

# Recension Patrice Chéreau à l'oeuvre sous la direction de Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas

Arnaud Maisetti

▶ **To cite this version:**

Arnaud Maisetti. Recension Patrice Chéreau à l'oeuvre sous la direction de Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas. Théâtre/Public, 2016, Maguy Marin, 226. halshs-02343505

**HAL Id: halshs-02343505**
**https://shs.hal.science/halshs-02343505**

Submitted on 2 Nov 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Patrice Chéreau à l'œuvre**
*Sous la direction de Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas*

Arnaud Maïsetti

L'œuvre de Patrice Chéreau paraît un monument : croisant théâtre, cinéma, opéra, elle témoigne d'une époque autant qu'elle a voulu incessamment dialoguer avec elle. En un sens, cette œuvre incarne une histoire, celle des cinquante dernières années : elle en a endossé une part de ses expérimentations artistiques, de ses choix formels, de ses bifurcations politiques ; en elle se dit le complexe dialogue d'un artiste avec le champ institutionnel, des rapports qu'il aura entretenus avec l'histoire, avec l'écriture, avec l'enjeu de *l'œuvre* s'agissant d'un metteur en scène ; enfin, par l'écho retentissant qu'elle a suscité, les malentendus et les enthousiasmes qu'elle a soulevés auprès des critiques et du public, en elle pourrait se lire une époque *à l'œuvre.* La disparition de Patrice Chéreau, en octobre 2013, clôt l'œuvre sans fermer ces questions : non celle de l'héritage, mais bien davantage de son inscription dans l'histoire des formes et des pensées.

Pour témoigner de cette œuvre monument, les monuments se succèdent en retour. Des essais paraissent[1], des thèses aussi, des ouvrages d'envergure, et même l'été 2015, à Avignon, une exposition à la Collection Lambert, dont le catalogue est aujourd'hui publié[2]. En septembre 2016, les Presses universitaires de Rennes font paraître sous la direction de Marie-Françoise Lévy et de Myriam Tsikounas, avec le concours de Julien Centrès, Guillaume Scaillet et Marguerite Vappereau, un ouvrage foisonnant, pluriel, riche en illustrations et en documents : *Patrice Chéreau à l'œuvre.* Plutôt qu'essai théorique, cet ouvrage voudrait donner à lire cette œuvre dans sa fabrique, lui donner la parole pour témoigner de son histoire et de son invention, année après année : une œuvre *à l'œuvre.* Une large place est donc faite aux témoignages de ceux qui ont l'accompagnée. Amis, acteurs, metteurs en scène, scénographes, dramaturges, directeurs de théâtre, compagnons de route, fidèles ou de passage racontent l'œuvre dont ils ont éprouvé de l'intérieur le mouvement, dont ils ont traversé des moments : textes courts à chaque fois, cherchant dans le souvenir la perception sensible des événements, ils disent un artiste en prise avec son œuvre, laissant paraître par endroit l'homme, son intransigeance au travail, sa quête féroce de l'art, une énergie considérable vouée à la création, c'est-à-dire à son labeur. C'est ce qui frappe, lisant les quelques centaines de témoignages, qui obéissent tous à un même mouvement : la rencontre avec l'homme et le pouvoir d'attraction qu'il suscite, la force d'entraînement, l'ambition terrible et le doute à la mesure, l'inquiétude patente, la volonté de recommencer à chaque spectacle, comme si tout ne faisait toujours que commencer. À ces paroles données, plusieurs universitaires apportent des éclairages historiques et esthétiques précis, mais c'est comme si on ne quittait pas le champ du témoignage : c'est là un autre effet de l'œuvre, qui aura travaillé l'imaginaire comme une brûlure, et laissé chez ceux qui l'ont rencontrée une puissance de séduction telle que la parole qui voudrait s'en saisir ne pourrait le faire qu'en *racontant*, en retour, ce qui a eu lieu, sur scène et en soi. Viendra peut-être le temps de se dégager du récit de l'œuvre[3] : ce n'est pas l'objet de ce beau livre, qui se lève aussi dans le temps du deuil, c'est-à-dire de la constitution d'une mémoire par ceux qui l'ont partagée ; un livre comme une mémoire active : au sens propre, un monument.

