

DU MÊME AUTEUR

Chez le même éditeur

Dramaturgies de plateau

coll. « Essai », 2012

Koltès dramaturge

coll. « Du désavantage du vent », 2014

ANNE-FRANÇOISE BENHAMOU

Patrice Chéreau

Figurer le réel

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

Ouvrage publié avec le concours
du Centre régional du livre de Franche-Comté et de la Région Franche-Comté

SOMMAIRE

FIGURER LE RÉEL	7
AU PRÉSENT, TOUJOURS	11
LA TRAVERSÉE DES IMAGES	17
« ORGANISER LE SECRET » : PATRICE CHÉREAU, LE TEXTE ET L'ACTEUR ...	49
QUATRE BOULEVERSEMENTS	65
UTILITÉ ET FUTILITÉ : THÉÂTRE POLITIQUE ET THÉÂTRE D'ART	73
TROIS <i>SOLITUDES</i>	87
PRÉSENCES DU THÉÂTRE DANS <i>INTIMITÉ</i>	113
LA SCÈNE PRIMITIVE : UN MOTIF CACHÉ DANS <i>INTIMITÉ</i>	131
<i>I AM THE WIND</i> : L'ÉTOFFE DES SONGES.....	145
PATRICE CHÉREAU, PAROLES DE RÉPÉTITION	163

Couverture :

Dans la solitude des champs de coton de Bernard-Marie Koltès,
mise en scène Patrice Chéreau
1987 © Claude Bricage

© 2015, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS

1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON

Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

1^{er} tirage : avril 2015

2^e tirage : mai 2019

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 978-2-84681-446-1

FIGURER LE RÉEL

Chercher une définition des images, c'est chercher à dire ce qu'elles cachent : est-ce qu'une image, ce n'est pas aussi ce qu'on n'y voit pas ?

PATRICE CHÉREAU, « Les visages et les corps ».

Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir. Chiffre à double sens. Un clair et où il est dit que le sens est caché.

BLAISE PASCAL.

« Tout me manque et j'en fais des récits ¹. » Dans « Les visages et les corps », un de ses seuls textes autobiographiques, Patrice Chéreau ne cesse d'invoquer la perte, la disparition, l'absence, l'impossibilité (d'écrire) comme le ressort principal de son travail de metteur en scène et de cinéaste. Mais comme dans tous les entretiens, nombreux, où s'expriment ces thèmes, Chéreau mentionne à part égale leur envers positif : l'appétit insatiable de travail, le désir toujours relancé, l'énergie sans cesse renouvelée. Le titre donné au livre conçu avec lui par Clément

1. Patrice Chéreau, « Les visages et les corps », in *Les Visages et les Corps*, avec la collaboration de Vincent Huguet et Clément Hervieu-Léger, Paris, Skira-Flammarion / Louvre Éditions, 2010, p. 51.

Hervieu-Léger et Georges Banu – *J’y arriverai un jour*² – est à cet égard caractéristique : il témoigne à la fois de l’élan vers l’art auquel les décennies passant n’ont fait perdre ni sa ferveur, ni sa nécessité, et de l’insatisfaction devant le résultat, représentée comme inévitable – et peut-être souhaitable ? Non seulement parce qu’elle est motrice pour l’artiste, mais parce qu’elle garantit la façon dont l’œuvre parvient à son destinataire :

Je ne crois pas trop à cette idylle entre un tableau et le visiteur qui serait éveillé soudain à quelque chose par la toile, juste en la regardant. [...] Je crois à ce qui est conflictuel et contradictoire, à ce qui éveille l’imagination et empêcherait aussi de jouir d’une image³.

