

La veine musicale de Patrice Chéreau, orchestrateur d'histoires

Jean-François Dusigne



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/738>

DOI : 10.4000/doublejeu.738

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2012

Pagination : 19-30

ISBN : 978-2-84133-424-7

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Jean-François Dusigne, « La veine musicale de Patrice Chéreau, orchestrateur d'histoires », *Double jeu* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 29 juin 2018, consulté le 19 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/738> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.738>



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

LA VEINE MUSICALE DE PATRICE CHÉREAU, ORCHESTRATEUR D'HISTOIRES¹

En 1998, Jérôme Huguet, qui s'était vu attribuer le rôle de Richard III, confiait à l'issue des premières lectures :

On a vu comment Patrice Chéreau travaillait au son, comme un chef d'opéra, attentif à chaque note, à l'accord des voix, [à ce que] ça sonne bien².

À l'issue du tournage de *Gabrielle*, Isabelle Huppert témoignait quant à elle :

Sur le plateau, je regardais Patrice, je ne le lâchais jamais : il était traversé physiquement par ce qu'il faisait, ses sensations, le jeu, les situations, une manière très sensorielle de vivre l'aventure. Comme un chef d'orchestre traversé par la musique³.

Quant à Patrice Chéreau, il a reconnu que :

[...] finalement, dans une salle de spectacle, la seule autre place qui le tenterait serait celle de chef d'orchestre. Au cinéma, dit-il, je l'ai⁴.

Les séquences filmées de ses répétitions font en effet mesurer combien Patrice Chéreau dirige et conduit le travail en adoptant la gestuelle même du chef d'orchestre.

-
1. Une première version de ce texte a déjà été publiée à la demande du CNC, sous le même titre, dans le livret d'accompagnement du DVD *Une autre solitude*. Le texte a été enrichi pour cette présente publication.
 2. Jérôme Huguet, entretien avec Jean-Louis Perrier, *Le Monde*, 8 novembre 1998.
 3. Entretien avec Isabelle Huppert, extrait du dossier de presse du film *Gabrielle*, 2004.
 4. Cité par Jean-Michel Frodon, *Le Monde*, 15 mai 1998.

Dans *Phèdre*, par exemple, Stéphane Metge le cadre en train d'accompagner dans sa fuite la comédienne Christiane Cohendy qui joue Cénone : le metteur en scène ponctue son mouvement de retraite vers l'entrée du Palais par différentes impulsions puis donne le signal du déclenchement de la musique par un geste aussi ample que précis dirigé vers le technicien-son qui se trouve derrière lui à la régie.

Le documentaire joint en bonus au DVD de *Gabrielle* présente les conditions d'enregistrement de la musique symphonique composée par Fabio Vacchi. Patrice Chéreau est debout dans la salle, juste en contrebas de l'estrade où se tient la chef d'orchestre Claire Gibault. Celle-ci se tient donc derrière son pupitre face à l'orchestre symphonique. Elle a la possibilité de jeter un œil sur le moniteur qui, à droite sous le pupitre, diffuse sur petit écran les images montées, ce qui lui permet ainsi d'ajuster sa direction d'orchestre en fonction. Or, pendant ce temps, derrière elle, Patrice Chéreau ne peut s'empêcher de doubler littéralement Claire Gibault, dans ses levées et ses attaques, suspendant ou préparant le prochain mouvement avec une pleine connaissance de son sujet. Autant Claire Gibault suit la notation musicale de Vacchi qu'elle a assimilée, autant Patrice Chéreau paraît maîtriser par cœur le mouvement des images opéré lors du montage, mouvement qu'il associe ici totalement à une partition...

En fait, la musique a d'emblée été au cœur de son activité scénique et cinématographique.

Dès le premier spectacle de 1964, avant même de réaliser à 25 ans sa première mise en scène d'opéra, *L'Italienne à Alger* de Rossini, il fit composer pour *L'intervention* de Victor Hugo une partition pour piano et violons.

En 1966, *L'affaire de la rue de Lourcine*, d'après Labiche, fut présentée comme une comédie musicale.