---

[1] Richard Peduzzi, *Là-bas, c'est dehors,* Arles, Actes Sud, 2014 ; Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau, figurer le réel*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.
[2] *Patrice Chéreau, Un Musée imaginaire*, catalogue d'exposition dirigé par Éric Mézil, Arles, Actes Sud - Collection Lambert, 2015, 384 p.
[3] Six volumes sont déjà en préparation chez Actes-Sud en collaboration avec l'IMEC sous la direction de Julien Centrès, qui retraceront la vie et les travaux de Patrice Chéreau : le premier volume *Les Premières Années (1963-1972)* paraîtra en novembre 2017, et cinq autres suivront jusqu'en janvier 2020 : *Le TNP de Villeurbanne (1972-1981)* ; *Le Ring du centenaire (1976-1980)* ; *Nanterre-Amandiers (1982-1990)* ; *Les Projets internationaux (1990-2003)* et enfin « *L'Œuvre inachevée (2004-2013).*

Ce livre tissé des paroles d'amis et de compagnons est d'abord noué autour de la parole du metteur en scène lui-même. Chéreau à l'œuvre, c'est tout d'abord Chéreau en dialogue avec son œuvre, témoignant de ses recherches, de ses convictions, de ses doutes aussi. Le metteur en scène multipliera pendant cinquante ans les entretiens, signe de l'écho qu'il rencontra — dès ses débuts — avec la critique et la presse, signe aussi sans doute d'une volonté d'écrire cette œuvre dans ses marges, d'être l'auteur d'une histoire qui était celle de ses spectacles[4] . L'ouvrage s'ouvre ainsi sur un entretien réalisé pour France Inter en 1966 [5]. Chéreau a seulement vingt et un ans et, pourtant, il possède déjà derrière lui une œuvre qu'il discute, réussites et échecs, œuvre avec laquelle déjà il prend ses distances — Marivaux et Labiche ont supplanté Brecht —, et dans laquelle il inscrit son travail en cours. Vingt et un ans et déjà le surplomb dans le regard posé sur un parcours, sur un travail, ses lignes tracées, ses audaces revendiquées.

L'ouvrage ainsi ponctué des paroles de Chéreau, forme ce long dialogue d'un artiste avec ses doutes, soucieux de faire de chaque spectacle un jalon et une avancée : une histoire, en somme. Cette volonté historique, on en prend la mesure dans l'ouvrage, est le miroir de ce qui sera la basse continue de ses spectacles et de ses films, au-delà ou à travers les choix esthétiques et leurs mutations : le souci de raconter l'histoire en racontant des histoires, d'inscrire le rapport à l'histoire comme celui d'un affrontement des individus à elle, et faire de cette inquiétude historique un principe esthétique.

Dès lors, le choix de l'ouvrage de traverser l'œuvre de Chéreau chronologiquement se révèle juste, s'agissant d'un livre attaché à *témoigner* de cette parole et de ce parcours. Cette chronologie rejoue les principales étapes du travail de Chéreau qui correspond toujours à un déplacement dans un espace institutionnel — déplacement qui affecte les choix esthétiques, infléchit un parcours, modifie son rapport au public. Cinq chapitres (*Apprentissages [1959-1969] ; Voyages en Italie [1969-1972] ; Les Années Villeurbanne [1972-1981] ; Un théâtre à sa mesure [1982-1990], Confluences [1991-2013]*) comme autant de lieux qui furent les étapes d'une trajectoire ; cinq lieux qui sont autant de moments où chaque fois s'expérimentent, s'imposent, puis *s'épuisent* une manière de travailler et une façon de rencontrer le monde : cinq chapitres qui s'achèvent chaque fois dans une bascule inéluctable, essentielle même pour recommencer. Et traversant l'ouvrage, on ne sera pas surpris de lire non pas une montée linéaire d'un travail qui s'affirmerait pour se révéler davantage avec les années, mais s'agissant d'un metteur en scène qui rencontra immédiatement un écho, ce seront cinq temps où construire une série de rapports avec un espace de travail, avec un temps, avec des œuvres qui diront ces rapports.