Ce rapport à l’art, qui donne à la frustration une place stratégique, résonne avec les thèmes de fond de l’œuvre : depuis ses débuts, Chéreau raconte comment se dérobent au désir le bonheur de l’amour, la jouissance du pouvoir, la fusion avec l’autre, l’innocence de l’érotisme, la connaissance de soi... La dimension tragique de ce rapport au monde a très vite été soulignée par la critique, au point de devenir un leitmotiv de la réception. Pourtant, rien de plus éloigné de la catharsis que l’œuvre de Chéreau. Son éthique est ailleurs, comme en témoigne la ferveur du public qui l’a suivi avec enthousiasme au fil des années : de la jeunesse à la maturité, ses spectacles et ses films n’ont jamais cessé d’être un encourage-

2. Patrice Chéreau, *J’y arriverai un jour*, volume collectif dirigé par Clément Hervieu-Léger et Georges Banu, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2009.

3. Patrice Chéreau, « Les visages et les corps », art. cit., p. 33.

ment au désir. Car l’échec que connaissent presque tous les personnages n’y est pas présenté comme un ratage : Chéreau le raconte plutôt comme la forme inéluctable que prend l’aventure de vivre. La rançon de l’expérience, souvent, est cruelle ; mais l’intensité de leur douleur donne la mesure des aspirations immenses des êtres, de leur insoumission entêtée, de leur protestation vitale. C’est pourquoi l’éducation sentimentale, motif majeur de l’œuvre, ne s’y conclut jamais dans une sourdine ironique et misanthrope à la Flaubert. Quoi qu’il se soit passé, le monde humain reste aussi désirable qu’il l’était : « J’y arriverai un jour. » Le sceau du réel, ici, est une dignité acquise, non une désillusion subie.

Il n’est donc pas surprenant que tant d’histoires racontées par Chéreau soient des récits initiatiques – pour ne citer que les plus célèbres : *Les Soldats*, *La Dispute*, *le Ring*, *Peer Gynt*, *L’Homme blessé*, *Intimité* – ou des pièces qui se révèlent telles dans la lecture du metteur en scène, de *L’Intervention* à *I Am the Wind* en passant par *Richard II*, *La Reine Margot*, *Combat de nègre et de chiens*, *La Fausse Suivante*, *Dans la solitude des champs de coton*. Mais malgré la part d’enfance sur laquelle Chéreau bâtit volontiers ses personnages de prédilection – Richard, Brünnhilde, Lulu, Peer, Henri, Léone, les enfants de Marivaux, le Chevalier, le Client... –, leur ressemblance avec les héros des contes s’arrête là. Car loin de trouver l’objet qui comblera leur manque, ce qu’ils découvrent est le chiffre insoluble de leur propre désir. Cet accès à eux-mêmes – à leurs contradictions – ne leur est possible qu’en se heurtant au monde. Car l’intérêt de Chéreau porte

à la subjectivité, aux affects, aux pulsions, ne se dissocie pas de sa passion de la réalité : s'il tient tant à raconter des histoires, c'est parce qu'une histoire peut « contenir le monde, nous contenir, nous et les problèmes qu'on a à affronter, et la façon dont on est au monde⁴ ». La narration, finalement, est peut-être la seule façon de partager le réel – de ne pas être seul devant son énigme.

« Je raconte des choses que j'ai envie de voir ou la vie des gens dont j'ai envie de percer le secret⁵ », déclarait Chéreau à Hervé Guibert en 1977. Donner à sentir dans les êtres ce qu'ils cachent et plus encore, ce qu'ils se cachent à eux-mêmes ; creuser des abîmes entre les mots et les corps ; faire voir dans les images ce qu'elles dérobent ; et prendre au piège des récits cette part du réel qui ne se saisit que comme une faille – le rapport à la mort, au sexe, au désir : c'est ainsi qu'obstinément, Patrice Chéreau a raconté ses histoires, captant dans les plis de ses fictions et de ses représentations ce qui nous rive obscurément à la vie.

4. Patrice Chéreau, « Un art de la modification », entretien avec Clément Hervieu-Léger, in *Les Visages et les Corps*, op. cit., p. 198.

5. Entretien avec Hervé Guibert, in *Les Nouvelles littéraires*, 24 février 1977, p. 26.

AU PRÉSENT, TOUJOURS

THE ONE. – I've gone now
I left with the wind
THE OTHER. – You left
THE ONE. – I've gone [...]
I'm not here any more [...]
THE OTHER. – You're not here [...]
THE ONE. – No I'm not here
THE OTHER. – But
THE ONE. – What
THE OTHER. – Okay

JON FOSSE, *I Am the Wind*
(version anglaise de Simon Stephens).

