

« Chéreau »

Danielle Zana

Numéro 47, 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28110ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Zana, D. (1988). Compte rendu de [« Chéreau »]. *Jeu*, (47), 219–226.

«chéreau»

Ouvrage publié sous la direction d'Odette Aslan, Paris, Éditions du C.N.R.S., coll. «les Voies de la création théâtrale», n° XIV, 1986, 382 p., ill.

«patrice chéreau : poète, peintre, bâtisseur de cathédrales scéniques»

Il eût été surprenant de ne pas compter au sein de la magnifique collection «les Voies de la création théâtrale», publiée par le C.N.R.S. sous la direction de Denis Bablet, un volume consacré à l'oeuvre de Patrice Chéreau. Car il s'agit bien d'une oeuvre. En vingt-quatre ans de carrière commencée de façon fulgurante à l'âge de vingt ans, cet

«enfant terrible» de la mise en scène possède à son actif vingt-cinq grandes mises en scène de théâtre, cinq mises en scène d'opéra, dont la fameuse tétralogie de Wagner à Bayreuth de 1976 à 1980, et trois longs métrages. Le tome XIV des «Voies de la création théâtrale», fidèle à la rigueur de l'analyse et au souci d'esthétique qui caractérisent cette collection, explore l'univers de Chéreau et nous propose son itinéraire de metteur en scène de Sartrouville à Nanterre, où il dirige le Théâtre des Amandiers depuis 1982, des analyses de spectacles — *la Dispute* de Marivaux, *Peer Gynt* d'Ibsen, *les*



Massacre à Paris de Christopher Marlowe, Villeurbanne T.N.P., en préfiguration, 1972. Décor de R. Peduzzi.

Paravents de Genet — et un chapitre consacré au théâtre lyrique. Les textes des collaborateurs sont réunis et présentés par Odette Aslan. Celle-ci ne se contente pas de compiler des documents et des entretiens dans un style purement académique. À travers l'analyse court en filigrane une grande tendresse pour ce «Rimbaud du théâtre».

S'il apparaît impossible d'évoquer en quelques lignes la «poétique» de Chéreau, on peut toutefois donner le goût au lecteur de connaître les lignes de force d'un travail d'une richesse exemplaire et l'inviter à parcourir les pages de ce magnifique ouvrage. Chéreau a gravé dans sa mémoire des images sublimes où réalisme sensuel, onirisme, goût du fantastique s'entrelacent sans cesse. Il dénonce, dévoile, démystifie et, dans le même temps, transfigure par la force poétique du travail scénique. La dimension politique, l'Histoire et ses moments de crise, la cruauté qu'exercent les hommes sur leurs semblables, les conflits de classe constituent le fondement idéologique de ses mises en scène.

Ce qui m'intéresse au théâtre, c'est de présenter des problèmes de morale: comment les gens vivent, comment ils se défendent, de quels moyens ils disposent, de quelle manière se pose pour eux le problème du mieux vivre¹.

Bien que l'oeuvre soit saisie dans son contexte sociétal, Chéreau tisse une grande toile entre les différents espaces de la connaissance. Rassemblant une documentation considérable, il puise dans la littérature, la philosophie, la peinture, l'histoire, rêve, explore, interroge pour construire un sens qui tient de l'allégorie. Loin de reproduire un ordre figé à un moment donné de l'Histoire, ses mises en scène sont comme des fleuves qui ne cessent de s'enrichir des apports multiples de la culture. On sent ici l'influence de Strehler, dont la vision dépasse largement le dogmatisme sociologique. Celui-ci, à cause de l'impact considérable de Brecht et du Berliner, fut très florissant en France à la fin des années soixante.

