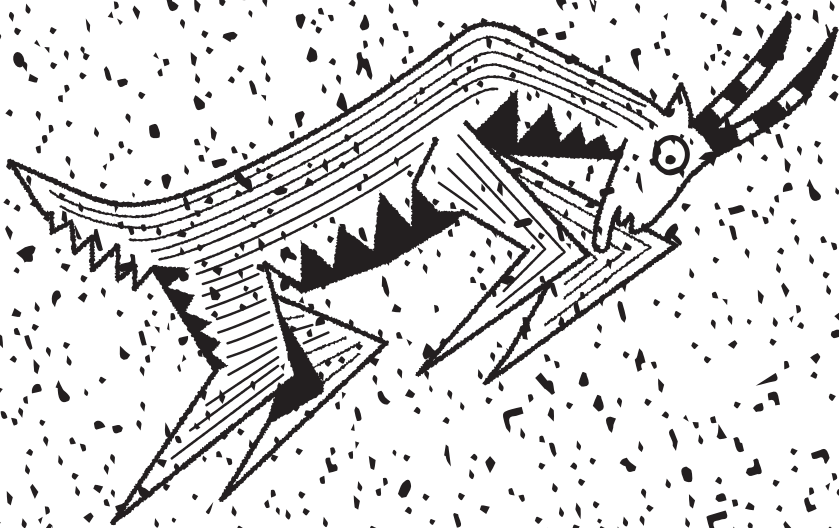
Revue d'histoire  
du théâtre



Revue éditée par  
la Société d'histoire  
du théâtre  
juill-sept 2022  
N° 294



Retour  
sur l'histoire  
du théâtre  
yiddish



Couverture : Détail d'une carte postale sur le théâtre yiddish. Brédikytès P. (photographe), Vilnius, Lituanie, Russie, années 1930. Inv. 2018.09.010.1 - 2018.09.018. Source : Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris.)

va.  
ria

# Souvenirs d'un factotum

Entretien avec  
Michel  
Bataillon

**Léonor Delaunay/Tommaso Zaccheo** *Michel Bataillon, vous êtes traducteur, dramaturge, germaniste et président de la Maison Antoine Vitez. Spécialiste de l'histoire du théâtre et de la littérature allemande, votre parcours à l'intérieur du théâtre en France commence officiellement en 1965, lorsque vous participez à la naissance du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers. Secrétaire général du «premier théâtre permanent de la banlieue parisienne<sup>1</sup>», dirigé par Gabriel Garran, dès 1972 vous devenez le conseiller artistique du Théâtre National Populaire-Villeurbanne jusqu'en 2002, traversant ainsi l'histoire, artistique et institutionnelle, de ce théâtre et de ses co-directeurs. Aux côtés de Gabriel Garran, de Roger Planchon, de Patrice Chéreau et de Georges Lavaudant, ainsi que des nombreux collaborateurs de ces entreprises théâtrales, vous avez été témoin des changements majeurs que la pratique et la conception du théâtre ont subi au cours de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle.*

*Nous vous proposons pour commencer de revenir sur votre passage du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers au TNP-Villeurbanne, sous la direction de Planchon, Chéreau et Gilbert. Dans un entretien publié en 2011, vous dites avoir beaucoup pratiqué, auprès de Gabriel Garran, une dramaturgie «du documentaliste», une dramaturgie «de la traduction» et de la «dramaturgie des relations avec le public<sup>2</sup>». Lorsque vous arrivez à Villeurbanne, en revanche, vous affirmez: «[j]e ne peux plus me prétendre dramaturge là-bas: j'ai devant moi le premier dramaturge de France au sens allemand [Roger Planchon] – le premier lecteur, le lecteur le plus aigu qu'on puisse trouver à l'époque et qui est devenu un modèle absolu pour ceux qui l'ont vu travailler<sup>3</sup> [...]». Ensuite, vous résumez votre travail à Villeurbanne comme une tentative «de donner une cohérence au discours<sup>4</sup>» des créations de cette institution théâtrale. Dans le même temps, force est de constater, dans les programmes, les brochures, les communiqués de presse, votre effort de présentation et d'explication au public des propositions scéniques du TNP-Villeurbanne. Qu'a signifié, pour vous, de quitter la banlieue parisienne pour la banlieue lyonnaise? Comment votre travail a-t-il évolué au sein d'un théâtre créé pour «changer radicalement les méthodes et conditions par et dans lesquelles s'exer[çait] en France l'activité de la plupart des entreprises théâtrales [...] aux trois niveaux: création, diffusion-exploitation des spectacles, rapports avec le public<sup>5</sup>»?*

**Michel Bataillon** *Je n'avais jamais eu la curiosité de regarder sur internet ce qu'était devenu cet entretien trop bavard enregistré en 2010 par l'équipe lyonnaise d'Agôn. Comme vous vous y référez, je viens de le lire. J'en assume l'essentiel mais, avant la mise en ligne, il aurait mérité une relecture qui m'aurait permis d'éliminer des fautes regrettables et surtout de nuancer des propos à l'emporte-pièce qui passent en situation orale, ils sont destinés à convaincre. Pour l'édition, je les aurais formulés autrement.*

*J'ai ouvert à nouveau le joli petit livre *Du dramaturge* édité en 2008 par Philippe Coutant quand il dirigeait Le Grand T à Nantes. Ma contribution y est brève et me convient bien, encore aujourd'hui. Elle contient déjà l'essentiel de ce que je vais pouvoir vous apporter. Je vais m'efforcer d'être ce soir plus précis.*

Quitter la banlieue parisienne pour la banlieue lyonnaise ? La décision n'était pas simple. Nous habitons un HLM à Nanterre dans le quartier des Amandiers où ma femme était institutrice et nos garçons scolarisés dans son école. Nous étions bien intégrés dans la vie quotidienne d'une ville communiste où habitait Waldeck-Rochet et où Pierre Debauche, grâce au maire Raymond Barbet, avait implanté son théâtre des Amandiers en 1965. Pour gagner le Théâtre de la Commune, je suivais la ceinture rouge de l'ouest au nord, passant par Gennevilliers où Bernard Sobel dirigeait son Ensemble théâtral puis par Saint-Denis où José Valverde animait le Théâtre Gérard Philipe. À Aubervilliers, Jack Ralite, à l'époque maire-adjoint, veillait sur le nouveau-né.

Dès le début des années soixante, Gabriel Garran m'avait associé à ses réflexions sur l'état et l'avenir du théâtre, et sur le répertoire qu'il portait en lui. Ernst Toller, l'homme et l'œuvre, était mon sujet d'étude universitaire et, dans la bibliothèque de Gaby, il y avait un exemplaire d'*Hinkemann*, publié en 1926 par *Les Humbles, revue des Primaires*, une rareté ! Nous partagions beaucoup, par exemple l'idée d'ouvrir un « théâtre populaire » au cœur d'une ville ouvrière. Il me proposa de me joindre à l'équipe qu'il rassemblait pour le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers. Les administrations ne voulant pas reconnaître le mot de « dramaturge », je fus secrétaire général. C'était un emploi de « factotum » que j'aimais bien, – oui, de faitout – où je partageais mon temps entre la construction d'une maison de théâtre et de son public et la construction d'un répertoire pour ce public, la réflexion sur les œuvres et leur sens.

Étais-je le « dramaturge » de Gabriel Garran ? J'ai eu en ce temps-là – la seconde moitié des années soixante – le sentiment de l'être, le sentiment heureux de contribuer au sens de l'aventure, à la ligne générale. Dramaturge, je crois l'avoir été, à plusieurs reprises.

Garran, dont l'Allemagne brune avait assassiné le père, était fidèle à l'autre Allemagne, celle de Bertolt Brecht et de Peter Weiss. Il ouvrit son théâtre, notre théâtre, le 25 janvier 1964, avec *Andorra* de Max Frisch. Un an plus tard, le 19 janvier 1965, quinze théâtres allemands créaient simultanément *L'Instruction* de Peter Weiss. À cette occasion, j'ai exécuté pour la première fois sans doute la plupart des tâches qui incombent à un Dramaturg à l'allemande : depuis le repérage de l'ouvrage, la traduction orale à la volée du texte publié dans la revue *Theater Heute*, la contribution à son inscription au répertoire, jusqu'à l'analyse de sa dramaturgie singulière fondatrice d'un certain « théâtre documentaire », l'établissement avec Garran d'une version scénique à partir du texte de Jean Baudrillard, traducteur choisi pour *L'Arche* par Robert Voisin, et pour finir la conception et la réalisation, avec le graphiste Michel Rossignon, d'un programme destiné à guider le

spectateur d'Aubervilliers vers l'oratorio de Peter Weiss, un poème dramatique. L'étude du parcours et de l'œuvre de Weiss, les liens amicaux que je liais avec lui et Gunilla Palmstierna-Weiss, son épouse, m'ont alors conduit à une clownerie philosophique, une complainte comme les aimait Weiss, *Comment Monsieur Mockinpott fut libéré de ses tourments*, que je traduisis et que Garran mis en scène en 1970.

Durant les huit années de ma présence au Théâtre de la Commune, tandis que peu à peu nous construisions un service de relations avec le public, inspiré par Sonia Debeauvais du TNP-Jean Vilar et surtout par Madeleine Sarrazin du Théâtre de la Cité-Roger Planchon, j'ai eu au moins trois autres occasions de jouer au « Dramaturg ».

En 1967, pour *Le Marchand de glace est passé* d'Eugène O'Neill, mon intervention fut celle d'un documentaliste, apportant à la table de répétition des informations, des images photographiques, des partitions, des enregistrements. La même année, je révisais la version française des *Visions de Simone Machard* de Bertolt Brecht avec mon ami André Gisselbrecht qui en avait signé la traduction avec Édouard Pfrimmer, un maître en dramaturgie, mort en montagne deux ans auparavant.

En 1969, Garran créa *Off Limits*, une plongée dans l'œuvre d'Arthur Adamov que je connaissais depuis la fin des années cinquante. Nous partagions pour lui un même intérêt, une même affection inquiète et impuissante. Il se suicida en mars 1970. Encouragé par Jacqueline Adamov, et avec l'aide de David et Danielle Kaisergruber, j'entrepris dans les archives de l'INA une recherche systématique sur les traces de ses paroles et de ses écrits. Dramaturgie toujours mais sous une autre forme, avec une visée éditoriale qui n'aboutira pas à une édition.

Mon dernier grand chantier au Théâtre de la Commune fut la tournée du Berliner Ensemble au printemps 1971, avec *La Mère* de Brecht d'après Gorki au Théâtre des Amandiers, *Le Commerce de pain* de Brecht au Théâtre de la Commune et *Les Jours de la Commune* au théâtre Gérard-Philipe. Ce fut une aventure théâtrale sous-tendue par un faisceau de volontés politiques et portée par la conviction et l'engagement d'une équipe internationale : Helene Weigel, son directeur technique Walter Braunroth, et son Ensemble, Irene Gysi au ministère de la Culture de RDA, Jack Ralite, Roland Leroy au PCF, Gabriel Garran, et ses collaborateurs, Josyane Horville, Noël Napo, moi-même, Pierre Debauche et Monique Blin... Malgré toutes les tâches relevant de l'administration de tournée, il eut aussi une part de dramaturgie dans la communication et la relation avec le public. Et puis il y eut cette soirée inoubliable dans le théâtre-hangar métallique des Amandiers où Helene Weigel, déjà très malade, joua pour la dernière fois Pelagea Vlassova, une démonstration sublime de la façon dont il fallait, dont elle

savait jouer Brecht, ferme, lucide et bouleversante. La distance et l'empathie. Elle était à bout de souffle et, de retour à Berlin, elle ne remonta plus sur la scène.

Et il y eut en 1972 un dernier rebond : le retour du *Commerce de pain*, première mise en scène en français de Manfred Karge et Matthias Langhoff auxquels Gabriel Garran confia sa scène. Il me revint d'établir la version scénique chantée, avec Gilbert Badia, le traducteur des éditions de l'Arche, et José Berghmans, le directeur de la musique, chef de la petite formation orchestrale, et d'être ensuite assistant-interprète de répétition. J'étais ainsi arrivé au bout de mon trajet au Théâtre de la Commune.