Patrice Chéreau redoutait les rétrospectives, les hommages à sa carrière, les numéros spéciaux et les colloques sur son travail. Il détestait qu'on l'entretienne des spectacles qu'il avait faits vingt, trente, quarante ans auparavant. Ce refus de revenir sur ses pas, de se retourner sur l'œuvre accomplie, n'était pas une coquetterie ni une fuite, mais sans doute une des dimensions les plus profondes de son rapport au monde.

Vivre au présent ce qu'on a à vivre, sans y mêler passé ni futur, nostalgie ou promesse, c'est tout

le pari des personnages d'*Intimité*, mais aussi de ceux de *Son frère*, qu'il s'agisse là d'une passion érotique ou ici d'une agonie. D'autres personnages choisis par Chéreau – comme Peer Gynt, Hamlet, ou, parmi les derniers, L'Autre (*I Am the Wind*) ou Elektra – passent une pièce entière à se débattre avec leur passé, et finissent par y parvenir, dans un sursaut de vitalité qui les en libère physiquement : le vieux Peer Gynt retrouve toute sa combativité dans ses ultimes rencontres avec le Fondateur de boutons ; Hamlet se jette à corps perdu dans le duel final, qu'il croit être un jeu ; et contrairement à ce qu'indique le livret de l'opéra de Strauss, la danse d'Elektra qui clôt l'opéra ne s'achève pas par sa mort. Après avoir traversé cette transe, c'est assise face public, corps enfin relâché, regard droit devant, comme lavée de tout ce qui précède, qu'Evelyn Herlitzius termine son parcours : elle semble ouverte à la vie qui vient – enfin... Une image qui évoque la fin d'*I Am the Wind*, où L'Autre, qui a revécu dans l'angoisse la noyade de L'Un et son impuissance à le sauver, semble délivré par le voyage qu'il vient de faire : il reçoit debout face à nous cette parole énigmatique – « *I've gone / I am the wind* » – prononcée doucement par le mort comme une consolation – comme pour finir de dissiper son tourment et sa peine.

Car ce théâtre et ce cinéma aux thèmes mélancoliques, où il est si souvent question de l'impossibilité amoureuse, de l'échec, du deuil sous toutes ses formes, de la mort, sont tout autant une machine de guerre contre la mélancolie. C'est peut-être pourquoi le rapport au temps y est un thème central. Dans les *Leçons de théâtre* tirées de l'atelier qu'il dispensa

en 1998 au CNSAD sur *Richard III*, on voit Patrice Chéreau donner des indications sur le rôle de l'ex-reine Marguerite – un personnage qui surgit, après le massacre de son propre camp, pour se répandre en imprécations contre le clan des vainqueurs. Pour en trouver la virulence, Chéreau ne rappelle à l'actrice ni la somme des malheurs subis, ni la violence passée de Marguerite, bourreau devenu victime. Il suggère de rendre l'effroi qu'inspire ce personnage en accentuant la négativité de son rapport au temps ; bien plus que les catastrophes traversées, c'est sa façon de se vouer au passé qui fait d'elle une morte-vivante :

C'est comme quelqu'un qui radote [...], qui vit dans la douleur de façon permanente : [comme] les gens qui ressentent, qui ne font le deuil de rien [...]. C'est un truc terrible, c'est un truc qui dévore aussi de l'intérieur [...], où elle perd toutes ses forces – elle en trouve, et en même temps, elle la consume, sa force, là-dedans¹.