L'analyse de classe fonctionnait dans l'exclusive chez les jeunes metteurs en scène séduits par la philosophie marxiste. Ainsi lorsque Chéreau monte *Dom Juan* en 1969, le parti pris est clair:

Pour nous l'aventure de Dom Juan est à la fois positive et négative. Positive par la morale et l'érotisme et parce que résolument traître à sa classe et progressiste, il travaille à l'érosion du vieux monde féodal. Négative parce que vivant l'Histoire à la façon d'une aventure égoïste, il a besoin plus que de toute autre chose de ce vieux monde pour vivre. [...] La pièce raconte tragiquement les incohérences d'une pensée progressiste dans les domaines inconciliables du libertinage et de la politique; le discours de «l'hypocrisie», totalement idéaliste ne dit pas autre chose que la naïveté du libertin découvrant avec horreur et impuissance le fonctionnement scandaleux du monde: tel un intellectuel moderne issu de la bourgeoisie, Dom Juan se voyait bâtisseur, on ne l'utilisera que pour quelques démolitions à faire à l'intérieur de sa classe².

Entre le Dom Juan de 1969 imbibé de marxisme dans le contenu et la forme et la deuxième version de *la Dispute* de Marivaux en 1976, puis *Peer Gynt* en 1981, on voit le chemin parcouru par l'artiste. Libérée de cette grille dogmatique — que je trouvais desséchante à l'époque — la vision du metteur en scène s'élargit, renoue avec les origines — le mythe — et, ce faisant, s'humanise.

Je raconte des choses que j'ai envie de voir ou la vie des gens dont j'ai envie de percer le secret. Il y a longtemps que j'ai renoncé à vouloir donner des leçons. [Il] est plus fort, me semble-t-il, d'essayer de raconter très exactement des choses ou des comportements, de s'intéresser à des personnes et de les faire vivre³.

Si Chéreau nous raconte aujourd'hui des histoires qui prennent souvent l'allure de fresques vivantes, sa motivation procède toujours d'un désir d'élucidation du sens. «Comprendre, connaître, rendre clair. Tel est le désir passionné, quasi maladif de P. Chéreau⁴.»



Richard II de Shakespeare. Théâtre de l'Odéon, 1970. Décor de P. Chéreau et R. Peduzzi.

Chéreau ne monte pas une oeuvre parce qu'elle appartient au musée du patrimoine culturel, parce que sa beauté l'a consacrée et destinée à être reproduite dans la seule fin de perpétuer une tradition. Il cherche ce qui, dans l'oeuvre, l'ébranle, lui, en tant qu'artiste. D'où un travail admirable sur le texte qu'il faut traquer, saisir, afin d'élucider les mystères que renferme chaque réplique. «On aime un texte parce qu'on s'y est reconnu jusqu'à un certain point, mystérieusement. En faire un spectacle, c'est creuser le pourquoi et le comment⁵.»

Autant dire que ce travail ne se borne pas au visible mais cerne l'invisible, le sous-texte, dans ses moindres replis. Sous la direction de Chéreau, le texte dit par les acteurs n'est pas traduit selon des codes immuables. Il est interprété au sens fort du terme, à la lumière d'une pensée contemporaine.

Chéreau part de la situation historique et d'une analyse de comportements commandés par les rapports entre les personnages (cf. Brecht et Stanislavski). Le texte proféré jaillira non comme l'expression vocale d'une pensée abstraite mais comme la conséquence de ces comportements. [...] Une réplique ne jaillit donc pas spontanément dans la bouche d'un personnage. Elle émane d'une réaction, d'une idée survenue, sans toutefois l'exprimer exactement. Un silence la précède ou la suit, un jeu de scène l'interrompt, un geste la connote ou l'infirme. Un sous-texte naît alors des répétitions. Motivation stanislavskienne explicite ou intervention d'un trauma pulsionnel, le sous-texte colore le texte et le projette en acte⁶.

1. Patrice Chéreau, «les Soldats», in Raymonde Temkine, *Mettre en scène au présent*, Lausanne, La Cité-l'Âge d'homme, 1979, p. 120, cité par Odette Aslan dans *Chéreau, «les Voies de la création théâtrale»*, n° XIV, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1986.