Comment refuser quand vous arrive la proposition d'entrer dans l'équipe qui allait transformer le Théâtre de la Cité en T.N.P. ? Madeleine Sarrazin, secrétaire générale, souhaitait que je l'aide à constituer et épauler une équipe d'animateurs chargés des relations avec le public. Patrice Chéreau qui me connaissait depuis le lycée Louis-le-Grand n'a émis aucune objection à ma venue. Roger Planchon attendait de moi une présence disponible pour travailler avec lui sur l'énoncé des objectifs et le sens des démarches, sur le choix des œuvres, sur la mise en scène des récits dramatiques... Et la prise en main des études théoriques – histoire du théâtre et dramaturgie – d'une école qui constituait le troisième volet du projet de « Théâtre National de Province » et qui ne verra jamais le jour, faute de financement. Elle se serait inscrite dans la continuité du travail esquissé par Jean-Marie Boëglin en 1957 quand le déménagement à Villeurbanne libéra le petit théâtre de la rue des Marronniers. Et c'est cette école que Chéreau créera selon son goût à Nanterre-Amandiers. Robert Gilbert laissait ouvert le champ des possibilités. Pas de fiche de poste, pas de définition d'emploi, alors pourquoi pas dramaturge, «*pourvu que vous soyez utile à Madeleine et à Roger*». Le champ d'action était vaste, il me revenait d'en délimiter les contours.

L'ouverture du TNP-Villeurbanne, le 19 mai 1972, avec *Le Massacre à Paris* de Christopher Marlowe fut un prélude éclatant aux dix années durant lesquelles Roger Planchon et Patrice Chéreau dirigèrent ensemble la nouvelle institution. Mon premier acte concret à la rentrée de l'automne fut d'animer avec Madeleine Sarrazin l'assemblée des relais et des abonnés qui découvraient la métamorphose du Théâtre de la Cité en une fabrique de spectacles aux formes encore indécises. Le premier spectacle de Chéreau divisait l'auditoire et il nous fallut beaucoup de conviction, de diplomatie et d'arguments dramaturgiques pour mettre en lumière tout le bénéfice de l'art théâtral du nouveau venu. Pour certains des vieux abonnés, *Toller*, qui suivit, fut une nouvelle épreuve mais, un an plus tard, *La Dispute* effaça cette tension et rassembla le public.



À Villeurbanne, désormais, deux artistes se partageaient un outil de travail, un budget et un public. Cette singularité entraînait mille problèmes. Très vite, il apparut nécessaire de constituer deux compagnies, même si l'un ou l'autre, Gérard Desarthe par exemple, allait et venait de Chéreau à Planchon. L'évolution de l'équipe technique et des ateliers fut assez exemplaire. Chéreau arriva avec Richard Peduzzi qui fut un maître exigeant pour les constructeurs et les décorateurs du théâtre de la Cité. Et avec Jacques Schmidt que Planchon aussitôt adopta pour ses spectacles.

La réflexion sur le modèle économique du théâtre avait conduit les trois directeurs à rechercher comment exploiter au mieux le succès d'une création. D'abord, en inscrivant de longues séries de représentations «à la maison» pour rendre nécessaire une recherche du public, large et profonde, dans un rayon de cent kilomètres autour de Villeurbanne. Et en proposant aux directeurs de théâtre, partenaires de nos tournées, une forme de petits festivals une semaine Chéreau- une semaine Planchon, avec des représentations plus nombreuses que dans une tournée traditionnelle. Une équipe des relations avec le public du TNP - Éliane Bolian, Béatrice Chavaux, Claude Quétard, Jean-Marc Martin du Theil pour la presse - venait étoffer l'équipe locale souvent pendant plusieurs semaines. C'était une formule épatante, joyeuse et gagnante. À Tours, à Lille, à Strasbourg, à Grenoble, à Toulouse, à Caen, à Clermont-Ferrand... *Le Tartuffe* et *La Dispute* feront le plein de spectateurs. Une formule qui dura tant que les finances le permirent, pas jusqu'à la fin des années Chéreau.

J'étais donc déclaré « dramaturge », mais comment le devenir? Je connaissais Planchon depuis une dizaine d'années, je m'étais nourri de ses spectacles, j'aimais ses pièces. En 1970, j'avais activement contribué à la publication de *L'Infâme* dans le premier numéro de la revue *Travail Théâtral*. Il me fallait maintenant faire vraiment la connaissance de Planchon. Notre premier rendez-vous fut *La Langue au chat*, une comédie de «politique fiction millénariste» placée sous le patronage d'Aristophane, qu'il avait conçue et écrite pendant l'été 1971 à Hammamet, et voulu insérer dans le programme comme une bouffée hilarante et macabre entre *Massacre à Paris* et *Toller*. Je n'étais pas présent à la première lecture du manuscrit en février 1972 chez Antoine Bourseiller et je me souviens peu et mal des répétitions de septembre. Le peu de notes dans les marges de ma brochure de scène est signe que le temps des lectures à la table fut bref, ce qui n'est pas surprenant. Dans cette aventure, Planchon était auteur dramatique, metteur en scène et interprète du Chat, donc moins à l'aise que d'ordinaire pour sonder le texte.

Mais je me souviens fort bien de notre installation et des filages à Marseille sur la petite et si belle scène du Gymnase.

Je ne peux rien ajouter au récit que j'en donne dans la chronique d'*Un défi en province*. La création de *La Langue au chat* fut un joyeux bordel et Planchon en avait conscience : «*La Chat a été écrit très vite. En trois semaines. J'ai laissé venir, sans réfléchir avant l'écriture... Il y a trop de choses, je le sais... Le public est dérouteré par toutes les questions que je pose. Il se demande ce qu'est ce paquet mal ficelé. Pourquoi le ton change sans cesse, passe de la satire à la tendresse, de la dureté au fantastique. Je suis trop hanté par le camarade Shakespeare. En tant que spectateur, j'aime qu'une pièce soit une aventure et je ne veux pas savoir, pas pouvoir deviner où l'auteur me mène, ni par quels chemins...*».

Antoine Bourseiller fut un hôte idéal, il accepta de bon cœur l'objet, imparfait, dérouteré : un cauchemar burlesque par temps de pandémie mené par un escroc, gourou des temps modernes, pendant la dernière Saint-Sylvestre du xx<sup>e</sup> siècle. Planchon m'envoya au feu pour un exercice de dramaturgie appliquée. Tandis que dans sa loge, il quittait son costume de scène, je proposais chaque soir au public une conversation improvisée. Planchon me rejoignait et c'était un feu roulant de questions, d'incompréhensions, de reproches et d'explications patientes. Peu à peu, nous nous partageions les rôles et les réponses, je me chargeais des éclaircissements et il parlait de son engagement dans l'écriture.

Je me souviens d'avoir, quinze jours plus tard, pris un tout petit avion de ligne du soir qui reliait Lyon à Reims où ça se passait mal. Les âmes pieuses et bien pensantes exigeaient du directeur du centre dramatique national et du maire de la ville qu'ils interdisent la représentation de cette pièce ordurière où sa Sainteté, le dernier des papes, et l'abbé Comac, le dernier des prêtres catholiques, viennent demander au Chat, maître spirituel, animateur de télé, comment il convient de vivre maintenant que Dieu est mort. Merveilleux Pierre Asso en Saint-Père et Gérard Guillaumat en abbé fourgueur de came. Le maire, Jean Taittinger affirma son attachement à la liberté d'expression et de création et Robert Hossein, directeur du centre dramatique fut chaque soir à nos côtés, un vrai patron de théâtre.

Cet exercice de libre dialogue improvisé avec les spectateurs, nous l'avons ensuite pratiqué des centaines de fois, souvent après des rafales d'applaudissements, parfois par gros temps. C'est là qu'il est le plus utile : on ne convaincra jamais un spectateur déçu et hostile mais, quand il a écouté vos arguments, il quitte le théâtre avec moins d'animosité. Je ne craignais pas de prendre la parole et Planchon m'a fait confiance. J'ai appris de lui comment guider un débat, deviner d'où vont partir les attaques, laisser les spectateurs s'opposer entre eux, profiter des échanges pour repérer les points faibles d'un spectacle, d'une représentation.

Au printemps 1973, vint enfin le temps des répétitions d'une nouvelle version du *Tartuffe* dont la première était prévue le 27 juin au Teatro Cervantès à Buenos Aires. Pendant un mois, «à la table», avec tous les comédiens et figurants – nous disions plus volontiers «petits rôles» – j'ai assisté et participé à l'examen minutieux du texte de Molière comme le pratiquait Planchon. Après l'auteur et le metteur en scène, je faisais connaissance avec le «dramaturge», le lecteur le plus vigilant, «le plus aigu qu'on puisse trouver à l'époque», comme je l'ai dit dans l'entretien avec l'équipe d'Agôn.

La dramaturgie est l'art du poète dramatique qui crée une machine, en construit l'architecture, en conduit le récit, en invente les personnages et écrit leurs paroles..., Planchon, lecteur du poème dramatique de Molière, à l'écoute des comédiens, s'interrogeait sur chaque geste du poète et de ses créatures. La question: «Que dit-il? Ai-je bien entendu?» était la clef de cette lecture. Il ne s'agissait plus de gestes dramaturgiques périphériques, mais de sonder le cœur de l'écriture dramatique, la rhétorique et les actes qu'elle porte.

Après avoir vu Planchon à l'ouvrage, relisant collectivement *Le Tartuffe*, j'ai effectivement trouvé outrecoisant de me dire «dramaturge» en suivant la mode allemande et j'ai préféré conserver au terme son sens français. Puis, ma tâche aux côtés de Planchon a évolué de spectacle en spectacle. Assez rapidement, j'ai fait pour lui un travail de secrétariat littéraire, je mettais en forme les grands entretiens, avec Jean Mambrino par exemple. Et je contribuais de plus en plus à la construction des saisons à l'invitation des spectacles. Un beau jour, je ne sais plus quand, avec Robert Gilbert, nous avons décidé que mon poste au TNP pouvait être «conseiller artistique». Cependant, à chaque nouvelle création, que ce soit Shakespeare, Racine, Adamov ou Pinter..., je me retrouvais «dramaturge», heureux à la table de lecture.

**LD/TZ** *Dans les Journaux de travail de Patrice Chéreau<sup>6</sup>, l'on trouve de nombreuses réflexions portant sur les réalisations de Roger Planchon. Il paraît en ce sens possible d'examiner les réalisations de ces deux metteurs en scène pour étudier à quel point les processus de création de l'un et de l'autre étaient intimement en dialogue, tout en restant foncièrement différents. Des œuvres telles que *Le Tartuffe* de Planchon et *La Dispute*<sup>7</sup> de Chéreau semblent conçues en sachant qu'«une époque entière se sert dans les chefs-d'œuvre du passé<sup>8</sup>». L'on peut constater le profond regard dramaturgique, savant et historique, porté sur ces deux pièces par ces deux metteurs en scène. Toutefois, le résultat de ces relectures est assez différent. Peut-être pouvons-nous trouver une piste de réflexion au sujet de ce rapport et de cette différence dans une conversation entre Chéreau et le critique Franco Quadri: en 1977, Chéreau affirme que, pour lui, Marivaux est un auteur qui a su enquêter sur la profondeur, les abîmes mêmes, de l'âme humaine et, ajoute-t-il, «en Marivaux j'ai trouvé un auteur. C'est une connaissance, comme dans certains films<sup>9</sup>». Bref, si l'on*

se fie à cette réflexion de Chéreau, de quatre ans postérieure à la première création de cette pièce, le metteur en scène arrive à considérer Marivaux comme son propre « scénariste », et même le meilleur « scénariste » de son temps. Tandis que Molière, aussi bien que Shakespeare, demeurent pour Planchon essentiellement les plus grands scénaristes de leur temps, et c'est en tant que tels que Planchon les interroge. Comment avez-vous vécu, à l'intérieur du TNP, les processus de création et de réception de ces deux œuvres et, plus globalement, la construction d'un programme et d'un répertoire autour des spectacles de Chéreau et de Planchon ?

**MB** En cette année de « préfiguration » – c'était le terme choisi – de ce que pourrait être ce TNP dirigé par Chéreau, Gilbert et Planchon, du *Massacre à Paris* en mai 1972 au *Tartuffe* en juin 1973 en passant par *La Langue au chat* en octobre 1972 et *Toller* en janvier 1973, toutes les apparences pouvaient suggérer que les deux artistes suivraient chacun leur chemin, tant ils étaient différents, dans leur vie quotidienne, l'un parisien, l'autre « provincial », dans leur manière d'être, leur façon de faire, et surtout dans la matière sensible de leur théâtre. La seule organisation du temps et des calendriers imposait l'existence d'une équipe complète et indépendante pour chacun des directeurs artistiques. Comment Robert Gilbert et Madeleine Sarrazin allaient-ils maintenir la cohésion et la cohérence de la nouvelle institution ? Comment allais-je y contribuer ? L'équilibre semblait fragile, le pari périlleux.