En 1967, dans *Les soldats* de Lenz, un orchestre de quinze musiciens joua une réorchestration de passages de *La pastorale* de Beethoven (réorchestration qu'il commenta ensuite de manière plutôt ironique).

Depuis 1968-1970, affirme-t-il,

[il a] eu envie de ce qu'[il] entendait dans la rue, de la musique de juke-box, de la variété. Comme dans *Richard II* de Shakespeare, où il y avait un fatras de musique : Callas, Janis Joplin, Sophie Tucker⁵.

Jusqu'à *Peer Gynt* d'Ibsen au début des années 1980, des orchestres plus ou moins réduits ont ainsi été souvent mêlés, sur les scènes de théâtre, à de la musique enregistrée pour entrelacer musique de foire, de variété ou de fête populaire.

5. Cité par Jean-Michel Frodon, *Le Monde*, 15 mai 1998.

Pour *La dispute* de Marivaux, Patrice Chéreau eut par contre recours à la seule bande musicale, utilisée de manière à signifier un « souvenir de musique », puisque la fosse d'orchestre resta vide, pendant qu'était diffusée la *Marche funèbre maçonnique* de Mozart, tandis que sur le pupitre, les pages de la partition tournaient toutes seules. C'était, selon les dires mêmes de Patrice Chéreau, un « fantôme d'orchestre » qui jouait dans *La dispute*, suggérant ainsi « un rêve de musique »⁶.

Or c'est entre 1976 et 1980, à une époque où le courant du théâtre musical s'est affirmé en réaction contre la désuétude de l'opéra, que Patrice Chéreau a bousculé avec Pierre Boulez la tradition wagnérienne pendant les cinq années du *Ring* à Bayreuth.

Tandis qu'il a cherché à l'opéra à y ritualiser sa surthéâtralité, Patrice Chéreau a par contre opté au théâtre pour la bande enregistrée, et renoncé à l'orchestration en *live* pour accompagner la voix parlée, sauf quand la présence de musiciens et leur intégration dans le jeu pouvaient avoir une portée métaphorique, tel le renvoi à l'agit-prop allemande dans *Toller* avec la présence sur le plateau de musiciens de rue.

Sur toute une série de spectacles, de *Hamlet* de Shakespeare à *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès, Patrice Chéreau a entre autres eu recours de façon récurrente aux ondes Marthenot, programmées en régie puis commandées par l'ingénieur du son au fil du jeu. Celles-ci ont pu contribuer à ponctuer et mettre en valeur une parole clé qui vient d'être révélée ou bien à faire figure de rappel, agissant comme un aiguillon spectral sur le personnage, tel Hamlet, tenté d'oublier l'injonction de vengeance de son père (notons qu'une semblable fonction sera attribuée au chœur de *La maison des morts* de Janáček, avec la décision de Chéreau et Boulez de placer celui-ci en coulisses, comme une voix de la conscience émanant du hors-scène...).

Par ailleurs, Chéreau n'hésitant pas à puiser dans les succès du top 50 pour *Le temps et la chambre* de Botho Strauss ou à mettre Prince dans *Hamlet*, ses choix musicaux sont volontiers des plus éclectiques et contrastés. Ainsi *Dans la solitude des champs de coton* de Koltès a-t-elle combiné le rock de Massive Attack et les hymnes à la Vierge, extraits des *Chants sacrés Melchites*...

Sans doute ce choix correspond-il, dans la dernière version de *Dans la solitude*, au développement du conflit sur deux niveaux : ce qui paraît, à première vue, la rivalité, qui se donne en spectacle, où l'un joue *contre* l'autre, et ce qui travaille chacun de façon souterraine, l'aveu, où l'un est *avec* l'autre, cherche son consentement. En fait, chacun lutte contre

6. Patrice Chéreau, « Un rêve de musique », propos recueillis par Michel Slubicki, *Cahiers de la Comédie-Française*, n° 18, hiver 1996, p. 79-80.

cet objet inavoué qui les concerne tous deux, Client et Dealer étant aux prises avec le désir ou le manque de désir enfoui au fond de soi, difficile à admettre, mais qui peut être trahi, reconnu par ou au travers de l'autre.