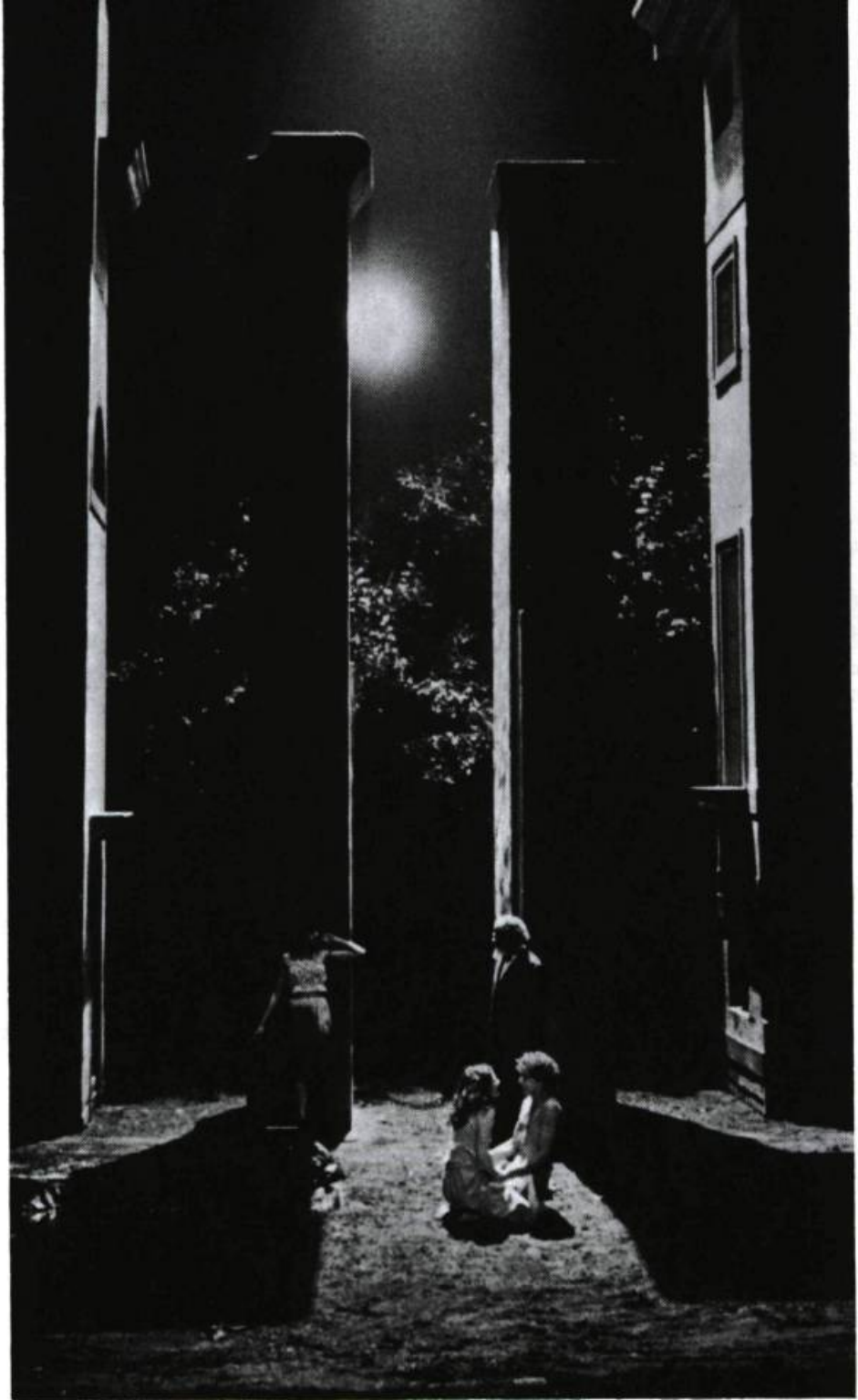
2. Patrice Chéreau, Dossier Dom Juan, *Approches*, n° 10, janvier-février 1969, p. 12, *op. cit.*, p. 92.

