Patrice Chéreau : archétype du directeur d'acteurs ?

Sophie Proust

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/783>
DOI : 10.4000/doublejeu.783
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2012
Pagination : 61-76
ISBN : 978-2-84133-424-7
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Sophie Proust, « Patrice Chéreau : archétype du directeur d'acteurs ? », *Double jeu* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 29 juin 2018, consulté le 20 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/783> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.783>

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

PATRICE CHÉREAU : ARCHÉTYPE DU DIRECTEUR D'ACTEURS ?

La direction d'acteurs est la manière dont le metteur en scène ou le réalisateur œuvre avec les comédiens pendant les répétitions ou un tournage afin de créer un spectacle ou un film. Elle fait donc partie du processus de création. Au théâtre, le champ d'étude consacré à ce qui est de l'ordre de la production et non de la réception s'appelle la génétique théâtrale. Discipline récente, celle-ci est centrée sur la description, la compréhension, l'étude et l'analyse des processus de la création théâtrale dans ses multiples modes d'élaboration. Elle peut se faire par l'observation directe des répétitions ou par une observation indirecte qui fait recours aux paratextes propres à décrire et analyser les processus de création, à savoir les notes, photos, films de répétition, interviews ou témoignages des artistes, comptes rendus de répétitions dans ouvrages ou revues spécialisées, etc. Si, d'un point de vue méthodologique, assister à des répétitions est fondamentale pour l'observation de la direction d'acteurs, la qualité et la quantité des documents / sources existants sur Patrice Chéreau en répétition, notamment des documentaires de Stéphane Metge¹ jusqu'à des publications très récentes dont Chéreau est lui-même auteur ou coauteur, autorisent ici la position méthodologique d'une observation indirecte de sa direction d'acteurs².

-
1. Voir son *making of* du long-métrage *Persécution* de Patrice Chéreau (2009), *Patrice Chéreau, le corps au travail* (2010), *making of de Phèdre* (2004), *Patrice Chéreau/Shakespeare* (1999), *Une autre solitude* (1995). Voir également le livret pédagogique coordonné par Sophie Proust : *Une autre solitude* de Stéphane Metge, document édité par le Centre national du théâtre et le Centre national du cinéma, avec le concours de la Délégation au développement et aux affaires internationales du ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 2009, consultable en ligne : http://www.cnt.asso.fr/audiovisuel/livrets_pedagogiques.cfm.
 2. Voir Patrice Chéreau, Colette Godard, *Patrice Chéreau, un trajet*, Paris, Éditions du Rocher, 2007 ; *La direction d'acteur : carnation, incarnation*, Frédéric Sojcher (dir.), Paris, Éditions du Rocher, 2008 ; Patrice Chéreau, *J'y arriverai un jour*, ouvrage réalisé par

Cela ne dispense pas d'une mise en garde lorsqu'on se consacre au théâtre contemporain : celle de ne pas figer les propos des artistes. Leur pensée et leur propos auront pu évoluer, au moment où on les cite.

Si Georges Banu, dans son article consacré à Patrice Chéreau dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* de Michel Corvin, indique qu'il y a chez cet artiste « un affrontement constant entre la reconnaissance des pouvoirs de la scène comme boîte imaginaire et l'exaspération du jeu en quête d'authenticité, don du corps »³, il va, en partie, s'agir ici de rendre compte de la construction de ce jeu. En effet, ce texte vise à interroger et analyser les caractéristiques de la direction d'acteurs de Patrice Chéreau et ses éventuelles spécificités au théâtre, au cinéma et à l'opéra, tout comme son évolution. Une thèse est d'emblée défendue ici, à savoir qu'à l'exception d'éléments extérieurs à la relation avec les interprètes et d'ordre souvent technique (comme le montage pour le cinéma, par exemple), la direction d'acteurs de Patrice Chéreau est la même au théâtre, au cinéma et à l'opéra.