Les pauses où, comme entre deux rounds, les deux protagonistes interrompent l'action dramatique en cours pour boire un coup et s'éponger, s'offrent comme des moments de respiration avec le public, tout en représentant des temps forts de mise en abyme du théâtre.

La suspension de l'action, le découpage en actes, initialement non prévu par Koltès, instaure ainsi un cérémonial ludique.

Cependant, le besoin de se reprendre quelques instants après un long engagement rappelle, comme s'il était besoin de le préciser, que la lutte verbale en cours a toute chance de s'acheminer vers un corps-à-corps. Or c'est précisément au moment où les spectateurs auraient pu s'attendre à ce que le sang coule que les deux acteurs se rassemblent pour se livrer conjointement à une danse jubilatoire, non dénuée d'humour ou de dérision, sur *Massive Attack*.

La parenthèse refermée, l'action reprend son cours entre Dealer et Client, comme si rien ne s'était produit. Non seulement le conflit prend alors une tournure allégorique, mais l'attention peut dès lors se porter davantage sur ce qui tentait de se dénouer : la reconnaissance du désir ou l'aveu de l'impuissance au travers d'une situation sous-tendue de drague homosexuelle.

Considérant sa pratique filmique, Patrice Chéreau estime plus facile au cinéma de rendre la musique plus interactive avec le dialogue car elle peut être passée sous la voix au mixage⁷. Ce faisant, il s'attache à développer son travail allusif et souterrain.

Dans *La reine Margot*, la musique de Goran Bregović incite sans doute subrepticement à établir une correspondance entre le massacre de la Saint-Barthélemy et l'actualité du conflit ethnique qui faisait alors rage en 1994 dans les Balkans...

Dans *Ceux qui m'aiment prendront le train*, qui raconte les conséquences et le désarroi engendrés par la mort d'un artiste ayant formulé le vœu de se faire enterrer à Limoges, Patrice Chéreau a embarqué tout son monde dans un train, caméra comprise, trouvant ainsi la métaphore qui lui permettait de concrétiser l'onde de choc que provoque la mort de cet artiste-patriarche au sein de sa famille et de son cercle d'amis.

Le fait que, dans le train, les corps (et la caméra) ne puissent effectivement jamais tenir en place matérialise l'impossibilité de s'accorder, la difficulté de trouver l'équilibre, de se mettre au diapason de l'autre :

7. Voir Patrice Chéreau, « Un rêve de musique », p. 79-80.

fragilisés, ils se harcèlent, s'attirent ou se rejettent. Ils ont besoin de contact, se cherchent des histoires. La cinétique, doublement produite par le mouvement du train et la caméra qui cherche à trouver sa place, « donne au film un côté happening »⁸.

Au fur et à mesure qu'éclatent les crises, le rythme syncopé des musiques ponctue l'enchaînement des images, sur le tempo sous-tendu du train qui donne la cadence. À cela s'ajoute la saturation même du son et le stress produit par les crissements de wagon, les sirènes ou le souffle déferlant du croisement d'un autre train.

Assurément, la bande-son participe à cette chorégraphie un peu chaotique qui résulte de la dérive intérieure de chacun et qui en même temps la manifeste.

Témoignant de sa collaboration avec Patrice Chéreau sur ce film en tant que compositeur, Éric Neveux confirme combien il a voulu rester « totalement perméable à la rythmique du montage », et ce, afin d'entrer dans « la texture sonore du film ». S'il dit pouvoir être libre ou distant de la teneur même des images, de ce qu'elles signifient, il lui a par contre importé de se tenir « près du montage », dans la mesure où ce dernier « a un tempo, un séquençement »⁹, très proche en fin de compte de la musique.

Dans ces films où bande-son et bande musicale se confondent, les musiques existantes se superposent aux plages atmosphériques obtenues à partir d'enregistrements réalisés en extérieur dans des conditions analogues aux situations dans lesquelles seront plongés les protagonistes du film, comme l'action de prendre l'autre en filature dans *Intimité* : les klaxons, les bruits de moteurs des transports en commun, l'ajout de sons électroniques et le mixage de musiques anglo-saxonnes, fortement référencées par leurs titres, travaillent la matière sonore du film en formant des plages qui correspondent à ce qu'écoute le personnage.