3. Patrice Chéreau à Hervé Guibert, *les Nouvelles littéraires*, 24 février au 3 mars 1977, *op. cit.*, p. 18.

4. Odette Aslan, *op. cit.*, p. 35.

5. Patrice Chéreau à Fabienne Pascaud, *Télérama*, 2 mars 1983, *op. cit.*, p. 34.

6. Odette Aslan, *op. cit.*, p. 37.



préséance du metteur en scène sur l'auteur

Chéreau a souvent été taxé d'insolence face aux oeuvres. Sa pensée, loin d'être subordonnée à celle de l'auteur, prend ses distances, relance, confirme, infirme, décale, tranche, ajoute, enlève. On pourrait voir dans cette approche une mise à mort du texte. Pourtant, la force et la cohérence du discours scénique que Chéreau sait construire telle une architecture débouchent sur plus qu'une simple mise en scène, sur ce qu'on peut appeler une oeuvre scénique.

un monde lunaire

La façade rassurante, aimable, polie du monde, des êtres et des choses ne l'intéresse pas. Chéreau est violemment interpellé par les conflits incessants auxquels se livrent les hommes. Refusant la complaisance, il dénonce, dévoile la cruauté des rapports humains dans des paysages de nuits et de brumes, d'où parfois l'image d'un monde meilleur surgit pour disparaître aussitôt dans l'opacité de la nuit. L'entreprise critique de Chéreau, son pessimisme, voire son désespoir, sont toujours alimentés par un souci d'esthétique qui permet d'échapper aux confins d'un réalisme primaire si dénonciateur qu'il exclut toute poésie. Que l'on adhère ou non à cette vision, le spectateur est saisi par la beauté des images, ébranlé au lieu le plus immédiat : l'univers des sens. Chéreau, s'il montre l'horreur, transfigure, magnifie. Tout en révélant les démons sociaux et humains, ces forces noires atteignent, grâce à la puissance métaphorique, les sommets du grand art. Un art qui refuse le poncif, la facilité, les modes pseudo-révolutionnaires qui démolissent mais ne reconstruisent rien.

une sensibilité partagée

Patrice Chéreau a su s'entourer d'une équipe de collaborateurs susceptibles de partager son monde intérieur. Toutefois, chacun, dans sa discipline respectueuse, jouit

d'une grande autonomie. Chéreau veut être stimulé, enrichi par d'autres imaginaires quitte à infléchir la proposition initiale. Laissant à ces artistes la faculté de rêver autour de l'oeuvre, il rassemble ensuite les fils pour construire une architecture scénique cohérente et poétique.

richard peduzzi: architecte, peintre, poète et musicien de l'espace

Au début de sa carrière, Chéreau concevait ses propres décors. La rencontre avec Peduzzi fut déterminante.

Ce qui m'intéresse, c'est de faire de la peinture et, ensuite, de la projeter en grand, de construire une architecture. J'aime inventer un lieu, sur une scène à l'italienne ou autre, qui soit à la fois un lieu pictural, architectural, un lieu qui soit aussi pour moi un mode d'écriture, à partir d'un besoin profond de dire des choses⁷.

La rencontre de ces deux imaginaires aboutit chaque fois à une oeuvre forte. L'architecture classique évoquant le principe de verticalité est une constante. Le retour aux sources, à l'organique par la présence de matériaux bruts issus de la nature (eau, terre, bois, sable, feuillages) accuse la présence du réel tout en induisant une grande sensualité propice au jeu des acteurs et immédiatement perceptible à l'oeil du spectateur.

Par la force de suggestion de Peduzzi, par l'impact de la mise en espace de Chéreau, les dispositifs se gravent en notre mémoire : arène de sable et cour lugubre de Richard II avec ses hauts murs de château-prison, son pont-levis, hauts murs mobiles et forêt de *la Dispute*, baignant dans la clarté lunaire ou le crépuscule du matin, avec la poutre jetée sur le gouffre de la fosse pour que passent le Prince et la Cour, mur de béton présent/absent élevé dans le no man's land du *Lear* d'Edward Bond avec sa poussière de crassier.⁸

7. Richard Peduzzi à Odette Aslan, *op. cit.*, p. 48.

8. Odette Aslan, *op. cit.*, p. 48.

Pour *Massacre à Paris* de Marlowe adapté par Jean Vauthier, la scène de Peduzzi et de Chéreau se transforme en fleuve :