On sait désormais assez bien ce que furent les premières années, la très singulière aventure du Groupe théâtral du lycée Louis-le-Grand à la fin des années 1950 et au début des années 1960. C'est le premier chapitre : et c'est sans doute le plus passionnant — comme le sont souvent les commencements —, pas seulement en raison de ce que ces années portent déjà de l'œuvre future, mais pour ces surgissements de la jeunesse qui voudraient brutalement tout inventer, de leur vie et de l'art, à leur mesure. Ils n'ont pas vingt ans : ils s'appellent Jean-Pierre Vincent, Michel Bataillon, Hélène Vincent… Lycéens, conduits par de jeunes enseignants, Lucien Durand rejoint par Pierre Voltz d'abord, puis Jean Lescale, Jacques Schmidt et Jean-Pierre Gernez, ils révèlent un savoir-faire qui incite des critiques à reconnaître dans ce travail une vraie force de novation. Ces années sont cruciales parce qu'elles cimentent les amitiés — avec Jean-Pierre Vincent, en premier lieu —, et parce qu'elles engagent une manière de travailler, qui articule étroitement la réalisation matérielle

---

[4] Il a publié à quelques reprises fois des ouvrages à partir d'entretiens : par exemple, *J'y arriverai un jour* (avec Georges Banu et Clément Hervieu-Léger), Arles, Actes-Sud, 2009 ; *Les Visages et les Corps,* Paris-Genève, Skira-Flammarion, 2010.

[5] Entretien avec Moussa Abadi, 23 juin 1966, France Inter, Entretien non diffusé, décrypté par Myriam Tsikouinas, pp. 15-17.

du spectacle avec un engagement féroce sur le plateau. La dramaturgie qui s'éprouve est d'abord empreinte des modèles admirés, Vilar avant tout : hiératisme, élégance, solennité. Mais Brecht bientôt vient éparpiller les convenances. Et c'est de Chéreau que vient ce souffle nouveau. C'est lui qui se rend à Berlin en 1960 où il découvre le Berliner Ensemble, voit *Galilée* et *Arturo Ui* — manque *Mère Courage,* ce qu'il le regrettera amèrement. Il rapportera à ses amis un témoignage de première main, fait des croquis, contamine les autres d'une passion brechtienne qui marquera ces premières années. En 1963, la troupe amateur de lycéens devient quasiment une compagnie professionnelle au sein du Lycée Louis-le-Grand, et s'impose. Après plusieurs années d'observation, Chéreau monte son premier spectacle en 1964 : *L'Intervention* de Victor Hugo. Un critique est dans la salle qui témoignera au lieu de « l'application un peu raide dont la troupe de ce lycée s'est fait une spécialité » […] d'« un ton mordant, frisant la caricature, un irrespect féroce, un sens aigu du grotesque, et une vitalité théâtrale jamais à court de souffle [6] ». Par ces mots, Bernard Dort nomme ce que seront ces années, laboratoire de l'œuvre, et un *style* qui est davantage que formel : un regard sur le monde, cette puissance de l'excès, cette vitalité qui sera toujours sa marque. Chéreau met au centre de son travail — et de sa vie — la violence des rapports humains, l'excès des conflits, le frottement des histoires individuelles sur l'histoire du monde. Intraitable dans le travail, lecteur féroce, il conduit ses acteurs jusqu'à épuisement, et présente des spectacles où domine la volonté d'intervenir sauvagement dans l'histoire du théâtre. La compagnie quitte le Lycée pour partir en tournée, fait scandale au Festival de Nancy… Ces années d'*Apprentissages* sont immédiatement mises à l'épreuve du public et des lieux de création. L'ouvrage choisit à raison d'inscrire dans ces années le moment où Sobel propose à Chéreau de venir travailler à Gennevilliers, puis ces deux années où Chéreau prend la direction du théâtre de Sartrouville, entre 1966 et 1968 — où il fait l'expérience, âpre et essentielle, du théâtre populaire[7]. En dix ans, Chéreau aura traversé toute une vie de théâtre déjà, toute sa vie de théâtre inscrite là : il aura expérimenté des formes, fait scandale (avec *L'Héritier de village*, de Marivaux), remporté un franc succès (avec *L'Affaire de la rue de Lourcine*, de Labiche), dirigé un lieu — qu'il laisse en état de faillite. Si échec il y a, Chéreau sait le retourner contre l'institution. C'est la dernière leçon de ces apprentissages : « Il voulait les moyens que la RDA avait donnés à Brecht, témoigne Jean-Pierre Vincent, il voulait bénéficier de mêmes conditions de travail que Strehler. Il était dans un excès à la George Bataille, avec l'idée que si l'art est une dépense improductive, alors qu'elle le soit vraiment [8]. » La leçon sur ce plan ne sera pas sans lendemain : il saura la retenir pour Nanterre — et cette expérience de Sartrouville laissera des traces dans les expériences ultérieures, à Aubervilliers ou Gennevilliers. Pour l'heure, 1968 est une année terminale en même temps qu'un seuil.