La distinction entre musique concrète et abstraite, le contraste entre les genres résultent d'un balisage en amont du scénario pour déterminer les espaces musicaux où s'imposera l'environnement concret du personnage, et ceux où transparaîtra plutôt sa subjectivité.

Éric Neveux dit avoir ainsi contribué à la fabrication de l'« identité musicale du personnage » en composant sa « musique intérieure »¹⁰. Pleinement assumée, la bande musicale participe ainsi à la dramaturgie.

8. Danièle Thompson, Patrice Chéreau, Pierre Trividic, *Ceux qui m'aiment prendront le train : scénario et entretien*, Paris, Cahiers du cinéma (La petite bibliothèque des Cahiers du cinéma), 1998, p. 16.

9. Entretien d'Éric Neveux réalisé à Paris par Benoît Basirico et Manuel Bleton dans le cadre de l'émission *Travelling* diffusée le 23 juillet 2005 à 13 heures sur Aligre FM.

10. *Ibid.*

Si *Ceux qui m'aiment prendront le train* et *Intimité* ont successivement donné lieu à une frénésie de musique (avec David Bowie, les Clashes, Iggy Pop, Nick Cave), ils ont par contre été suivis de *Son frère* où il n'y a plus qu'une seule chanson, originale, de Marianne Faithfull qui précisément jouait dans le film précédent, *Intimité* (puisque la pop star y jouait un rôle, Patrice Chéreau n'avait sans doute pas pensé pouvoir l'intégrer parallèlement dans la bande musicale pour ne pas confondre sa voix reconnaissable de chanteuse avec celle de son personnage).

Concernant la quasi-absence de musique dans *Son frère*, dont Patrice Chéreau fut lui-même producteur, il précise que ce choix fut d'emblée motivé par des raisons économiques. Mais il ajoute que ce choix lui a ensuite paru justifié, car il n'aurait pas su quelle musique utiliser sur les couloirs de l'hôpital : un travelling sur les malades avec de la musique par-dessus aurait été obscène, alors que, par contre, à l'intérieur d'une séquence de rêve, la musique peut arriver.

Assurément, la « frénésie de musique », poussée parfois jusqu'à la saturation, joue en contrepoint avec le silence, comme pour susciter sensoriellement une empathie avec ce qu'éprouve intérieurement le personnage, dans sa fuite en avant par exemple, ou la confrontation avec soi-même.

Dans *Intimité*, les séquences cruciales du film (celles où Claire et Jay se retrouvent chaque mercredi pour faire l'amour sans avoir pris le temps de se connaître ni de se parler), les scènes de sexe donc, se démarquent du reste du film par l'absence totale de musique, silence relatif qui contribue à amplifier les souffles, les gémissements, la lutte des corps qui se cherchent, se prennent et se donnent.

Par contre, la musique fait violemment intrusion à plein volume quand les personnages sortent du huis clos pour gagner la rue et rejoindre la frénésie urbaine. Semblable évocation de l'urbanité était déjà présente dans *Le temps et la chambre* où une déambulation dans Paris précédait l'envoi du générique, suivant un montage rythmé, à la façon d'un clip, par une chanson de Taxi-Girl qui traitait du mal de vivre dans la capitale.

Dans *Gabrielle*, la musique symphonique paraît cette fois germer dans les trous, les abîmes de silence traversés par les personnages dans le « luxe glacé et suffocant » d'une maison bourgeoise du début du XX^e siècle, agencée « comme un tombeau qu'un homme aurait construit pour y enterrer vivant quelqu'un – sa femme »¹¹.