Audacieusement rempli de quarante centimètres d'eau sur toute sa surface, le plateau est une étendue liquide qu'enjambent des pontons étroits. [...] Élément réel, l'eau entre dans le jeu des acteurs. [...], elle devient passage impossible vers le salut ou fleuve de mort qui guette sa proie, cloaque où flottent des cadavres. Sur le cyclorama du fond, quelques nuages lourds, grisâtres. Élément du surréel, une tour métallique élève les ajours d'une civilisation industrielle. De sa hauteur, [...] elle domine l'ensemble, tour de tous les emprisonnements qui ajoute à l'angoisse; de ses niveaux successifs, si l'on y accède, on ne peut que chuter de plus haut⁹.

les costumes de jacques schmidt

Chéreau travaille avec Jacques Schmidt depuis 1965. Celui-ci n'intervient qu'une fois la maquette du dispositif construite et les couleurs choisies. Schmidt rassemble une documentation abondante, riche en illustrations, s'assurant de repères historiques précis. Toutefois, son travail ne vise pas la reproduction exacte mais plutôt l'intemporel.

Comme les décors, les vêtements opèrent des décalages, des glissements, des mélanges de style. Rien n'est figé à la date exacte de l'action dramatique. Par la visualisation — lieux, vêtements, accessoires — le texte acquiert des prolongements dans le temps, il s'universalise¹⁰,

La motivation de Jacques Schmidt ne répond pas à une commande qui imposerait un costume à l'acteur. Obéissant d'abord à une exigence de naturel, elle observe la gestuelle des comédiens sur le plateau et dans la vie, et crée des costumes à partir du vivant. Au terme costume, Schmidt préfère celui du vêtement.

[Il] concilie des idées venant d'une information exacte [...] avec l'observation des personnages qui s'ébauchent aux répétitions. Contrairement à ce qui se produit habituellement — l'acteur met quelque temps à s'accoutumer à son costume — avec Schmidt, le vêtement se conforme à l'acteur-personnage, il ne déguise pas, il apparaît comme naturel¹¹.

andré diot: éclairagiste de chéreau depuis plus de dix ans

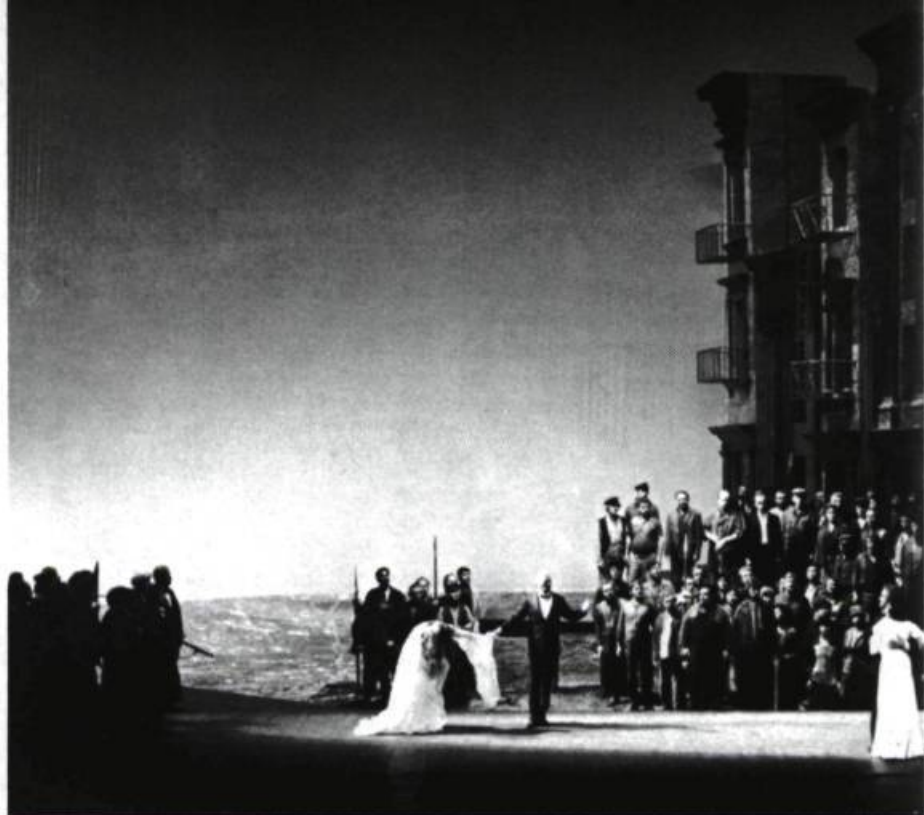
La conception des éclairages de Chéreau, puisant d'abord à l'orthodoxie brechtienne — éclairage plein feu — a évolué, sous l'influence de Strehler et avec la collaboration d'André Diot, vers un monde plus sophistiqué exploitant les jeux d'ombre et de lumière. La scène de Chéreau est éclairée latéralement. Rien ne dépasse de la boîte scénique. L'objectif n'est pas d'éclairer le visage des acteurs, sauf pour souligner un élément par l'utilisation du *follow-spot*, mais la dramatisation des conflits, des corps à corps auxquels se livrent les groupes. La pénombre, en harmonie avec les thèmes nocturnes, domine les mises en scène de Chéreau placées sous l'égide de la lune. À son tour, la lumière procède d'une création artistique autonome qui s'emboîte dans l'oeuvre globale et lui confère sa charge poétique.