*Voyages en Italie (1969-1972)* est le deuxième temps, celui de l'exil à Milan, au Piccolo Teatro. Un exil ? Plutôt l'occasion de se rapprocher davantage encore d'un théâtre qu'il désire : aux côtés de Strehler, le seul maître qu'il reconnaît, il prolonge son art — spectaculaire et politique. Les témoignages de Gérard Désarthe [9] sur les spectacles de ces années racontent une ferveur ardente : « bousculer la société et le théâtre » sont deux mots d'ordre qui ne font qu'un, et *Richard II* présenté à l'Odéon fait date. Chéreau a trouvé sa formule, faite de montage hétérogène d'époques et de matériaux – les Pink-Floyd et les toiles peintes, Ray-Ban noires et vestes en brocard… La scène milanaise de Chéreau est aussi et peut-être surtout politique — la plus politique de son œuvre, au moins dans ses thèmes. *Splendeur et mort de Joachim Murieta*, de Pablo Neruda, *Toller, scènes d'une révolution allemande*, de Tankred Torst, qui observe « la rigueur marxiste et le conformisme

---

[6] Cité par Michel Bataillon, « *Fuente Ovejuna*, ''Une monstration épique d'une clarté à couper le souffle'' », p. 33.
[7] Serge Pauthe, « Deux années de fulgurances théâtrales (1966-1968) », pp. 57-60 ; et Pascale Goetschel, « Une expérience inédite du ''théâtre populaire'' », pp. 61-73.
[8] Entretien avec Jean-Pierre Vincent, « Patrice Chéreau et « la machine du monde », p. 30.
[9] Gérard Désarthe, « Le bistrot-tabac de *La Place Royale* », pp. 82-84 ; et « Patrice : l'acteur ''plâtreux'' », pp. 85-97.

de la description[10] », selon les propres notes de Chéreau… Cette description est celle d'un échec — d'une impossibilité. *Lulu* de Wedekin achève la période milanaise pour peindre l'époque qui précède la catastrophe nazie [11]. L'opéra, avec la musique de Berg, prolonge le mouvement : c'est l'imminence du désastre que peint Chéreau à travers la figure de Lulu, moins symbole du péché que victime de la société.

Les chapitres suivants témoignent des époques plus connues de la carrière de Chéreau. Rappelé à Villeurbanne par Planchon, il devient une figure majeure de la création européenne. C'est le temps du triomphe. Celui où il fait feu de tous bois. Théâtre (avec une reprise de *Toller,* qui fait cette fois le récit de la réussie de la révolution), cinéma (et son premier film, *La Chair de l'Orchidée*, en 1975*)*, opéra — l'aventure du *Ring*, commencé sous les sifflets, achevé par un triomphe colossal. Singulièrement, l'ouvrage met ici au centre des témoignages portant sur la fabrique. Fils d'artistes, brillant dessinateur, lecteur assidu, mélomane, Chéreau aborde la scène comme un corps entier sur lequel composer une œuvre totale. Le temps politique est passé, déjà — ou alors reste présent comme un motif qu'il traverse plus qu'il n'exécute comme un geste militant. Une inquiétude en somme, celle que *La Dispute* porte au plus haut, et qui semble l'acmé de ces années, celle de l'œuvre peut-être. Ce qui apparaît surtout, à la lecture, c'est combien les projets sont conduits de front, et combien les œuvres dialoguent entre elles, films et scène, avec cette volonté de mettre la main sur tout, qui raconte surtout le désir de porter le fer sur une même matière sensible, celle des êtres en prise avec l'histoire qui les dépasse et qu'ils traversent en dépit de tout, en dépit d'eux-mêmes.