Le protagoniste sort du train, émerge de la foule de la gare du Nord pour rejoindre, au cours d'une longue déambulation, l'antre de sa solitude. Une première sensation de flottement est alors communiquée par

11. Entretien de Patrice Chéreau, extrait du dossier de presse du film *Gabrielle*, 2004.

l'absence d'assise dans le suivi des personnages, qui, au cours de la soirée mondaine montrée en flash-back, sortent du champ pendant qu'ils sont encore en train de parler tandis que d'autres répondent alors que la caméra ne les a pas encore révélés. Alors que le récit filmique évoque à bien des moments les atmosphères proustiennes de *À la recherche du temps perdu*, Patrice Chéreau a voulu combiner avec le ralenti, avec les images arrêtées et le commentaire de l'action formulé à l'aide de cartons écrits, le silence, l'accentuation de certains sons, la mise en relief par effet de ponctuation de bruits du quotidien, et la musique symphonique, qui répond ou interagit avec les fondus au noir ou au blanc ainsi que les passages à la couleur qui marquent aussi l'arrêt du souvenir.

Par exemple, la séquence de la découverte de la lettre qui met le protagoniste aux prises avec une réalité qu'il ne pouvait admettre : avant même que Jean Harvey ne laisse tomber en fracas la carafe et ne se coupe, il a interrompu, pris d'un pressentiment, la voix *off* de son flash-back. Le moment où cet homme n'arrive plus à parler est précisément ponctué par une ouverture musicale.

Conduite selon un crescendo subtil, l'ouverture procède par nappes, comme si la béance même à laquelle se trouve soudainement confronté cet homme qui paraissait si sûr de lui s'imprégnait du timbre des cuivres. Plus tard, quand Jean Harvey harcèle sa femme pour lui demander la raison de son brusque retour, il se heurte au mutisme de Gabrielle. Avant de rompre enfin le silence, Gabrielle va commencer par se gratter la cuisse, et ce geste sera aussitôt surligné par une brève stridence des violons qui jouaient en sourdine. La musique symphonique se développera pleinement sur les plans d'errance de l'homme à travers l'obscurité bleutée des couloirs, tandis que les deux bonnes apportent rituellement la lumière dans la chambre de Madame.

Pour en venir à l'opéra, ce qui intéresse alors Chéreau, c'est la possibilité d'y raconter une histoire où la musique est partie prenante à égalité avec le texte. En fait, dit-il, son « envie n'est pas tant de faire de l'opéra mais plutôt de faire du théâtre avec de la musique, de réfléchir à la façon de mettre en scène la musique »¹², avec ses responsabilités de mesure, de dynamique et de tempo.

D'une part, « la musique a des moyens d'information sur des couleurs, sur des tristesses, sur des mélanges de sentiments, que les mots quelques fois ne peuvent pas tout à fait dire »¹³. D'autre part, dans son abord du livret, Patrice Chéreau s'attache systématiquement à prendre son contenu à la lettre.

12. « Il monte *Così fan tutte* à Aix », entretien de Patrice Chéreau avec Jacques Drillon, Fabrice Pleskin, Odile Quirot, *Le nouvel observateur*, 30 juin 2005.

13. Transcription d'une interview de Patrice Chéreau, www.arte-tv.fr, 20 juillet 2005.

Estimant par exemple que le canevas de *Così fan tutte* de Mozart pourrait être de Marivaux, le premier selon lui à avoir « raconté les hommes dans leurs contradictions quotidiennes »¹⁴, Patrice Chéreau s'est attaché à prendre à rebours l'apparente légèreté de l'œuvre, en tâchant d'en tirer toute la monstruosité, sans concession ni hypocrisie.

Voulant lutter contre les clichés, il prend donc toutes les situations au sérieux, tel le pari contracté entre Guglielmo, Ferrando et Don Alfonso visant à prouver que leurs fiancées ne sont pas infidèles, et qui va les conduire à pousser celles-ci dans les bras d'amants probables, en usant ainsi du mensonge et de la machination. En jouant avec le feu, les deux hommes prennent un énorme risque, qui les amènera paradoxalement à dire ensuite, suivant une logique sado-masochiste, accompagnée d'une incroyable mauvaise foi : « puisqu'elles sont infidèles, il faut les punir ».

Or Patrice Chéreau pense que la composition musicale en soi participe dramaturgiquement à cette machination en faisant en sorte que les nouveaux couples soient mieux assortis : la mezzo chante alors avec le baryton et le ténor avec la soprano¹⁵.