andré serré: créateur de la bande son

Il est vital pour Chéreau de recréer le paysage sonore du cadre dans lequel se déroule l'action dramatique. Là encore, il ne s'agit pas d'un effet d'accompagnement mais plutôt d'un agent poétique constitutif de l'oeuvre qui renforce la crédibilité du discours. « Dans *la Dispute*, le décor de Peduzzi suggérerait un palais de marbre perdu au milieu des marécages : ces marécages invisibles, nous les avons fait vivre uniquement par le son¹². »

françois regnault: traducteur, adaptateur, dramaturge

[Celui-ci] ne transcrit pas innocemment une pièce d'une langue à une autre. Il oriente la documentation, le para-texte, aide à déterminer le point de vue et écrit un texte scénique en fonction du point de vue adopté. La littéralité est juste mais l'investigation de toutes les possibilités du sens est telle que la subtilité d'un enchaînement, la complexité d'une expression, joints au jeu qui les accompagnera, sont susceptibles de détourner la signification première. [...] La « traduction » propose donc une formulation repensée, dans une langue d'écrivain et, le cas échéant, les élé-



Le Crépuscule des dieux de Richard Wagner, acte III, scène 2. La ville et le fort.

ments d'un montage. Ce texte sera rarement définitif. Les répétitions agiront sur la structure comme sur le détail. Lorsque Chéreau choisit un original français, le rôle de Regnault n'est pas moindre, il coopère à l'analyse fouillée du texte et de ses arcanes¹³.

patrice chéreau et l'acteur

L'exigence de culture et la réflexion profonde qui sous-tendent l'oeuvre de Chéreau n'occulent pas pour autant le rapport à l'humain, c'est-à-dire à l'acteur, à sa sensibilité et à la force poétique considérable de son corps. La dynamique des conflits est du reste physiquement exprimée par la plasticité des corps toujours en action sur la scène. «Le jeu est conçu comme un réseau continu de réactions et de transformations¹⁴.» Les entrées des personnages doivent immédiatement exprimer la situation et les rapports avec les autres. Chéreau n'a aucune idée préalable des déplacements. Ce travail se réalise sur le plateau, au fil des répétitions. Il retiendra plus tard ce qui lui

convient. Les acteurs ne sont pas pour lui des exécutants. Ils doivent être habités par une quête, un esprit de découverte, une volonté de trouver des réponses, d'inventer, de le stimuler, voire le provoquer. À son tour, Chéreau fait naître des images, des sensations, nourrit les comédiens de réflexions en marge de la pièce. Chéreau privilégie des personnalités affirmées mais vulnérables, prêtes à se dénuder. Défiant aussi les codes, il cherche la singularité et n'hésite pas à engager des acteurs étrangers dont la sensibilité, la culture et le phrasé introduisent des ruptures fécondes parce qu'elles cassent audacieusement le caractère poli de l'ensemble. Si l'on me demandait d'évoquer une image/sensation de *la Dis-*

9. *Ibid.*, p. 61.