Ces indications sont caractéristiques de la manière de Chéreau, par le rapprochement abrupt de la situation d'un grand personnage tragique avec une problématique existentielle avec laquelle tout un chacun doit composer ; par leur façon simple mais radicale de saper à la base tout cliché sur le personnage (ce pourrait être ici un réflexe compassionnel sur l'unique rescapée d'une extermination) ; par la manière concrète dont l'actrice est orientée vers un affect complexe : pour jouer cette névrose, elle doit y puiser de la force et en même temps se laisser dévorer

1. *Patrice Chéreau : leçons de théâtre*, réalisation Stéphane Metge, Azor Films / La Cinquième / France 3, 1999.

par cette force – ce qui lui permettra d’exprimer par le corps les contradictions d’un rapport au monde. Un tel regard sur un personnage, où l’ironie se mêle à l’empathie, montre combien, trente ans après ses débuts, le travail de Chéreau se situe encore, malgré son lyrisme, dans l’héritage de la dramaturgie critique de Brecht. Mais ces propos sur l’enlisement de Marguerite racontent aussi, *a contrario*, quelque chose de l’éthique artistique personnelle de Chéreau, lui qui a trouvé son énergie, à chaque étape de sa carrière, dans sa capacité à faire le deuil de la période précédente pour réinventer son geste comme à neuf.

D’ailleurs, sans cet amour exclusif du présent, cet artiste si précoce, initié très tôt au dessin dans une famille de peintres, cinéphile passionné dès l’adolescence, aurait-il choisi d’emblée le théâtre – un art dont même les plus grands chefs-d’œuvre sont voués à la disparition ? Certes, les choses ont changé depuis les années 1960 où il débuta, et on peut maintenant conserver des vidéos des spectacles. Mais si ne restent finalement, de ce très long parcours théâtral, que huit captations ou films issus de mises en scène², ce n’est pas seulement pour des raisons techniques. Comme il le rappelle en préambule d’*Une autre solitude* (film de Stéphane Metge sur les répétitions de *Dans la solitude des champs de coton* en 1995), Chéreau restait hostile au principe même

2. Les opéras ont été plus fréquemment l’objet de captations. Des mises en scène de théâtre n’ont été captées ou filmées que *Peer Gynt* (réalisation B. Sobel), *La Fausse Suivante* (réalisation P. Chéreau), *Hamlet* (réalisation P. Cavassilas), *Le Temps et la Chambre* (film de P. Chéreau), *Dans la solitude des champs de coton* (deux versions, réalisations B. Jacquot et S. Metge), *Phèdre* et *Rêve d’automne* (réalisation S. Metge). De très brefs extraits d’autres spectacles figurent sur le site « En scènes » de l’INA et dans *Patrice Chéreau : le corps au travail*, documentaire de S. Metge.

de la captation, comme s’il ne pratiquait l’art théâtral que dans l’idée de son surgissement au présent – une incandescence entre acteurs et spectateurs, seule capable de transmuier « les artifices du théâtre » (selon ses termes) en réel.

C’est pourquoi une des plus grandes continuités de cette œuvre est sa façon de se séparer d’elle-même, dans un mouvement de rupture, d’échappée, qui a permis à Chéreau de renoncer successivement aux codes d’une théâtralité brechtienne et strehlienne, puis aux utopies vilariennes (dans l’autocritique qu’il fit de sa direction de Sartrouville) sans lâcher pour autant le politique ; de basculer du blanc graphique de ses premiers spectacles à un univers de pénombre, de nuit, de matières – eau, terre, sable – tout en conservant les traits essentiels de son écriture scénique, un jeu de pleins et de vides ; puis, à Nanterre, de se séparer progressivement de la splendeur de ses propres images, pour amener son théâtre à la nudité de la *Solitude* ou à celle de *Hamlet* – où, très significativement, les hautes architectures sont désormais à terre : c’est sur un sol représentant la façade d’un palais que les personnages se déplacent, tandis que s’y creusent des trappes, des tranchées, comme autant de tombes s’ouvrant sous leurs pieds. Sans oublier la rupture essentielle, en 1990 : son choix de divorcer, après vingt-cinq ans, du théâtre comme pratique continue. En écho à cette dynamique, sa création cinématographique – plus libre peut-être dans son mouvement interne puisqu’il n’y a jamais trouvé sa manière entièrement identifiable – aborde chacun des films comme un nouveau départ, un projet entièrement différent. Cette façon d’avancer qui lui