Une telle combinaison, estime Patrice Chéreau, est en soi une précieuse indication dramaturgique donnée par Mozart.

Pendant, en tant que metteur en scène, il lui faut provoquer les chanteurs (de même qu'il le fait avec les acteurs) pour les inciter à se comporter d'une manière qui ne corresponde ou qui n'illustre pas forcément ce qu'ils ont à exprimer oralement, tant dans le texte que dans le chant. Or tous « aiment bien savoir si c'est gai ou si c'est triste » : il n'est donc pas mauvais, pense-t-il, au début tout au moins, « [d']empêcher [les chanteurs] d'appréhender les choses de façon trop automatique », afin de « les faire cheminer autrement ». Il s'emploie ainsi à :

[...] jeter un peu le trouble en leur suggérant que la joie, le plaisir, la colère, la souffrance ou l'ennui ne sont pas toujours éprouvés au moment précis où on en parle, et que ces sentiments ne sont ni simples ni évidents¹⁶.

Pour trouver le registre tragi-comique de *Così fan tutte*, il s'est agi, dit-il, de procéder par couches successives, en proposant en répétitions de jouer tantôt la scène en abondant dans sa drôlerie, tantôt en fouillant ses aspects les plus noirs, de sorte qu'ensuite, dans le souvenir, le mélange puisse ressortir.

14. « Il monte *Così fan tutte* à Aix ».

15. Dans une interview de Patrice Chéreau pour Arte, 12 mai 2008.

16. Patrice Chéreau, « Lorsque cinq ans seront passés », in Pierre Boulez, Patrice Chéreau et al., *Histoire d'un « Ring »*, Paris, Robert Laffont (Diapason), 1980, p. 138.

Ce faisant, Patrice Chéreau décrit ce processus en se référant au travail pictural : « après, seulement, on essaiera de repasser là-dessus un glacis de légèreté »¹⁷.

Mais, il pourrait tout aussi bien se référer au travail d'orchestration de Pierre Boulez, qui précisément a procédé de manière analogue dans *De la maison des morts*, ses indications données à l'orchestre lors d'ultimes répétitions visant précisément à rendre l'interprétation plus délicate, en distinguant à présent les *mezzo forte*, *forte* et *fortissimo* : « Maintenant pas trop fort [dit-il par exemple] ça ne veut pas dire [un] pla-pla-pla-pla [insignifiant], ça peut être lourd sans être fort ». Ce travail d'équilibre entre *diminuendo*, *crescendo*, *rallentendo* ou *accelerando* est alors primordial : « sinon [prévient Boulez] ça devient trop solide »¹⁸.

Soulignons au passage que Patrice Chéreau utilise de semblables procédés au cinéma, mais c'est alors au montage que le réalisateur « mélange ». Le personnage trouble et ambigu, qui apparaît à l'écran, peut avoir résulté du mixage de différentes prises, conduites selon des intentions contraires.

Un acteur [dit alors Patrice Chéreau] ne peut jouer qu'une seule chose à la fois. C'est la persistance rétinienne qui permet de croire qu'il y a une profondeur, alors qu'on a seulement joué des choses très simples, qu'on a collées les unes aux autres¹⁹.

Toutefois, selon lui, celui qui se contente sur scène de dire ce qui est écrit n'entre pas encore dans un jeu, qui réside avant tout dans le mensonge²⁰.

Aussi convient-il souvent de prendre le texte à contre-pied de ce qui est énoncé. C'est ce genre de tension que Patrice Chéreau s'emploie à provoquer chez les chanteurs, afin d'en faire des acteurs, et ce, dans le temps très court des répétitions d'opéra, pour les habituer ainsi « au travail douloureux d'aller puiser au fond de soi »²¹. C'est la raison pour laquelle il ne cesse de donner des indications paradoxales.

Par exemple, dans *De la maison des morts*, Skouratov, qui raconte le crime qui l'a conduit au bagne, évoque le moment où sa bien-aimée Louisa

17. « Il monte *Così fan tutte* à Aix ».