Rien de cela n'est faux et parfois, au fil des jours, « la bande à Patrice » n'était pas simple à vivre pour « la bande à Roger ». Et vice versa, sans aucun doute. Mais en vérité, Patrice et Roger étaient de la même famille théâtrale. Outre le fait que Patrice connaissait Roger depuis son adolescence, qu'il s'était nourri des spectacles du Théâtre de la Cité et le revendiquait, ils lisaient, ils aimaient les mêmes poètes.

Marlowe : l'un montait *Edouard II*, dès 1954 et l'autre lui faisait jouer le duc de Guise dans *Massacre à Paris*. Lenz : Roger avait monté *Les Soldats* sans trouver une salle pour en donner une seule représentation publique et *Les Soldats* avaient apporté à Patrice le prix des Jeunes compagnies. Shakespeare : Roger joue pour la première fois à Avignon un *Richard III* avec Michel Auclair, qui jouera Léviné dans *Toller* et Patrice prend le relais de Jean Vilar en jouant *Richard II* au Gymnase à Marseille. Roger avec *La seconde surprise de l'amour* en 1959 ouvre absolument une ère nouvelle dans la lecture de Marivaux et Patrice, après *L'héritier de village* qu'il joue au Célestins en mai 68, fait de même avec *La Dispute* en 1973.

Marivaux, Shakespeare et Molière scandent leurs vies pendant quarante années de mise en scène. Ils partageaient les mêmes textes mais leurs poèmes scéniques leur appartenaient en propre. Pour construire le nouveau TNP à Villeurbanne, à Paris, en province et dans le monde, ce fut

une chance de pouvoir afficher en même temps *La Dispute* et *Le Tartuffe* pendant les quatre premières saisons. Nous avions des moyens et la volonté de les investir en priorité sur la scène, dans les productions des deux metteurs en scène-directeurs. Ce fut une époque heureuse pour les spectateurs, pour les comédiens et pour les équipes. Les techniciens, artisans et machinistes, étaient fiers de servir des «machines» somptueuses. Peduzzi et Chéreau étaient très présents aux ateliers et en coulisses. Les régisseurs généraux, Yves Bernard pour Patrice, René Beaubois pour Roger, aimaient les aventures. Les lumières d'André Diot, le son d'André Serré devinrent les signatures du TNP.

De saison en saison, construire l'affiche et le calendrier devint plus complexe. Robert Gilbert, PDG de la SA, Roger Planchon, Madeleine Sarrazin, moi-même, avions pour règle de laisser Patrice choisir son répertoire et ses dates. Le cinéma était devenu une des contraintes de son emploi du temps. Puis vint Bayreuth et la *Tétralogie*. Et l'austérité budgétaire qui nous autorisait de moins en moins à programmer au moins deux belles créations par saison, ce qui était le postulat initial. Après *Loin d'Hagondange* en 1977, *Peer Gynt* s'est fait attendre jusqu'en 1983, mais il a compté double.

Comment ai-je vécu à l'intérieur de l'institution le processus de création et de réception d'un répertoire créé par ces deux artistes? J'ai été volontiers serviteur «de deux maîtres et d'une maison de théâtre», mais sans être intégré dans le cercle de travail de Patrice comme je le fus auprès de Roger.

*Toller* de Tankred Dorst aurait pu être pour moi l'occasion d'une première collaboration avec Patrice, dès juillet 1969 lorsque il se mit d'accord sur ce titre avec Paolo Grassi pour le programme du Piccolo Teatro. Sans prétention excessive, j'étais à l'époque sans doute le meilleur connaisseur en France de l'œuvre d'Ernst Toller, simplement pour lui avoir consacré trois semestres d'études, dix ans plus tôt, à la Karl Marx Universität de Leipzig. Mais Chéreau n'avait pas besoin d'aide pour accéder aux textes allemands – nous avons eu les mêmes professeurs au lycée Louis-le Grand et à la Sorbonne. Il venait de découvrir au Theatertreffen de Berlin la première mise en scène de la pièce de Tankred Dorst par Peter Palitzsch.

J'étais chez Gabriel Garran à Aubervilliers où Chéreau avait créé *Le Prix de la révolte au marché noir*. Mes liens d'amitié avec Jack Ralite et mon engagement au Parti communiste étaient connus. Patrice quittait Sartrouville où son expérience était une superbe réussite artistique et s'achevait sur une faillite dont il était et n'était pas responsable. En publiant *Une Mort exemplaire* dans le numéro d'avril-mai de *Partisans*, la revue de François Maspero et Émile Copferman, il faisait le bilan idéologique de la belle idée d'un théâtre populaire et il s'interrogeait sur la

pertinence des thèses du Comité central d'Argenteuil sur l'engagement des intellectuels et des artistes dans l'action politique. Cet article eut un grand retentissement et n'a d'ailleurs pas perdu de son intérêt. Entre « gauchistes » et « révisionnistes », il raviva les tensions de l'année précédente. Enfin, Patrice allait et venait entre Paris, Spolète, Marseille et Milan où son urgence était alors de travailler sur la traduction italienne d'Aloiso Rendi. Tout explique qu'il n'ait pas fait appel à moi.

Au début des années 60, *La Grande imprécation devant les murs de la ville*, l'une des premières pièces de Tankred Dorst, connut un succès rapide sur de nombreuses scènes allemandes. Le strasbourgeois Gaston Jung, homme de lettres, de théâtre et d'édition, qui écrivait le français, l'allemand et l'alsacien, l'avait traduite et montée pour l'ouverture de son théâtre des Drapiers en 1964. Il fut ainsi le découvreur et le premier metteur en scène de Dorst en France et, tout naturellement, en 1968 il poursuivit le travail engagé en traduisant *Toller*, lié par contrat d'exclusivité au Kiepenheuer Verlag et espérant une édition chez Christian Bourgois.

Quand Chéreau décida que *Toller* serait sa création de janvier 1973 à Villeurbanne, il avait peu de temps auparavant fait la connaissance de François Regnault, un normalien agrégé de philosophie, proche d'Althusser et de Lacan, très impressionné par *Richard II* à l'Odéon, que lui avait présenté Richard Peduzzi. Regnault, sans être « germaniste », avait une bonne maîtrise de l'allemand et, quand Chéreau lui proposa de mettre en forme avec lui une version TNP de la pièce de Dorst, il se mit à l'ouvrage dès l'été 1972. Le temps pressait, les répétitions étaient proches. Robert Gilbert trouva avec Gaston Jung le compromis convenable pour une répartition des droits où Gaston Jung demeure le traducteur et Patrice Chéreau et François Regnault, en accord avec Tankred Dorst, remanient l'œuvre à leur guise. Au générique, François Regnault apparaît donc ainsi : « *Texte et version scénique : François Regnault d'après le texte français original de Gaston Jung* ». Et comme Chéreau, depuis quelques années menait de front plusieurs projets, Regnault travailla aussitôt à la conception de *La Dispute*. Sans que le terme ne soit prononcé, il intervint donc « à l'allemande », en dramaturge, et il le fera durant toute leur collaboration, poussant même la rigueur jusqu'à se former en norvégien pour *Peer Gynt*.

Et puis *Toller*, même quatre ans après les événements de 1968, demeurait un matériau inflammable. « Révisionnisme » et « gauchisme » sont certes des concepts historiques mais étaient aussi des réalités bien vivantes dans les tensions conflictuelles au sein de la gauche française en ce début des années 70. « *Politiquement, la pièce est très ambiguë* » est la première remarque que Chéreau consigne dans son *Journal*

*de travail*. Au fil des pages, entre juillet 1969 et décembre 1970 pour la création au Piccolo Teatro le 23 décembre 1970, puis de nouveau entre juillet 1972 et janvier 1973 pour la création au TNP le 12 janvier 1973, on suit ses réflexions sur la dramaturgie de la pièce dont il décèle les pièges qu'il va tenter de désamorcer au prix de nombreux remaniements de structure successifs.

Dans son essai, *Quand Chéreau écrit l'histoire...*, Julien Centrés décrit la quête historique que mène Chéreau durant les quatre années où *Toller* fut à l'ordre du jour. En 1999, Patrice m'ouvrit ses boîtes d'archives, qu'il avait en partie déjà déposées à l'IMEC, rue Bleue, et j'ai découvert alors l'étude obstinée qu'il avait menée pour comprendre la réalité concrète des relations entre les chefs de la Révolution et de la République des Conseils de Bavière et pour éviter de lire les événements de janvier 1919 à la lumière de mai 1968.

Ma contribution aux recherches et au spectacle de Chéreau fut de le nourrir d'informations, de documents et d'archives photographiques provenant de mon séjour à Leipzig, à prendre en charge la conception et la réalisation des documents destinés aux spectateurs, par exemple un programme de salle dont nous avons ensemble pesé tous les termes, ou à accueillir Tankred Dorst en décembre 1972 pour la projection de son film *Rotmord...*

*La Révolution allemande* de Pierre Broué, militant trotskiste, dont l'un des assistants de Patrice avait été l'élève à Grenoble, et les nombreux écrits sur le spartakisme et Rosa Luxembourg de Gilbert Badia, qui avait assuré ma formation initiale sur novembre 18 et janvier 19 avant mon départ à Leipzig, furent à l'origine de débats animés d'abord au sein de l'équipe du spectacle et plus tard avec les spectateurs.

Nous étions tous fascinés par le couple Toller/Léviné autant que par Sami Frey et Michel Auclair qui les incarnaient. L'un orphelin d'une famille juive victime du nazisme et l'autre, né Pierre Vujović à Coblençe, fils et neveu de militants communistes serbes en mission du Komintern en Rhénanie. Les « scènes d'une révolution allemande » dont est faite la pièce de Tankred Dorst, organisées par Chéreau/Regnault/Peduzzi/Schmidt/Diot étaient devenues un récit scénique d'une beauté toute crue, émouvant au point d'être éprouvant pour tous, spectateurs et interprètes. Un spectacle si tendu qu'un jour à Villeurbanne Sami Frey s'en retira et, le lendemain, Patrice jouait Toller et il le joua encore un an plus tard à l'Odéon. Ni la version TNP-Villeurbanne de Chéreau et Regnault, ni la traduction initiale de Jung n'ont fait l'objet d'une édition et la pièce est introuvable en français.

De 1969 à 1972, en quatre ans et quatre spectacles, *Dom Juan*, *Splendeur et mort de Joaquim Murieta*, *Toller* à Milan, *Massacre à Paris* et *Toller* à Villeurbanne, nous avons assisté, et un peu participé, à la constitution de l'équipe artistique

de Patrice Chéreau et à l'épanouissement de son art de métamorphoser un récit dramatique en récit scénique, de marier la dramaturgie aux disciplines sœurs, die Schwesterkünste selon Brecht.

Cette maîtrise, cette maturité, Planchon les avaient gagnées entre 1957 et 1962, avec *Paolo Paoli*, *George Dandin*, *Les trois Mousquetaires*, *La Seconde surprise de l'amour*, *Le Tartuffe*...