C'est ensuite le temps de la consécration. L'arrivée au pouvoir de la gauche en 1981 offre à Chéreau l'occasion de mettre en œuvre l'œuvre de sa vie : une utopie en action, un lieu qui ne serait pas qu'un théâtre (car « avons-nous besoin d'un lieu qui ne serait qu'un théâtre [12] ? », concluait le texte de présentation de la saison 1983). C'est Nanterre-Amandier, lieu-phare, témoigne Catherine Tasca[13] ; lieu à sa mesure : lieu démesuré. École, studio, plateaux, et budget afférent. Le projet sera conduit près de dix ans, dans l'effervescence d'une création qui se transmet à des élèves acteurs comme auprès d'un public attentif et de critiques vigilants. Ce sera, selon les mots de Chéreau, son « âge d'or ». Par l'intermédiaire d'Hubert Gignoux, il rencontre Koltès, et avec lui son contemporain essentiel [14]. Si le théâtre de Chéreau à partir de ces années se confond dans le dialogue (parfois nourri de malentendus) avec l'auteur de *Combat de nègre et de chiens* (1983), de *Quai Ouest* (1986), de *Dans la solitude des champs de coton* (1987) et du *Retour au désert* (1988), il fait de Nanterre un espace d'accueil foisonnant de la création européenne : Peter Stein, Luc Bondy, Heiner Müller… Les projets se multiplient, son théâtre est célébré (*Les Paravents* de Genet en 1983 *; Quartett* de Müller en 1985*iHamlet* en 1988…), et son cinéma est tout autant salué désormais — *L'homme blessé,* écrit avec Hervé Guibert marque une génération[15]. La disparition brutale de Koltès en 1989 clôt d'une certaine manière une époque, un désir aussi – mais cette rencontre continuera de marquer l'œuvre, et même singulièrement de plus en plus, jusqu'à son ultime film *Persécution.*

La dernière partie est la plus libre : *Confluences (1991-2013),* à l'image de la vie et de l'œuvre, prend le large. L'ouvrage multiplie les témoignages qui disent sensiblement l'amitié et la dette. Loin des institutions, loin des attendus, Chéreau multiplie les pistes, s'éloigne du théâtre pour le cinéma,

---

[10] Notes citées par Julien Centrès « Mettre en scène la révolution (1970 - 1974) », p. 103.
[11] Carlotta Sorba, « Les deux *Lulu* de Frank Wedekind à Alban Berg », pp. 109-114.
[12] Texte reproduit p. 181.
[13] Catherine Tasca, « Nanterre, Lieu-Phare », pp. 181-186.
[14] Anne-Françoise Benhamou « Avons-nous besoin d'un lieu qui ne serait qu'un théâtre ? », Patrice Chéreau à Nanterre », pp. 192-207.
[15] Mathieu Lericq, « L'homme blessé. La caméra dans la plaie », pp. 187-191.

remporte un immense succès avec *La Reine Margot* [16]*,* mais revient à la scène avec la reprise de *Dans la solitude des champs de coton,* comme un sommet. Puis s'écarte de nouveau du théâtre, y revient avec *Phèdre* [17], multiplie les opéras (*Cosi Fan Tutte*, de Mozart, en 2005 ; *De la Maison des morts* de Janacek et *Tristan et Isolde* de Wagner en 2007…) puis finalement de nouveau un retour au théâtre avec John Fosse…

Ce sera le mouvement propre des dernières années, et celui de l'ouvrage.

La vie et l'œuvre s'achèvent finalement dans une ouverture de plus en plus exposée : Chéreau fait le choix de la lecture (Dostoievski, Guibert, Guyotat, Duras, Nijinski [18]). Au Louvre, il expose son musée imaginaire[19]. On découvre aussi la somme des projets abandonnés, presque aussi nombreux que ceux qu'il aura achevés.

La mort est comme toujours une interruption, ce qui vient au milieu de ce qui commence sans cesse. L'ouvrage s'achève sur les maquettes de Richard Peduzzi du décor de *Comme il vous plaira*, la pièce sur laquelle Chéreau travaillait au moment de sa disparition et qui devait être présenté à l'Odéon, son « port d'attache[20] ». Un arbre planté au milieu du plateau, avec de part et d'autre, des tribunes qui se font face, vides.

---

[16] Antoine De Baecque, « Chéreau dans l'Histoire ? Filmer la violence dans *La Reine Margot* », pp. 257-271.
[17] Christian Biet, « *Phèdre*, poursuite et désir », pp. 308-309 ; et Dominique Blanc, « Une subtile alchimie de tous les sentiments », pp. 310-318.
[18] Thierry Thieû-Niang, « Écrire comme danser le mouvement », pp. 361-364.
[19] Marie-Noële Sicard, « Le Louvre, le théâtre, la peinture », pp. 352-357.
[20] Valéry Six, « Patrice Chéreau, L'Odéon pour port d'attache », pp. 272-281.