18. Voir le DVD de *De la maison des morts*, de Leoš Janáček, direction musicale Pierre Boulez, Deutsche Grammophon, Universal Music France, 2008.

19. « Il monte *Così fan tutte* à Aix ».

20. « Ce n'est intéressant de dire un texte sur scène que si c'est un mensonge ! » ; Patrice Chéreau cité par Anne-Françoise Benhamou, « Organiser le secret : Patrice Chéreau, le texte et l'acteur », in *Brûler les planches, crever l'écran : la présence de l'acteur*, Gérard-Denis Farcy, René Prédal (dir.), Saussan, L'Entretiens (Les voies de l'acteur), 2001, p. 77.

21. Patrice Chéreau, « Lorsque cinq ans seront passés », p. 138.

lui a demandé de l'épouser. À ce moment, Patrice Chéreau encourage le chanteur à perdre par trois fois son pantalon jusqu'à rire lui-même de cette situation dérisoire où il se retrouve en slip... Ou encore, lorsque Goriantchikov, qui vient d'apprendre qu'il va être relâché, entonne son chant de la liberté, il est alors repoussé violemment par les Kapos qui s'emploient à maintenir l'ordre dans le camp.

Ce faisant, il travaille les rapports entre protagonistes en les amenant à évoluer dans des espaces eux-mêmes conçus pour « faire bouger », provoquer une dynamique, telles ces hautes parois qui clôturent ou prennent en étau l'espace vide de *De la maison des morts*. Plutôt que d'opter pour une résignation des bagnards, vu qu'*a priori* il ne se passe par grand-chose dans le livret et que l'action y paraît stagnante, Patrice Chéreau a préféré résister au cliché, et s'intéresser à cette « énergie incroyable » qui résulte et se trouve précisément « bloquée par l'enfermement »²².

Notons qu'à la fin du premier acte, des tonnes d'ordures s'abattent également sur scène, sur le contretemps précis qui prépare et fait valoir la note finale...

La mise en tension entre pôles antagonistes, entre directions contradictoires, comme la confrontation de notions paradoxales ou le rapprochement de genres *a priori* étrangers, sont les moteurs de ces dynamiques.

Sans doute, la plupart des chanteurs sont par nécessité sur un plateau, et n'ont pas forcément appris à y être. Ils sont amenés à faire l'acteur « parce qu'on leur a trouvé un jour une très belle voix ». Cependant, au-delà de leur maladresse et de leur naïveté, le chant exige d'eux un engagement total qui représente pour Patrice Chéreau un « avantage formidable » en leur donnant une disponibilité souvent « supérieure aux acteurs », qui les amène à tout essayer, quand bien même le chant et la position dans laquelle le jeu les conduit sont « archi-compliqués ». Ce nécessaire engagement corporel répond à son envie de travailler sur le plateau des « corps chauffés à blanc »²³.

Il n'est pas indifférent de constater qu'après Christophe Bernard, qui fut le chorégraphe du « pas de deux » de *Dans la solitude des champs de coton*, Patrice Chéreau collabore désormais régulièrement avec le chorégraphe Thierry Thieû Niang dont la démarche vise notamment à « travailler de façon organique la question du corps en mouvement » et sa « relation à la voix chantée », sans « exclure aucun geste » : il n'y a pas de « geste laid [dit ce dernier], tout geste est nécessaire »²⁴.

22. Voir le DVD de *De la maison des morts*.

23. Patrice Chéreau, « Lorsque cinq ans seront passés », p. 138.

24. Propos mis en ligne sur le site de Thierry Thieû Niang (www.thierry-niang.fr) mais qui ne sont plus disponibles aujourd'hui.