**LD/TZ** *Au seuil des années 1990, Bernard Dort a affirmé que Roger Planchon « a fait de la mise en scène une mise à l'épreuve de notre réalité comme de notre héritage culturel. Tout le théâtre français porte sa marque<sup>10</sup> ». Cette déclaration incite à enquêter aussi bien sur l'empreinte laissée par Roger Planchon sur la scène théâtrale française que sur l'évolution de sa praxis artistique. Par ailleurs, Jean-Pierre Vincent, en reprenant George Dandin en 2018, a rappelé l'importance de la mise en scène de ce texte par le directeur du Théâtre de la Cité en 1958, puis en 1987. Dans le panorama des années 1950 – 1960, nous pouvons vérifier que la pratique opératoire de Planchon recèle une volonté de faire un « usage incongru », libre tout en restant très rigoureux, des classiques représentés. Dès 1970, sa pratique évolue, la complexité de sa lecture des œuvres classiques s'approfondit, quoique certains des thèmes essentiels de sa recherche, tels que le rapport entre la réalité et l'abstraction sur une scène de théâtre, ou le rapport entre l'individu, l'Histoire et la société, demeurent. De ce point de vue, paraît toujours vif, chez Planchon, non seulement le désir de poursuivre sa propre recherche théâtrale, mais aussi de rentrer en dialogue avec la contemporanéité du théâtre des années 1970 et 1980.*

*De nos jours pourtant, les réalisations de Planchon paraissent, à une première lecture, éloignées des thèmes qui hantent le théâtre contemporain, et distantes des processus de création de ces mêmes œuvres contemporaines. Or, même si une analyse concrète du travail de Planchon pourrait porter à davantage nuancer ce constat superficiel, voudriez-vous déjà nous relater quelque chose de la spécificité d'œuvres-monde tels que *Folies Bourgeoises*<sup>11</sup> ou le diptyque *Athalie-Dom Juan*<sup>12</sup> – des œuvres hantées par une volonté de représenter une totalité, si l'on suit l'avis de Bernard Dort<sup>13</sup> ?*

*Accepteriez-vous ensuite d'esquisser une réponse quant à la spécificité historique du travail de Planchon dans le contexte des années 1970 et 1980, tout comme au sujet de l'héritage de ce metteur en scène pour d'autres hommes de théâtre ?*

**MB** En cette fin des années 1950, « tout le théâtre français porte sa marque » : Bernard Dort dit de Planchon précisément ce que nous avons vécu. Au Théâtre de la Cité de Villeurbanne, Planchon avait ouvert une nouvelle page de l'histoire du théâtre en faisant de Molière et de Marivaux un « usage incongru ». Je partage le souvenir et le point de vue de Jean-Pierre Vincent, *George Dandin* fut peut-être encore plus surprenant, plus important que *Le Tartuffe*. Je me souviens d'une joie, d'une plénitude de sensations et de pensées quand je découvris tardivement ce *Dandin* en tournée au Grenier de Toulouse en 1966.



En 1972, Planchon commence une troisième vie, d'acteur, d'auteur, de metteur en scène et de patron d'une institution pas comme les autres avec ce défi de la double direction artistique. À Villeurbanne, on affiche Planchon-Chéreau comme Stein-Grüber à Berlin. Stein et Planchon ont des façons proches de faire le théâtre et Grüber étonne et séduit Planchon par l'audace de ses intuitions. Le modèle de la Schaubühne am Halleschen Ufer s'impose aussi à Jean-Pierre Vincent qui invite André Engel à construire avec lui l'aventure artistique du TNS.

Quand Planchon reprend *Le Tartuffe* en 1973, il lit la pièce comme dix ans auparavant et pourtant il en fait un spectacle où tout est neuf. La machine à jouer de René Allio supporte maintenant un décor de citations picturales classiques, mises en œuvre par Hubert Monloup et choisies par Planchon pour qu'elles dialoguent avec les scènes, les événements et les paroles de Molière. Il a dirigé et observé Michel Auclair pendant tant de représentations qu'il en sait assez long maintenant pour à son tour jouer Tartuffe, avec Guy Tréjan et Nelly Borgeaud pour partenaires. Le résultat est épatant, au sens vrai et fort de ce mot.

Bernard Dort, me dites-vous – Dort, toujours lui bien sûr, pour vous comme pour moi – observe chez Planchon au cours des années 70 et 80 un penchant nouveau pour *«des spectacles qui mettent en scène, plus qu'un texte, une totalité: la totalité d'une vie, avec A.A., un collage de fragments d'Arthur Adamov, la totalité d'une époque avec Folies bourgeoises, où il avait assemblé des scènes tirées des pièces publiées dans La Petite Illustration à la veille de la guerre de 1914, ou encore d'une dramaturgie, en l'occurrence la dramaturgie classique française, avec son diptyque Dom Juan-Athalie.»* Planchon avait une solide conscience historique, il aimait l'Histoire et les histoires, et plus encore les allées et venues dialectiques entre les vies minuscules et la Grande Histoire. C'est la matière même des pièces qu'il écrivit, de *La Remise*-1962 aux *Libertins* 2008. Le siècle de Louis XIV était l'un de ses jardins préférés.

Après *George Dandin* en 1958, *Le Tartuffe* en 1962, *Bérénice* en 1966, *La Mise en pièces du Cid* en 1969, *Le Tartuffe* en 1973..., voilà qu'en 1980 il assemble sous une même coupole de la Contre-Réforme vaticane deux œuvres antithétiques et il s'en explique: *«Les autorités idéologique du XVII<sup>e</sup> siècle (Pierre Nicole, Bossuet...) condamnaient le roman et le théâtre. La situation des grands dramaturges du XVII<sup>e</sup> – ils étaient chrétiens – est un peu comparable à celle des écrivains «de gauche» qui, depuis cent ans, peinent à se définir face à la pensée marxiste. Leurs livres aident-ils ou non la lutte du prolétariat? L'art est-il une aliénation qui doit disparaître comme la religion? Etc. Écrivains de gauche de ce siècle et dramaturges chrétiens du XVII<sup>e</sup> furent coincés dans un piège idéologique redoutable.*

*Faut-il mettre sa vie, faut-il mettre l'État au service de la religion? Au service de l'Église? Faut-il mettre sa vie, faut-il mettre le surréalisme au service de la Révolution? Au service du Parti? Rome ou Genève? Moscou ou Pékin?*

*Les deux réponses les plus extrêmes faites par les dramaturges à Pierre Nicole, Bossuet, etc. furent Athalie où Racine cherche à démontrer qu'il est possible d'écrire une tragédie religieuse et Dom Juan où Molière ose mettre en scène un athée blasphémateur. Apparemment rien de plus opposé mais, en fait, il s'agit du même problème idéologique.»*

Il s'en explique dans ce long entretien d'octobre 1980 avec son ami Jean-Jacques Lerrant, et plus tard en décembre dans une interview avec Jean-Pierre Thibaudat. Comme on le voit, il est là sur le terrain même des interrogations de Patrice dans son article *Une mort exemplaire*. Et, en montant *Dom Juan*, Roger, sur la scène, dialoguait avec Patrice.

Et ce n'est pas fini. Trois ans plus tard avec un scénario qu'il intitule *Paris-Molière*, il met à jour un portrait de Paris, la cité, ses habitants, sa société, en rassemblant, en tressant les fils et les personnages de quatre comédies de Molière. L'effet est lumineux, l'objet est séduisant mais coûteux, il s'en est fallu de peu que le film soit tourné avec Pierre Richard dans le rôle de Pourceaugnac, ce provincial qui fait à ses dépens l'expérience de la capitale. Le scénario est resté à l'état d'archive, dans les quelques trois cents boîtes et cartons qui constituent le fonds Roger Planchon au département des Arts et spectacles de la BnF.

**LD/TZ** *On sait que Roger Planchon portait une attention toute relative aux indices matériels de ses créations passées. Vous avez, en revanche, prêté une grande attention aux traces documentaires conservées à Villeurbanne. En 2002 – après le grand travail entamé par vous et Michel Raskine dans les années 1970 et poursuivi par Heidi Weiler en 1990 – les archives du TNP-Villeurbanne deviennent le fonds Roger Planchon, conservé à la BnF<sup>14</sup>. Ce fonds comprend une très vaste documentation concernant les aspects administratifs du Théâtre de la Cité et du TNP, l'entièreté des productions de Roger Planchon depuis 1949, une riche documentation audiovisuelle, ainsi que de nombreux documents relatifs aux créations de Patrice Chéreau et de Georges Lavaudant.*

*En premier lieu, pour ce qui concerne les documents liés à la programmation du TNP-Villeurbanne, la première impression lorsque l'on s'approche de ces documents, surtout ceux encore non catalogués, c'est d'avoir entre les mains les traces, les «restes» d'une œuvre, d'une expérience que l'on ne pourra jamais reconstituer en son intégralité. Néanmoins, la présence de ces «expressions évocatrices du passé<sup>15</sup>» invite à réinterroger cette praxis de théâtre, à vivre autrement, peut-être, ces créations. Quel a été votre propre «éthique [d']archiviste pour assurer une vie ultérieure à la pensée<sup>16</sup>» et à la pratique théâtrale de Roger Planchon?*

*En second lieu, la présence simultanée des témoignages de la vie artistique et de la vie administrative des théâtres dirigés par Roger Planchon*

*amène à étudier les « modes opératoires » propres à ces théâtres, en référence aux propos de Fabrizio Cruciani, pour qui « les modes opératoires existent dans la « durée » des hommes de théâtre et des spectateurs, dans la civilisation qu'ils produisent et dont ils font partie [...]. En ce sens, le théâtre n'est pas éphémère, pas plus que ne l'est l'activité humaine : le théâtre est une catégorie de longue durée qui dépasse l'événement présent du spectacle<sup>17</sup>. »*

*Dans cette perspective, et au vu de la coprésence dans ce fonds de notes manuscrites, correspondance administrative, photographies, ressources audiovisuelles, etc., il nous paraît possible, lorsque nous nous approchons de cette source, de toucher du doigt cette activité humaine, l'entreprise archivistique laisse entrevoir l'entreprise artistique, la restitue en partie, la recompose... Mais dans le même temps, et aussi au vu de l'étendue de cette documentation, l'on ne peut que constater la difficulté d'enquêter sur ces praxis théâtrales et institutionnelles. C'est là qu'intervient la question du choix de la documentation, de ce que l'on garde, et de ce que l'on met de côté. Peut-on vous demander ce que vous avez gardé, ce qui a été perdu, et, peut-être, ce qu'il a fallu détruire, parmi les archives ? Pouvons-nous dire un mot, ou davantage, pour conclure cet entretien, sur votre relation aux archives et à la fabrique de l'histoire ?*

**MB** Parlons un peu de ces archives. Vous souhaitez savoir quelle éthique présida à leur constitution. En cette matière, le pragmatisme prend toujours le pas sur l'éthique. C'est entre deux chantiers que ces archives ont pris forme. De 1969 à 1972, Madeleine Sarrazin parvint à entasser et soustraire toute la « paperasse » présente dans les murs du théâtre municipal de Villeurbanne dans des cartons qu'elle mit à l'abri de la poussière et des gravats d'un chantier qui touchait le gros œuvre du bâtiment de 1934. En septembre 1972, elle engagea Michel Raskine, un étudiant de Bernard Dort qui sortait d'une expérience peu commune avec Manfred Karge et Matthias Langhoff et se trouvait disponible pendant l'automne, et lui confia une blouse grise de magasinier et le soin de mettre un peu d'ordre dans le passé. Pendant trois mois, dans les locaux de l'ancien dispensaire de l'aile Paul Verlaine du Palais du Travail, il fit le tri, l'identification et la mise en cartons de vingt-cinq ans de programmes, d'affiches, de tracts, de brochures de scène, de coupures de presse... et constitua ainsi le noyau de futures archives dont Heidi Weiler, dans les années 90, fit un inventaire systématique pour les rendre accessibles à la consultation. Pendant trente ans, jusqu'à sa récente retraite, et selon sa propre méthode de conservation, elle fut une documentaliste précieuse autant pour le travail de création des metteurs en scène, pour la rédaction des publications du TNP, que pour les recherches des historiens du théâtre dans cette mine de documents.

En 2004, quand le nouveau directeur du TNP, Christian Schiaretti, eut la certitude que les travaux, qu'il avait négociés avec les ministres et le maire, auraient effectivement lieu

et que s'annonçait un chantier de trois années, il estima qu'il était temps, et judicieux, que les centaines de mètres linéaires de boîtes et cartons chargés d'un demi-siècle d'histoire du théâtre à Lyon et Villeurbanne liée à la personnalité de Roger Planchon et à ses collaborateurs Chéreau et Lavaudant, quittent le bâtiment et soient mis en sécurité. Mais où ?