10. *Ibid.*, p. 60.

11. *Ibid.*, p. 61.

12. André Serré à Odette Aslan, *op. cit.*, p. 66.

13. Odette Aslan, *op. cit.*, p. 35.

14. *Ibid.*, p. 75.

pute de Marivaux, celle qu'a retenu ma mémoire — toute subjective — serait la présence de la Noire américaine Mabel King scandant à certains moments le texte de Marivaux comme on chante des negro-spirituals. Pour *les Paravents*, Chéreau resitue la pièce de Genet en 1983 dans le contexte problématique de l'immigration. L'action se déroule dans un cinéma du quartier de Barbès, et Chéreau fait raconter l'histoire non par des Européens mais par des comédiens arabes jouant pour un public d'Européens.

Si l'on observe l'évolution de Patrice Chéreau, il est clair que l'influence brechtienne, si elle est toujours présente, laisse la place depuis plusieurs années à l'humain, à sa dimension singulière, vulnérable et mystérieuse:

Je crois de plus en plus à une méthode de jeu pour les comédiens qui serait un peu la méthode de Stanislavski. Elle seule donne de vraies choses sur le plateau. L'alchimie des comédiens, par rapport à un rôle, est plus juste que par les idées de Brecht mal comprises¹⁵

La direction d'acteur provoque le comédien au plus profond de lui-même, l'incite à entamer un voyage initiatique d'où il sortira peut-être meurtri mais grandi.

Patrice est un passeur. Il vous met en état de jouer avec ce qu'il y a de plus excitant, de plus dangereux en vous. Il vous emmène là où gît votre fêlure, qu'il a saisie, ce qu'il y a de plus fragile en vous, ce que vous vous refusiez à montrer dans la vie courante, non par pudeur mais par dignité¹⁶.

De plus en plus interpellé par l'acteur, Chéreau a créé au Théâtre des Amandiers de Nanterre qu'il dirige depuis 1982 une école d'acteurs. À travers les textes travaillés — surtout les classiques — les jeunes artistes reçoivent plus qu'un apprentissage de techniques. Ils participent à une recherche vers la profondeur de l'être. L'école est dirigée par Pierre Romans.

En vingt-quatre ans de carrière commencée

dans l'euphorie du marxisme et des préoccupations sociales, l'itinéraire de Patrice Chéreau l'amène aujourd'hui à explorer un autre continent, celui de l'être saisi à même sa faille, ballotté par les secousses telluriques de l'Histoire qui, elle, demeure la toile de fond d'une aventure artistique éminemment poétique et humaine.

Un acteur est comme un fleuve. [...] toujours il va à la mer. Plus j'avance dans mon métier, moins je veux donner d'indications aux comédiens. J'éprouve de moins en moins le besoin de tenir les choses par la raison¹⁷.

Au terme de ce parcours qui ne se veut pas exhaustif, il faudrait parler du théâtre lyrique mis en scène par Chéreau. Je renvoie le lecteur au tome XIV des «Voies de la création théâtrale» et souhaite de tout coeur que ce compte rendu lui donne le goût de faire le voyage. Cette collection permet de laisser des traces, celles des grands artistes de la scène théâtrale. Elle permet aussi d'élargir ses horizons artistiques. Souhaitons qu'à l'avenir, il nous soit possible de ne plus seulement lire «les Voies de la création théâtrale», quel qu'en soit le plaisir, mais de voir sur une scène québécoise l'une de ces grandes oeuvres.

danielle zana

15. Patrice Chéreau, in *Travail théâtral*, n° XI, op. cit., p. 71.

16. Roland Bertin à Odette Aslan, 16 octobre 1981, op. cit., p. 73.

17. Patrice Chéreau à Gregori, in *Il Signore della scena*, Milan, Feltrinelli, 1978, p. 185, op. cit., p. 77.