À l'opéra comme au théâtre, le souci de faire avancer l'action avec la musique, sans « jamais perdre de vue le concret »²⁵, la responsabilité de conduire mouvements et déplacements en tenant précisément la mesure, avec une marge infime d'improvisation, donne lieu à interactions où :

- tantôt le mouvement corporel, notamment à l'opéra, impulse le mouvement musical : Dans *De la maison des morts*, par exemple, Louka suspend son histoire et se retourne dans l'intervalle laissé par la ligne mélodique pour effectuer un large cercle où il jauge un à un ses interlocuteurs avant de revenir sur cet élan face-public et saisir le temps juste pour poursuivre son récit chanté, fort de cette nouvelle énergie ;
- tantôt le mouvement et la parole, notamment au théâtre, se calent sur la musique et sont cadrés par elle. « Ralentis, accélère, enchaîne », dit souvent le metteur en scène qui aime alors recourir à l'image de l'atterrissage d'un avion : à l'acteur qui hésite dans la manière de gérer son déplacement et d'accorder celui-ci avec sa prise de parole, il lui conseille de voir la piste, de s'axer sur elle puis de freiner et enfin d'ajuster la phrase.

Ayant privilégié la réalisation de films, poursuivant les mises en scène d'opéra, Patrice Chéreau a radicalisé son rapport au théâtre, en le réduisant à l'essentiel selon lui : un texte, des corps, dans un espace en prise directe avec le public. Il passe ainsi du plaisir de la contrainte rythmique et musicale qu'il trouve à l'opéra à celui du risque pris à s'exposer seul en scène pour s'engager dans *la lecture de textes*.

Mais c'est là encore, pense-t-il, un travail musical que de « phraser un texte pour transmettre une pensée »²⁶ : Où mettre le son ? Sur quels mots appuyer pour donner le sens ? Comment organiser un monologue de huit pages ? C'est avec Koltès qu'il dit avoir trouvé un nouvel usage de la langue. Les textes de Koltès « sont écrits de telle sorte qu'on ne peut pas mettre un mot à la place d'un autre ». La ponctuation y est essentielle. Koltès

[...] fait partie des auteurs qui connaissent la différence entre un point et un point-virgule, qui savent que cela n'est pas la même chose. Si l'acteur ne respecte pas ces ponctuations, il transforme tout le texte, parce qu'elles indiquent les respirations²⁷.

En abordant *Phèdre* de Racine, Patrice Chéreau a procédé de même : il s'est attaché à retrouver l'édition originale, débarrassée des ponctuations

25. Patrice Chéreau dans « Le cercle de minuit », présenté par Laure Adler, France 2, 1995.

26. « Il monte *Così fan tutte* à Aix ».

27. Patrice Chéreau dans « Le cercle de minuit », 1995.

établies tardivement pour le confort du lecteur, afin de ne pas se laisser piéger par la fausse musicalité de l'alexandrin, qui emprisonne le vers dans un carcan. Il s'agit de suivre les articulations de la syntaxe, de conduire la phrase en tenant son débit jusqu'au bout de l'intention, pour seulement ensuite en libérer le sens, dans la résonance, l'écho ou l'écoute du silence.

Bien que l'opéra ne lui permette pas d'« aller aussi loin qu'au théâtre » sur le plan de l'approfondissement humain et dramatique, Patrice Chéreau dit en avoir tiré une maîtrise qui l'a conforté dans sa conviction que :

[...] au théâtre on est toujours dramatiquement arhythmique, anti-musical et approximatif: trop fort, pas assez fort, trop lent, trop rapide, tout cela un peu en vrac, alors que travailler sur une partition, sur une contrainte telle, redonner du sens à une chose qui est déjà entièrement écrite et entièrement dramatisée est, il le répète, un travail formidable²⁸.

De même qu'il compare les chanteurs d'opéra à des « athlètes de haut niveau »²⁹, il associe ainsi la pratique de la lecture en public (à laquelle il a pris goût personnellement) à un exercice de haut vol, sans filet³⁰.

JEAN-FRANÇOIS DUSIGNE

UNIVERSITÉ PARIS 8

28. Voir *Une autre solitude*, film de Stéphane Metge, Azors Films – La Sept-Arte. Propos tenus en 1995 quand Patrice Chéreau met en scène le *Don Giovanni* de Mozart à Salzbourg.

29. Interview de Patrice Chéreau pour Arte, 12 mai 2008.

30. « Patrice Chéreau face au Dostoïevski des frères Karamazov », entretien de Patrice Chéreau réalisé par Jean-Louis Validire, *Le Figaro*, 3 juillet 2007.