Dans mes courriers et mes notes de travail, j'ai manqué de persuasion pour convaincre Jean-Jacques Queyranne, le président du Conseil régional, et Jean-Paul Bret, le maire de Villeurbanne, qu'il serait pertinent et urgent d'ouvrir quelque part en Rhône-Alpes une bibliothèque-médiathèque-centre d'archives des arts du spectacle exemplaire, filiale de la Bibliothèque nationale, comme l'est la Maison Jean Vilar à Avignon. Jean-Noël Janneney, alors président de la BnF, avait fait savoir à Roger Planchon qu'il serait heureux d'accueillir les archives de ses trois théâtres successifs, Comédie, Cité, TNP. Albert Dichy avait lui aussi manifesté son intérêt pour les archives de Roger Planchon qui pouvaient venir enrichir les collections de l'abbaye d'Ardenne. Planchon me laissa trancher entre la BnF et l'Imec. Notre fonds ne se limitait pas à une farandole de cartons. Il y avait toutes les archives techniques, les bandes son, les plans de feux, les maquettes, les photos, des centaines de costumes, des milliers d'accessoires... qui ne relevaient pas de la « mémoire de l'édition contemporaine ». Au Département des arts du spectacle de la BnF, un spectacle est traité comme un tout composite et indivisible. Ce fut l'argument essentiel et décisif. La conservatrice Noëlle Giret installa son campement dans nos hangars et remises et prépara le déménagement.

Planchon, dites-vous avec beaucoup de délicatesse, *«portait une attention toute relative aux indices matériels de ses créations passées»*. C'est exact. Planchon ne conservait pas de souvenirs matériels de ses théâtres, de ses spectacles. Il lui arrivait même de menacer de mettre le feu à la paperasse. Une boutade, bien sûr et peut-être pas, qui traduisait sa conviction profonde que les traces ne racontent rien d'essentiel, que l'instant théâtral partagé entre l'acteur et le spectateur est subtil, volatil, et qu'il faut bien se résoudre à accepter de le vivre ainsi, éphémère.

Sa relation à la photographie de théâtre illustre bien ce point de vue. Il admirait en tant qu'œuvres d'art photographiques les beaux tirages d'Ohanian, de Pic, de Treatt, de Basset... mais pas comme témoignages documentaires du fait théâtral. Dans les photos d'une exposition d'Antoine Demilly, il recherchait la trace non pas de ses propres gestes théâtraux des années 1950 mais du sourire de cet homme généreux qui offrait aux comédiens ses merveilleuses petites images 6 x 9 sur papier chamois. Quand vint le temps de la « captation » des spectacles de théâtre, il ne se laissa pas

convaincre. Toutefois, il y a dans les archives un objet erratique : des cassettes VHS du *Tartuffe*, filmé par les Japonais en mai 1979 à Tokyo.

Il y a quelques années, je ne sais plus quand, le Falkoner Teatret, une salle de spectacle dans un complexe du quartier de Frederiksberg à Copenhague, mit en ligne des archives de la cabine son et c'est ainsi qu'un beau matin nous avons découvert sur You Tube les enregistrements de bonne qualité et intégraux du *Tartuffe*, effectué le mardi 26 avril 1966, et des *Trois Mousquetaires*, effectué le mercredi 27 avril 1966, après une première le lundi 25 avril 1966, au cours de la tournée du Théâtre de la Cité au Danemark. On peut comparer cette prise de son avec le disque CBM 25cm des *Trois Mousquetaires* publié par le Théâtre de la Cité à l'époque où, à l'image du TNP de Jean Vilar, il débutait une politique de diffusion par le disque.

En 2020, un archéologue de la mise en scène dispose donc d'un corpus conséquent quand il veut s'attaquer au *Tartuffe*, un spectacle exemplaire de la façon de Planchon de traiter les « classiques » : un enregistrement du son de 1967 et une édition du texte de la même année, traitée à la façon d'un Modellsbuch avec photos de René Basset et description de la mise en scène par Jacques Rosner et Jean-Louis-Martin Barbaz ; et pour la version de 1973, une captation vidéo ; et même d'un diaporama filmé de 37 minutes, *Roger Planchon, dix années avec Le Tartuffe*, commenté par Planchon lui-même - un son splendide, réalisé en 1975 par Georges Rouveyre avec ma collaboration.

Deux histoires de trouvailles, deux histoires vraies. Dans les documents déposés à la BnF, une conservatrice très compétente en photographie, Morgan Corriou, repère un ensemble de feuillets dactylographiés, comportant le texte d'*Henry IV*, des commentaires sur les déplacements scéniques et, collés, de petits tirages photographiques du spectacle. Elle en comprend tout l'intérêt : de toute évidence un Modellsbuch façon théâtre de la Cité ! Pour tous les brechtiens des années cinquante et soixante, le Modellsbuch était un idéal difficilement réalisable. Morgan Corriou énonce aussitôt toutes les interrogations que fait naître cet objet. Est-ce un souhait, une commande de Planchon ? Qui l'a réalisée ? De qui sont les photos ? Elle suggère, et c'est plausible, que Roger Pic en soit l'auteur. Un examen plus minutieux de ces images, conforté par les fiches de distribution des rôles, fait apparaître avec certitude qu'il s'agit de représentations de l'automne et de l'hiver 1957, une époque où, semble-t-il, Roger Pic n'avait pas encore commencé à photographier les spectacles du théâtre de la Cité. Mais en tout cas, c'est bien une forme de Modellsbuch.

Dans les boîtes où je rassemble les photographies que l'on veut bien me confier, je trouve un jeu correspondant à celles attribuées un peu hâtivement à Pic. Ce sont des tirages de Rémi Schœndorff, qui les identifie comme ceux qu'il faisait

dans un petit labo installé dans une loge d'une tour du théâtre et confié à Claude Augot, un collaborateur du théâtre marié à la sœur de Colette Dompiétrini, donc devenu le beau-frère de Planchon, qui est très vraisemblablement l'auteur de ce cahier. Dans l'entourage proche de Roger Planchon, quelqu'un, en 1957/1958, a donc bien tenté de fixer l'éphémère.

Il y a un an, deux ans peut-être, le fils et la veuve d'un serrurier-métallier, Noël Metton, qui était devenu l'ami de Sadoyan, Bouise, Planchon, Dompiétrini, nous apportent un carton bourré de coupures de presse, de programmes du Théâtre de la Comédie, du Théâtre de la Cité, remontant aux années 1950, que nous avons déposé aux archives municipales de Villeurbanne où l'on conserve un fonds Isabelle Sadoyan et Jean Bouise. Et ce carton contenait aussi un petit « trésor ». Noël Metton, en 1954, avait été très touché par *La Bonne Âme de Sé-Tchouan*. Il admirait Clotilde Rabinovitch/Joano et avait rassemblé des tirages d'Antoine Demilly pour se faire un petit album du spectacle. On trouve donc au Rize où sont les archives municipales de Villeurbanne cet objet très précieux : la fable de *La Bonne Âme* jouée par Clotilde Rabinovitch et ses compagnons du Théâtre de la Comédie, racontée en une vingtaine de photos par Antoine Demilly.

L'aversion de Roger Planchon pour l'archivage n'a pas empêché la constitution d'un fonds qui contient l'histoire exhaustive des trois théâtres qu'il a inventés et dirigés. Mais à la différence de Vitez ou Chéreau, Roger Planchon n'a laissé que peu de notes ou de correspondances manuscrites. Toutefois, ses enfants ont trouvé à sa mort une liasse de feuillets manuscrits, des écrits « nocturnes » qu'il évoque dans son entretien avec Catherine Unger. Ces pages, maintenant décryptées par les quelques personnes qui lisent encore « le Planchon », principalement par Anne Soisson qui fut à ses côtés au cinéma et au théâtre, demeurent pour l'instant dans la famille.

Mais tout au long de sa vie de metteur en scène, Planchon a mis en forme ses réflexions sur les auteurs et les œuvres et ses archives contiennent d'admirables leçons de lecture... lecture de *George Dandin*, du *Tartuffe*, de *Dom Juan*, de *l'Avare*, lecture de *Bérénice* et d'*Athalie*, lecture d'Adamov, de Brecht et d'Ionesco, et ainsi de spectacle en spectacle, de poète en poète. Plus que des notes, ce sont des courts essais, souvent relus, révisés et corrigés, des traces qui mériteraient d'être rassemblées et offertes maintenant aux lecteurs et spectateurs.

Entretien effectué le 21 juillet 2020

1 Daniel Urrutiaguer, «Les visions d'un théâtre populaire à Aubervilliers sous les directions de Gabriel Garran et de Didier Bezace», *L'Annuaire théâtral. Dossier Héritages et filiations du théâtre populaire*, N° 49, printemps 2011, p. 93.

2 Michel Bataillon, Alice Carré, Sylvain Diaz, Barbara Métais-Chastanier et Marion Boudier, «"Cinquante ans au service de la dramaturgie"», *Agôn*, «Enquêtes», mis en ligne le 5 novembre 2011, [en ligne, consulté le 27 avril 2019].

3 *Idem*.

4 *Idem*.

5 *Idem*.

6 Extrait d'un passage du document «Projet de Théâtre National», «[...] note de travail sur la création, envisagée dans les prochains mois, d'un organisme nouveau, que, pour la commodité des choses, nous appellerons Théâtre National», document conservé à la Bibliothèque nationale de France, Richelieu-Louvois, fonds Roger Planchon, sous la cote 4 COL 112 (1202). Document non daté, mais sans aucun doute rédigé durant les travaux de rénovation du Théâtre de la Cité. Cité également par Michel Bataillon, *Un défi en Province. Chronique d'une aventure théâtrale*. Chéreau, Paris, Marval, 2005, p. 122.

7 Patrice Chéreau, *Journal de travail, tome 1 : Années de jeunesse (1963-1968)*, Arles, Actes Sud, coll. «Le Temps du théâtre», 2018 ; tome 2 : *Apprentissages en Italie (1969-1971)*, Arles, Actes Sud, coll. «Le Temps du théâtre»,

2018 ; tome 3 : *L'Invention de la liberté (1972-1974)*, Arles, Actes Sud, coll. «Le Temps du théâtre», 2019.

8 *Idem*.

9 Extrait de l'enregistrement tapuscrit d'une conférence de Roger Planchon intitulée *L'Œuvre, l'exégèse et la mise en scène*, prononcée le 12 décembre 1965. Document conservé à la BnF, département des arts du spectacle, cote 4 COL 112 (1140), dont un extrait est reproduit dans l'ouvrage *Roger Planchon*, Introduction et choix de textes par Michel Bataillon, Arles, Actes-sud papiers, coll. «Les Temps du théâtre», 2016, p. 31-35.

10 «[...] in Marivaux ho trovato un autore. È una conoscenza come in certi film...», Franco Quadri, *Il Teatro degli anni settanta. Tradizione e ricerca*. Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene, Turin, Einaudi, 1982, p. 108.

11 Bernard Dort, «L'Âge de la représentation», in *Le Théâtre en France*, (dir. Jacqueline de Jomaron), Paris, Armand Colin, 1992, p. 991.

12 *Folies Bourgeoises ou La Petite illustration*. Mise en scène de Roger Planchon, créée à la Comédie de Saint-Étienne le 9 avril 1975. Collage de textes de théâtre publiés en 1913 sur *La Petite illustration*, supplément hebdomadaire de la revue *L'illustration*.

13 *De Racine-Molière*. Diptyque créé le 3 mars 1980 au TNP-Villeurbanne.

14 «[P]arti d'une conception brechtienne (c'est-à-dire fondée sur une réflexion

dramaturgique), mais fasciné par Robert Wilson et par le «théâtre d'images», [Planchon] en est arrivé à réaliser des spectacles qui mettent en scène, plus qu'un texte, une totalité: la totalité d'une vie, avec A.A., un collage de fragments d'Arthur Adamov, la totalité d'une époque, avec *Folies bourgeoises* où il avait assemblé des scènes tirées des pièces publiées dans *La Petite illustration* à la veille de la guerre de 1914, ou encore la totalité d'une dramaturgie, en l'occurrence la dramaturgie classique française, avec son diptyque *Dom Juan-Athalie*.» Bernard Dort, «La représentation émancipée», in *La Représentation émancipée*, Arles, coll. «Les temps du théâtre», Actes Sud, 1988, p. 176.

15 «La mémoire du TNP à Villeurbanne», Entretien avec Heidi Weiler et Michel Bataillon, propos recueillis par Joël Huthwohl, *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, N° 5, 2000, p. 75-80.

16 Selon une formule de Patricia Lavelle pour parler des archives de Walter Benjamin, (cf.: Patrice Lavelle, *Walter Benjamin. Archives*, catalogue d'exposition, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris, Klincksieck, 2011), in *Genesis*, N° 35, 2012, p. 247-248.

17 Cf.: Erdmut Wizisla, «Préface», in *Walter Benjamin. Archives*, *Ibid*.

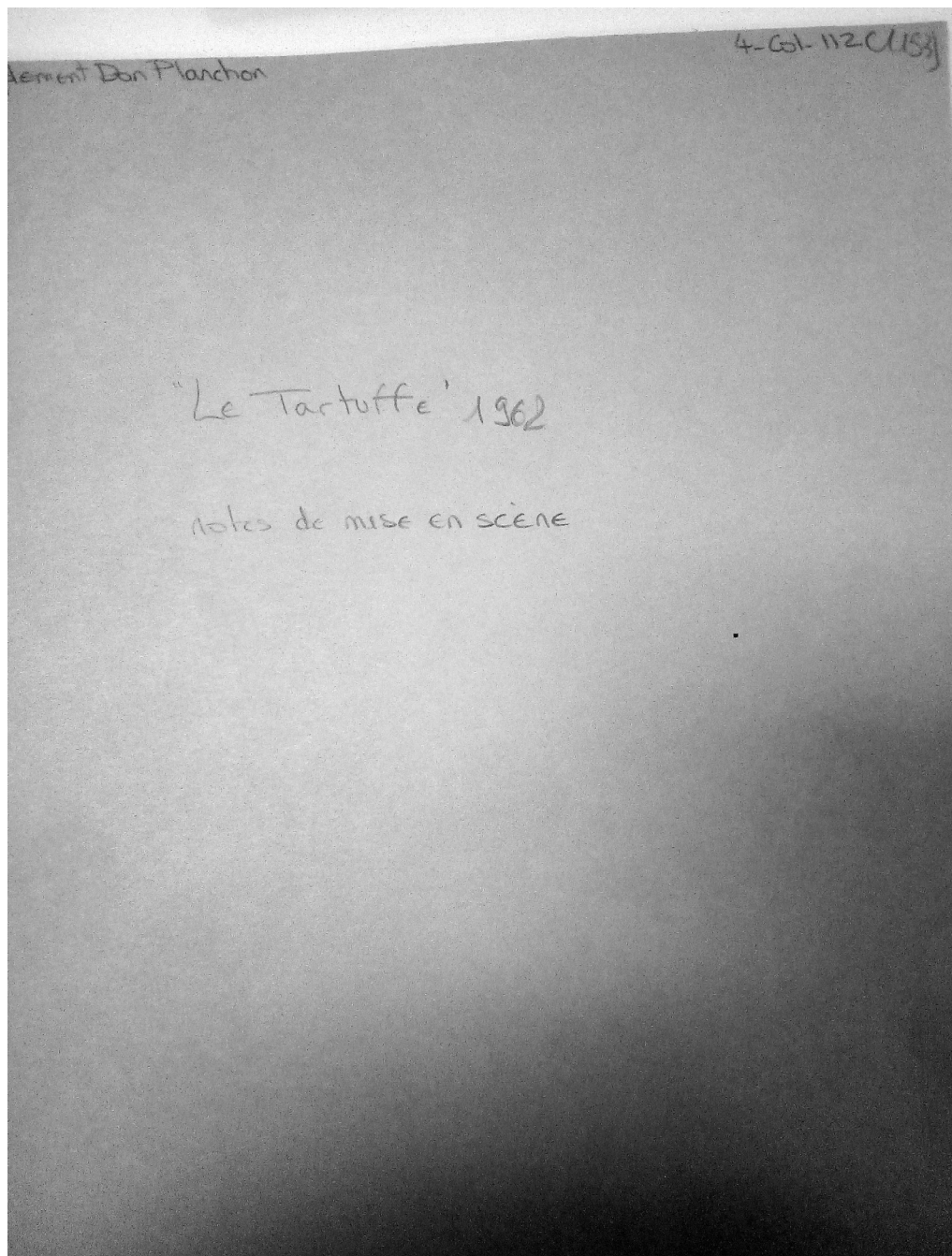
18 Fabrizio Cruciani, «Problemi di storiografia dello spettacolo», *Teatro e Storia*, année VIII, N°1, Bulzoni, Rome, avril 1993, p. 4.

# Archives du fonds Roger Planchon

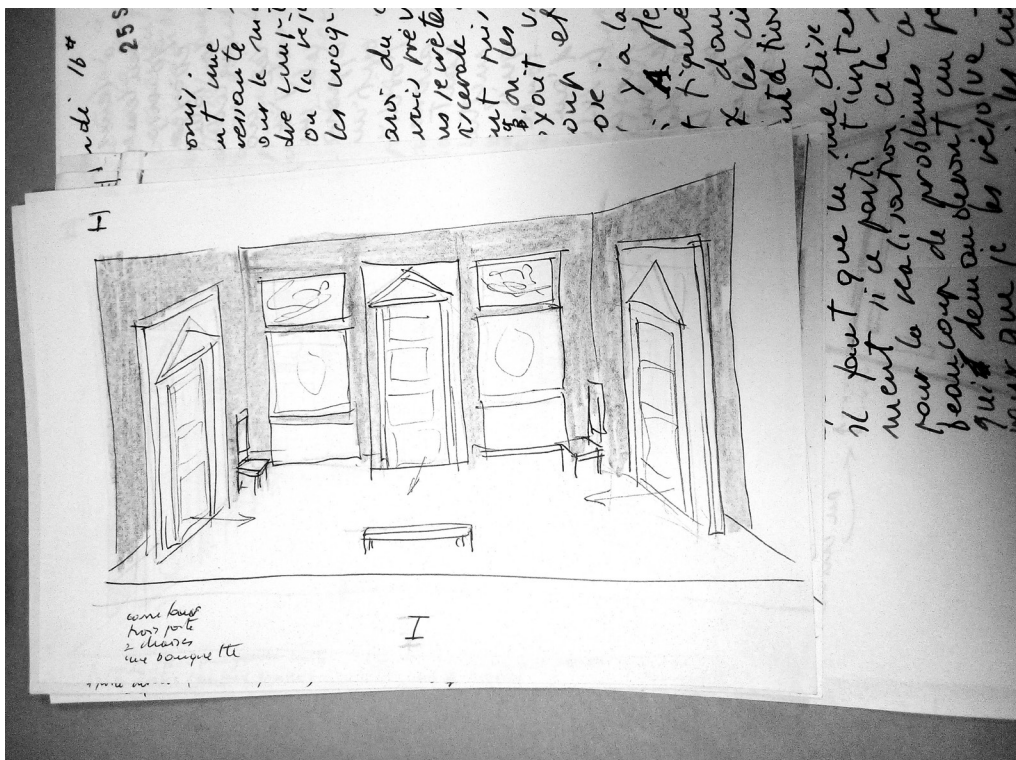
Porte-folio



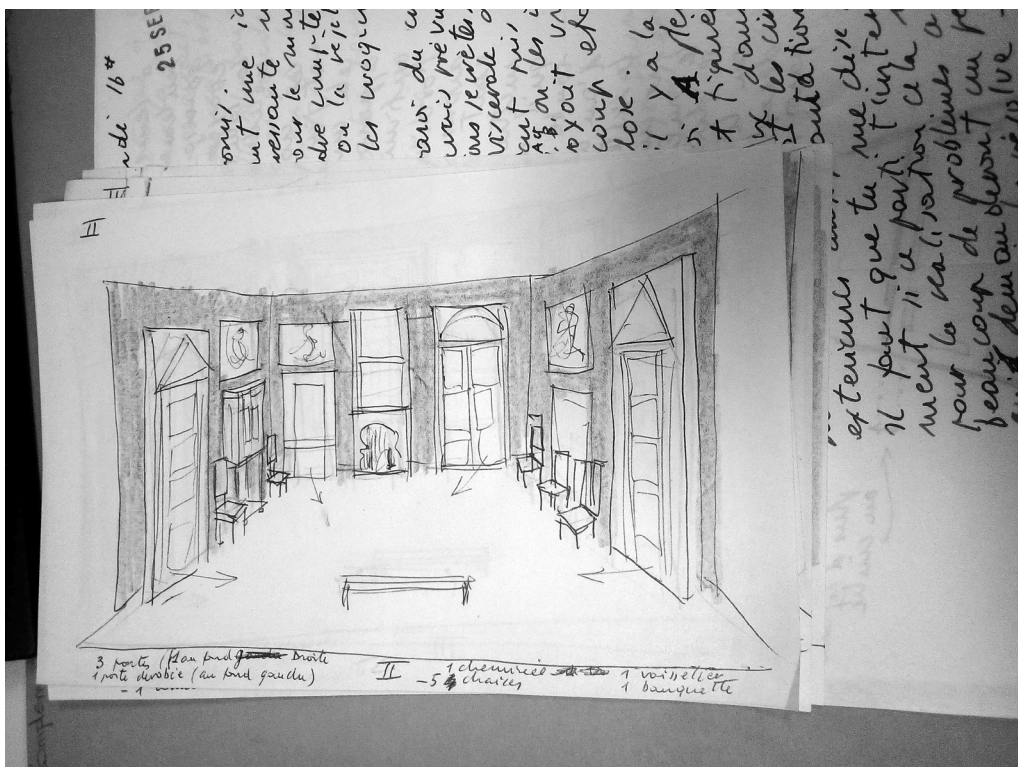
Les extraits de trois documents que nous reproduisons en annexe à l'entretien avec Michel Bataillon représentent un infime échantillon de la documentation conservée dans le fonds Roger Planchon. Ils témoignent, néanmoins, de la pluralité des sources que recèle cette archive patrimoniale.



A Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, fonds Planchon, «Notes de mise en scène; note de travail et croquis de René Allio envoyés à Roger Planchon», 4-COL-112 (1193), datée 25 septembre 1962



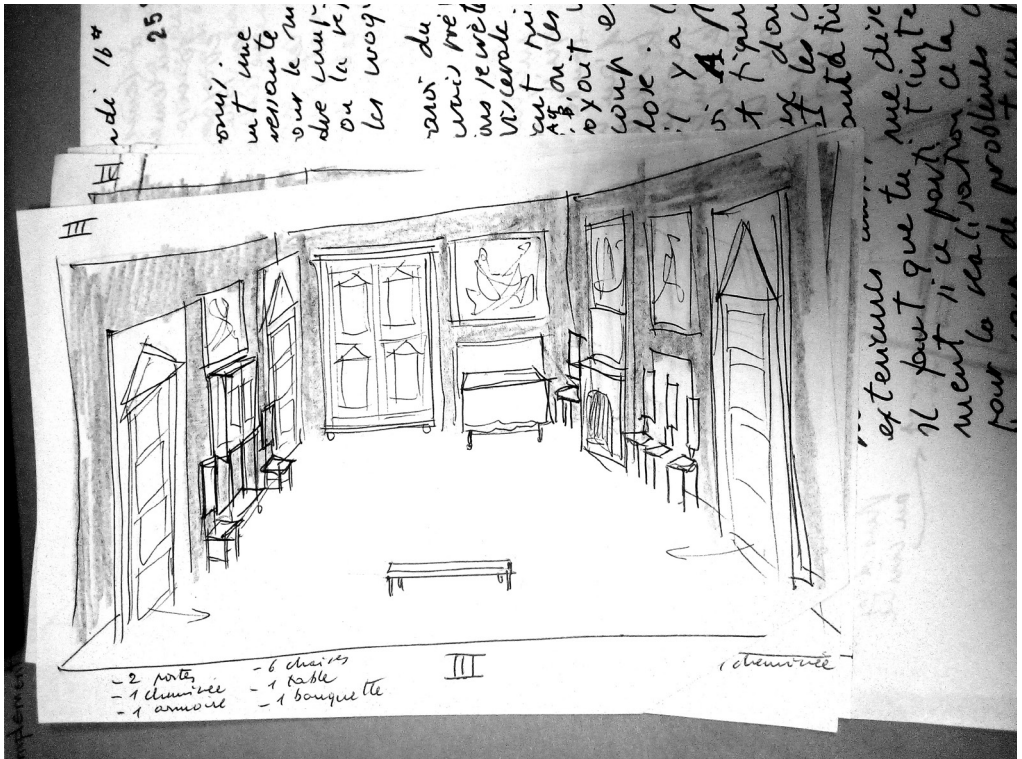
A1 BnF, ASP, fonds Planchon, «Notes de mise en scène; note de travail et croquis de René Allio envoyés à Roger Planchon», 4-COL-112 (1193), datée 25 septembre 1962



A2 BnF, ASP, fonds Planchon, «Notes de mise en scène; note de travail et croquis de René Allio envoyés à Roger Planchon», 4-COL-112 (1193), datée 25 septembre 1962



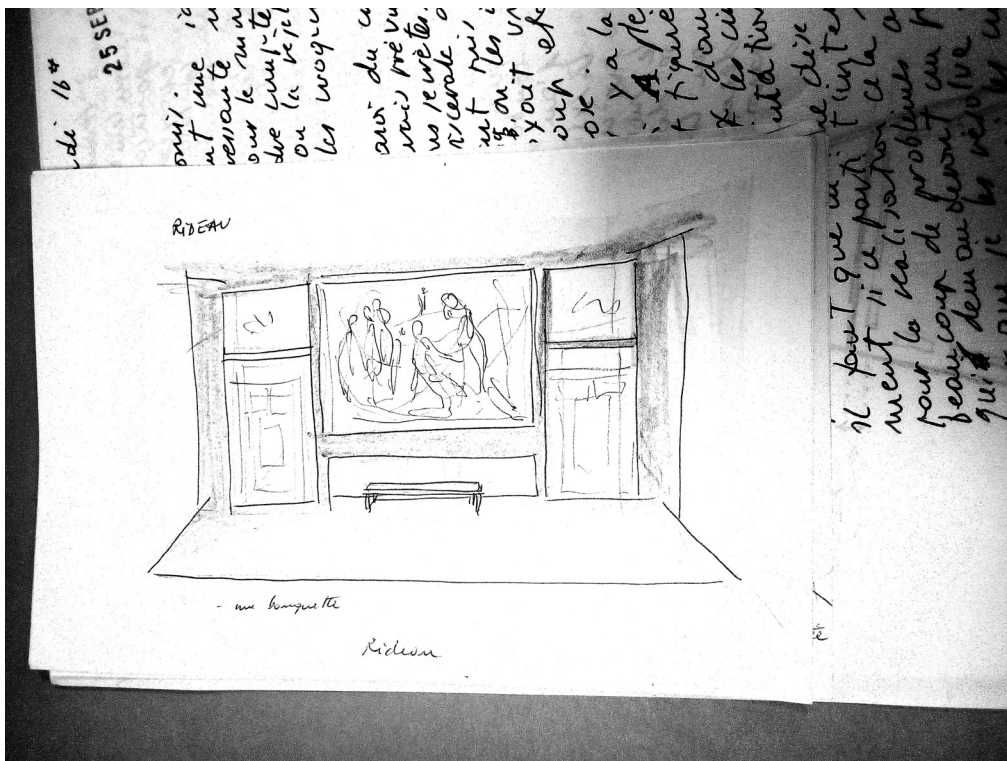
A3 BnF, ASP, fonds Planchon, «Notes de mise en scène; note de travail et croquis de René Allio envoyés à Roger Planchon», 4-COL-112 (1193), datée 25 septembre 1962



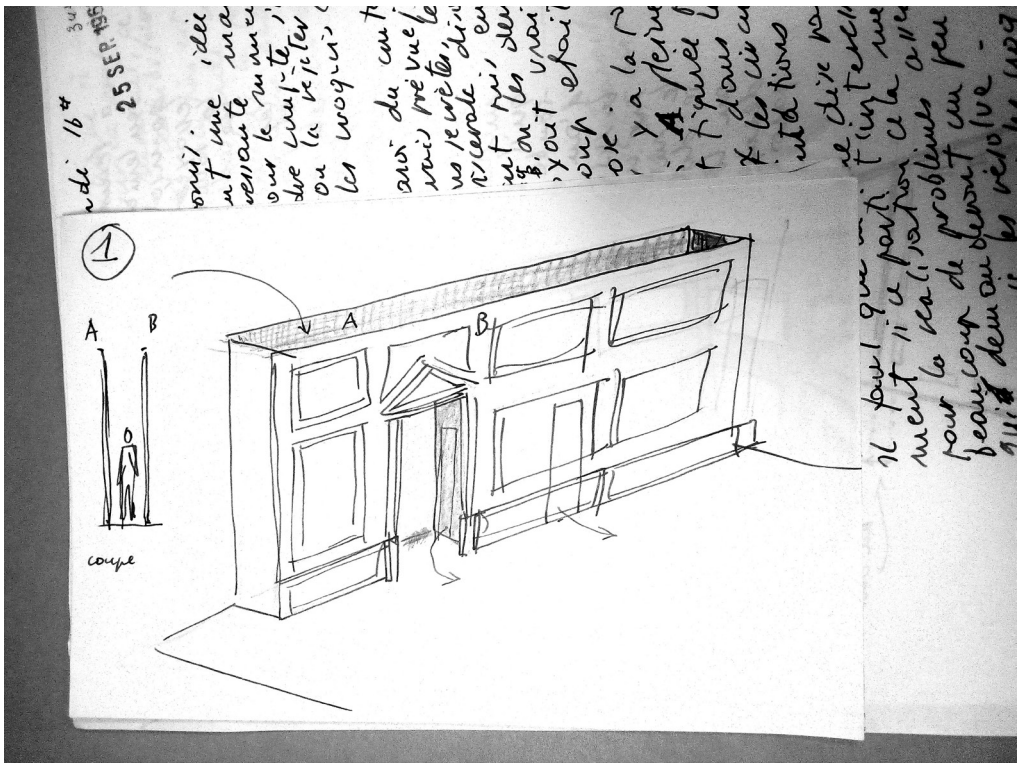
A4 BnF, ASP, fonds Planchon, «Notes de mise en scène; note de travail et croquis de René Allio envoyés à Roger Planchon», 4-COL-112 (1193), datée 25 septembre 1962



A5 BnF, ASP, fonds Planchon, «Notes de mise en scène; note de travail et croquis de René Allio envoyés à Roger Planchon», 4-COL-112 (1193), datée 25 septembre 1962



A6 BnF, ASP, fonds Planchon, «Notes de mise en scène; note de travail et croquis de René Allio envoyés à Roger Planchon», 4-COL-112 (1193), datée 25 septembre 1962



A7 BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes de mise en scène ; note de travail et croquis de René Allio envoyés à Roger Planchon », 4-COL-112 (1193), datée 25 septembre 1962

Evidemment cela m'a entraîné à compiler  
un peu les choses sur la profondeur,  
mais en fin, pour le moment, ce n'est  
pas un inconvénient rédhibitoire.

L'avantage de cette solution est  
surtout plastique, on garde une  
description réaliste, mais la forme  
reste plus moderne et plus belle.

Rien d'autre à ajouter pour le  
moment.

Reponds, mais très vite  
ton vieux

R.

En attendant je travaille dans  
cette direction qui est évidemment  
avec réduction

4-G-112C1389

COPIES 2 LETTRES

Mai 1967

Décembre 1967

vol 2/2

**B1** Lettre de Roger Planchon à Hubert Gignoux du 12 avril 1967, copie dactylographiée et datée, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, fonds Planchon, «Correspondance - Dossier Maisons de la Culture et Centre dramatiques - Centre dramatique de l'Est» 4-COL-112 (1350)

140

Villeurbanne le 12 Avril 1967

Monsieur Hubert GIGNOUX  
Directeur  
Comédie de l'Est  
STRASBOURG

Cher Hubert,

Ton premier reproche est fondé : tous les personnages parlent un peu la même langue. Je dois reprendre la pièce pour corriger cela. Aurais-je le courage et le temps de le faire ? Je ne sais pas. Mais pour la prochaine pièce que j'écrirai, je m'appliquerai à bien différencier par le vocabulaire et les tournures chaque personnage, c'est capital.

J'avoue que je suis bouleversé de tes restrictions politiques. Timidement je vais entreprendre une défense .

Tu écris : "les aristocrates sont absolument cohérents et d'accord avec eux-mêmes". L'inverse me semble plus évident. Ainsi Aubier déclare qu'il ne combattra JAMAIS la Révolution et au tableau suivant nous le voyons solliciter un engagement dans les armées réactionnaires. Autre contradiction : il est plus que tous les autres attaché à ses privilèges ; hors, à la fin, l'histoire en a fait un bourgeois. N'oublions pas que le but de la Révolution de 89 est l'installation de la bourgeoisie.

Le colonel dans son premier discours parle des petites allemandes qui ne demandent qu'à être déculottées, ensuite nous le voyons se réclamer de la morale la plus stricte. (Lorsqu'Aubier, parlant du Colonel, dit : "âme austère et romaine", il est totalement ironique.)

Thierry est charmant, gracieux, humain, etc..et nous le voyons ensuite farouche et dogmatique.

Ces aristocrates sont loin d'être cohérents mais je pense que leurs contradictions sont si évidentes, si énormes, qu'on ne les voit pas, ou alors, je ne dois pas avoir au niveau de l'écriture l'habileté technique pour mettre ces contradictions en valeur.



Je n'ai pas cherché à représenter une opposition réactionnaire-révolutionnaire mais les contradictions de chaque camp. Chez Cyprien, c'est la contradiction principale de tout révolutionnaire : le césarisme. Chez Aubier, nous voyons que le réactionnaire le plus extrême se contredit totalement en devenant un bourgeois ; la pièce n'est pas sur l'opposition révolution-réaction mais sur le PASSAGE (j'écris ce mot en majuscule car c'est peut-être là l'intérêt de la pièce ou mon erreur) du révolutionnaire au soldat de Bonaparte, le PASSAGE du grand seigneur libertin au bourgeois milanais.

Tu me reproches, si je te comprends bien, de n'avoir pas monté un affrontement loyal entre un révolutionnaire et un réactionnaire et du coup de n'avoir pas établi nettement vers qui penchait mon cœur. J'ai esquivé cet affrontement, ce qui est étrange c'est que je l'ai esquivé en écrivant, sans le savoir. Maintenant que la pièce est faite, je le constate. Il faudrait pouvoir répondre à la question : pourquoi l'ai-je esquivé ? par goût et amour du concret car j'ai très peur que cet affrontement soit horriblement abstrait et que ce soit des concepts qui luttent et non des hommes. Du coup, j'ai été conduit à montrer trois ou quatre façons d'être révolutionnaire et trois ou quatre façon aussi d'être réactionnaire. Ce qui interdit de pouvoir dire d'un de mes personnages qu'il est LE Révolutionnaire ou LE Réactionnaire.

Chacun de mes personnages est un peu la Révolution ou un peu la Réaction et j'espère que grâce à l'ensemble, le puzzle est complet.

La pièce décrit un passage, une mutation. Le passage s'effectue car, en chacun, une contradiction centrale existe.

Côté Révolution: Judrin, généreux, honnête, etc.. vient à la Révolution pour des raisons sentimentales. Puis la violence révolutionnaire le révèle à lui-même. Il rejoint le personnage de Camus au moment de l'Algérie.

Cyprien est ce révolutionnaire qui passe au césarisme sincèrement, sans le savoir, sans le voir. La Révolution de 89 et de 1917 ont façonné de pareils êtres. Les compagnons de Lénine se sont retrouvés compagnons de Staline.

Borian est sans doute le révolutionnaire le plus lucide mais il est lui-même bourré de contradictions comme de nombreux intellectuels autour des années 50, face au parti communiste. Il joue d'abord au politique (comme Claude Roy, je crois, dans sa jeunesse), travaillant même avec les réactionnaires pour vivre, puis il s'engage dans l'action de plus en plus lucidement, puis il refuse Staline, etc...

3

Julie est, évidemment, une extrémiste de gauche, d'où sa violence contre celui qu'elle soupçonne d'être un César : Robespierre.

Madame Renoir, elle, entrevoit que la Révolution sera ses intérêts de bourgeois mais par une ironie de l'Histoire, (ou du dramaturge) la bénéficiaire réelle de la Révolution (la grande bourgeoisie) meurt par la Révolution car elle est trop liée à la noblesse. Elle refusait tout de la noblesse et la noblesse l'entraîne dans sa chute.

Quelques auteurs exaltent les révolutionnaires et pour cela flétrissent les réactionnaires. Le monde qu'il nous présente est blanc et noir ; ils savent bien que dans la réalité les choses ne sont pas si simples. Ce blanc et ce noir seraient bien naïfs et bien mensongers mais leur intelligence et leur cœur les conduisent à présenter les choses ainsi.

Le temps passe. La génération suivante reprend le révolutionnaire pour le peindre et ne se satisfait plus du vieux schéma manichéen ; elle ne refuse pas d'exalter le Révolutionnaire mais elle découvre dans le même temps la problématique de l'action révolutionnaire. La mise à jour de cette problématique peut apparaître comme un éloge à la réaction, ou comme un approfondissement et un enrichissement du regard que l'auteur porte sur la Révolution.

Brecht a exalté le Révolutionnaire mais les auteurs post-brechtians Sartre, Weiss, etc... ont mis en question le Révolutionnaire à partir de la problématique de l'action. J'ai tenté ici de sortir de ces deux systèmes. Je ne refuse ni l'exaltation ni la problématique de l'action révolutionnaire. Tu es gêné par Cyprien mais Cyprien n'est pas le Révolutionnaire avec un grand R majuscule ; il incarne le césarisme révolutionnaire qui à la fois abat les aristocrates et les hébertistes (mort de Thierry et de Julie). Je tente de décrire une double mutation : le révolutionnaire devient César, l'aristocrate devient bourgeois. En 1800, le césarisme bourgeois a triomphé en France, la Révolution non-bourgeoise (les hébertistes) et ceux qui veulent revenir à l'ancien régime (Thierry) sont liquidés.

Tu reproches aussi que la pièce soit totalement psychologique. Ce mot est devenu péjoratif. Il a servi d'injure à Artaud, à Ionesco et à Brecht. Avec raison, si on envisage le projet commun qu'ils pourraient avoir sous des modes divers : réduire le niveau de conscience des personnages. Il est difficile d'avoir tous ces gens là contre soi et toi en plus. J'ai tenté d'écrire cette pièce en réaction contre ces auteurs que j'admire, ou pour être plus précis, en réaction contre la démarche qui consiste à réduire le niveau de conscience des personnages.

**B4** Lettre de Roger Planchon à Hubert Gignoux du 12 avril 1967, copie dactylographiée et datée, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, fonds Planchon, « Correspondance - Dossier Maisons de la Culture et Centre dramatiques - Centre dramatique de l'Est » 4-COL-112 (1350)

4

Celui qui m'a montré le chemin est, bien sûr, Shakespeare qui intensifie et qui élève le niveau de conscience de ses personnages.

Je tourne le dos à ce qui est l'élément commun de tout théâtre contemporain. Pardonnez cette dernière phrase prétentieuse et ridicule. Tous les gens tentent de se justifier, alléguant des idioties.

Je reproche à mes personnages de ne pas être assez psychologiques ou pour dire les choses autrement, de ne pas avoir su donner à mes personnages une masse d'ombre suffisante où une psychologie vraie s'enracinerait.

Ecrire est bien difficile. Ce qui me permet de surmonter ce sont les progrès dérisoires que chaque jour péniblement j'accomplis. Je pense aujourd'hui que mon propos central était trop ambitieux et je te garantis que la prochaine pièce sera plus modeste, au mieux je parlerai de deux ou trois petites choses que je connais et je resterai éloigné des problèmes politiques généraux. LES LIBERTINS souffrent d'être désemparés. Enfin j'en ai assez d'entendre les ombres de Lénine, Staline, etc... frapper aux vitres ; j'en reste terrifié comme un souricou.

Je voudrais te remercier du soin avec lequel tu as lu le manuscrit et de toute l'amitié qui transpire dans ta lettre. J'ai tenté du mieux que j'ai pu de me défendre, mais sache le, je ne suis convaincu qu'à moitié d'avoir raison.

Amitiés.

P.S. Viendras-tu assister à une des représentations ? (dernière le 22 Avril)

**B5** Lettre de Roger Planchon à Hubert Gignoux du 12 avril 1967, copie dactylographiée et datée, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, fonds Planchon, « Correspondance - Dossier Maisons de la Culture et Centre dramatiques - Centre dramatique de l'Est » 4-COL-112 (1350)

4-COL-112

"Parti Communiste"

[Intéressante lettre de Gérard Philippe  
du 15/11/1959 à l'USCF au sujet de  
Planchon J. Bacques, 19/7/2019]

**C1** Lettre d'André Thomazo (Union de la jeunesse communiste de France) à Roger Planchon, datée 11 décembre 1959. Thomazo transfère à Planchon une lettre de Gérard Philippe témoignant de l'estime de cet acteur au regard de Planchon. Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, fonds Planchon, 4-COL-112, inventaire en cours.

2724/013

ASSEMBLEE

# Union des Jeunesses Communistes de France

(Adhérente à la Fédération Mondiale de la Jeunesse Démocratique)

COMITÉ NATIONAL : CENTRE FABIEN, 9, rue Humblot, PARIS (15<sup>e</sup>)

Paris, le 11 décembre 1959

Téléphone :  
FONtenoy 27-70 - 71 - 72

L'Union des Jeunesses Communistes  
de France édite,  
**"L'AVANT GARDE"**  
Organe de combat des Jeunes  
Travailleurs

Monsieur Roger Planchon  
Théâtre de l'Ambigu  
2 ter, boulevard Saint Martin  
Paris 10<sup>e</sup>

Cher Monsieur,

Au cours de la préparation de notre Rassemblement National de Gennevilliers, nous avons invité notre regretté ami Gérard PHILIPPE.

Dans cette lettre, nous donnions les différents éléments du programme et évidemment, nous avons parlé de vous.

Dans sa réponse, Gérard Philippe nous faisait part de sa joie que vous participiez à notre initiative.

Aujourd'hui, nous croyons qu'il est bien de vous faire parvenir une copie de cette lettre.

Veillez croire, Cher Monsieur, à nos sentiments les meilleurs.

A. Thomazo  
*A. Thomazo*

ne peut plus me laisser copier  
14 le

**C2** Lettre d'André Thomazo (Union de la jeunesse communiste de France) à Roger Planchon, datée 11 décembre 1959. Thomazo transfère à Planchon une lettre de Gérard Philippe témoignant de l'estime de cet acteur au regard de Planchon. Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, fonds Planchon, 4-COL-112, inventaire en cours.

GÉRARD PHILIPPE

Paris, le 15 novembre 1959

163  
rdre  
1L-  
8

Cher Monsieur,

Je ne me trouverai pas assez valide à cette époque pour participer à la vente de livres et de disques que vous organisez à Gennevilliers.

Je suis heureux de savoir qu'un spectacle théâtral sera présenté par Roger PLANCHON pour lequel j'ai une grande estime.

En souhaitant le meilleur succès à votre Rassemblement pour la plus grande joie des 20 000 jeunes qui y viendront,

Je vous prie de croire, Cher Monsieur, à mes sentiments les meilleurs.

Gérard PHILIPPE

C3 lettre de Gérard Philipe transférée à Roger Planchon par André Thomazo le 11 décembre 1959

Roger  
Planchon et  
Patrice  
Chéreau  
à Villeurbanne

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

Tommaso  
Zaccheo

En 1972, lorsque la première saison du TNP-Villeurbanne est « en préfiguration » et que le spectacle de Roger Planchon *La Langue au chat*<sup>1</sup> est présenté au public, Renée Saurel s'exprime en ces termes 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 sournois, du fait accompli le moins démocratique<sup>2</sup>.*

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 recherches<sup>3</sup>, 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 commun<sup>4</sup>.*

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]<sup>5</sup> », 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 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*<sup>6</sup> et après avoir songé à un globe «pour indiquer l'emprise cosmique de Ferdinand<sup>7</sup>», imagine «une carte de l'Espagne<sup>8</sup>». Cette réflexion est suivie par une mise en garde: «mais attention aux réminiscences d'Allio!<sup>9</sup>». 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*<sup>10</sup> 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 Centres 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 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 faisaient<sup>11</sup>.*

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] classiques<sup>12</sup>» 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*<sup>13</sup> 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<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> 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 Bourseiller<sup>14</sup>.» 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 classe<sup>15</sup> 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 Siècle<sup>16</sup>:



*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 crise*<sup>17</sup>.

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 libertinage<sup>18</sup>. » 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)*<sup>19</sup>.

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 1964<sup>20</sup>. Or, sans entrer dans les détails de leurs références conjointes<sup>21</sup>, 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 époque<sup>22</sup> ». 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 :

*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 plus*<sup>23</sup>.

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 mythe<sup>24</sup>. 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 passé<sup>25</sup>.

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 particulier<sup>26</sup>. » 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 confisqués<sup>27</sup> », 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*<sup>28</sup>, faisant référence, dans ses notes, à la fois à *Henry IV* mis en scène par Planchon et au pouvoir gaulliste<sup>29</sup>, 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 crue<sup>30</sup> » 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*<sup>31</sup> réalisée par Planchon est suivie, le 24 octobre, par celle de Chéreau d’une œuvre de Marivaux considérée comme mineure, *La Dispute*<sup>32</sup>. 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 »<sup>33</sup>. 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 pièce<sup>34</sup>. » 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<sup>e</sup> siècle<sup>35</sup>. » 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<sup>e</sup> siècle, [et à] se reconnaître, malgré la distance temporelle, dans l'action représentée sur le plateau<sup>36</sup>. » 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 critiques<sup>37</sup> » 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 affaires<sup>38</sup> »

*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 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 notamment<sup>39</sup>.*

Le fonds Planchon conserve les photos que Rajak Ohanian a prises de cette pièce<sup>40</sup>. 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 public<sup>41</sup>. 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 actualité<sup>42</sup>. 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 laissée<sup>43</sup> ». 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 décrite<sup>44</sup> », 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<sup>45</sup>.*

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, « de ce texte [...] extrait en effet un matériau scénique générateur d'actes<sup>46</sup>. » *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 personnes<sup>47</sup>.*

Pour cette mise en scène, le travail dramaturgique a consisté à saisir l'entière 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<sup>e</sup> siècle, le nouvel humanisme naissant<sup>48</sup>. » 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 est<sup>49</sup> », 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 spectacle<sup>50</sup>. L'écoute du décor sonore traduit pour nous la nouveauté du « mélange [...] de la voix humaine avec le bruit, avec le silence, avec la musique<sup>51</sup> » 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<sup>e</sup> 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 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'ensemble<sup>52</sup> » 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*<sup>53</sup>, 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 habités<sup>54</sup> » 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 sonorisateur<sup>55</sup>.*

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 sonore<sup>56</sup> » 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 théâtral<sup>57</sup>, 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'illusion<sup>58</sup>. » 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 historiquement de celles du présent. Pour reprendre les catégories benjaminiennes, alors, le spectacle de Planchon permettrait au public de s'emparer<sup>59</sup> du *Tartuffe* de Molière. Celui de Chéreau, au contraire, arriverait à faire apparaître plutôt l'*aura* de cette œuvre<sup>60</sup>, qui se « rend maîtresse<sup>61</sup> » *du public*.

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.

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<sup>e</sup> trimestre 1958.

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

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 CO1 112 (131,1). La référence à Goldmann est présente dans ces notes, mais Centrès souligne aussi tous les autres penseurs qui inspirent l'œuvre de Chéreau.

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

- 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 source, 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 de *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
- 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 « 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, Callimard, 2010, p. 175.
- 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 XIX<sup>e</sup> 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.
- 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<sup>re</sup> 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.

**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, XIX<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> 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.

**59** «Avec la trace, nous nous emparons de la chose», Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> 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.*



Le but du théâtre  
de toujours  
est d'offrir  
en quelque sorte  
le miroir à la nature,  
de montrer à  
la vertu ses propres  
traits, sa propre  
image au vice  
et aux époques  
successives leur  
forme et  
leur physionomie  
particulière.

Shakespeare,  
*Hamlet*, II: 2.

Le théâtre yiddish, par son histoire longue et sa dimension transnationale, connecte des ères géographiques, des emprunts culturels, des esthétiques, des champs disciplinaires et différents aspects matériels et sociaux.

Ce dossier de la *Revue d'histoire du théâtre* propose de dresser un premier panorama du théâtre yiddish moderne, qui n'a pas vocation à épuiser le sujet mais bien davantage à en présenter quelques repères, formes, pratiques et mutations, à partir de documents pluriels, incluant des images, des archives, des entretiens, des témoignages.

La partie Varia revient sur le travail de Roger Planchon au TNP de Villeurbanne, qui s'ouvre par un très bel entretien de Michel Bataillon, accompagné d'images de quelques archives du fonds Planchon (conservé à la BnF) et d'un article sur le tandem Planchon-Chéreau.