LA DIRECTION D'ACTEURS COMME « FONDS COMMUN » AU THÉÂTRE, AU CINÉMA ET À L'OPÉRA

La relation que le metteur en scène-réalisateur Patrice Chéreau établit à l'égard de l'opéra et de son œuvre cinématographique et théâtrale est complexe, à l'image d'une sorte de quête, d'une recherche paradoxale de perfection qu'il ne veut point atteindre. Il paraît être sous l'emprise d'une culpabilité à assumer sa triple identité d'homme de théâtre, de cinéma et d'opéra. Du moins cela a-t-il été longtemps le cas. Il en découle de sa part une volonté profonde de distinguer ces arts :

Depuis mon premier film, je ne fais que courir après ce que le théâtre ne me donne pas et que je peux seulement rencontrer sur un écran, filmé par une caméra, ordonné par un montage, à la croisée de cette différence sacrée (*sacrée* ? magique en tout cas et qui me bouleverse) entre le plan large et le gros plan – toutes les grosseurs de plan –, entre immobilité et mouvement, entre ce qui est dans le champ et ce qui en est exclu : pour moi, tout ce qui se rapproche en fait le plus du roman,

Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, Arles, Actes Sud (Le temps du théâtre), 2009 ; et Daniel Barenboim, Patrice Chéreau, *Dialogue sur la musique et le théâtre* : "Tristan et Isolde", propos recueillis par Gastón Fournier-Facio, Paris, Buchet-Chastel, 2010.

3. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Michel Corvin (dir.), Paris, Bordas, 2008, p. 289.

de la nouvelle. Après quoi le théâtre, mon théâtre ne peut plus faire que courir après mon cinéma sans jamais le rattraper. Là aussi un autre fantôme encore, celui du cinéma qui est venu un jour contaminer mon théâtre, tout ce que j'essaie de faire sur un plateau, sur scène – théâtre et opéra confondus⁴.

Même s'il semble le regretter alors que cela montre sa singularité, Chéreau utilise ce qu'il appelle un « fonds commun » à ses différentes pratiques artistiques, reconnaissable de l'une à l'autre et passant par sa direction d'acteurs :

Il me semble que dans tout ce que l'on fait et l'on cherche – je dis « on » parce que je crois pouvoir parler de tous les metteurs en scène –, il s'agit à la fois de casser les codes, les conventions pour en fabriquer d'autres. On ne peut pas s'en passer. Ce qui compte, c'est le renouvellement continu de ce que j'appellerais le « fonds commun » de chacun. Malheureusement, pour moi, que ce soit au théâtre, à l'opéra ou au cinéma, ce fonds commun se retrouve, dans la façon dont je dirige les acteurs, cette façon, vue de l'extérieur, en gros à la fois animale et très physique, naturaliste et totalement psychologique. Je pense que bizarrement je la reproduis dans tous mes spectacles – et que d'ailleurs j'en souffre, j'en suis malheureux⁵.

Ce fonds commun est constitué des qualités propres de sa direction d'acteurs : la précision, le doute comme moteur de découvertes⁶, le regard sur les corps et la transformation physique des comédiens, la composition de l'image, la construction du sens. Cinéphile depuis son enfance où il dévorait les films à la Cinémathèque française, Chéreau donne au moins à voir deux catégories différentes de films : des œuvres très intimistes (*Son frère, Intimacy*) et des films à costumes, historiques, qui constituent aussi de grandes fresques visuelles (*La reine Margot, Gabrielle*). Au théâtre, il a longtemps été considéré comme un metteur en scène donnant également une importance considérable à l'image, à la composition picturale de la scène, au point que Robert Abirached aura

4. Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, avec la collaboration de Vincent Huguet et Clément Hervieu-Léger, Paris, Skira-Flammarion – Louvre, 2010, p. 58.

5. Patrice Chéreau, *J'y arriverai un jour*, p. 23.

6. Un aveu permanent d'incertitude au niveau langagier ou une ouverture à tous les possibles émerge d'une analyse du discours de Chéreau en répétition. En effet, tous les documents vidéo attestent qu'il ponctue sa direction d'acteurs de nombreux « je ne sais pas », et d'équivalents en italien ou en anglais. Voir par exemple Stéphane Metge, *Patrice Chéreau, Leçons de théâtre, leçon 5, Paroles d'élèves*, Azor Films, La cinquième, France 3, 1999, 30 minutes.

mentionné Chéreau comme appartenant à l'une des trois tendances principales de l'esthétique théâtrale d'après 1968, à savoir le « triomphe de l'image, raffinée ou brutale, épurée ou baroque [où le] décor prend en charge à lui tout seul le pouvoir de signification de l'acte théâtral »⁷. À la lumière de ces propos, on comprend pourquoi la présence des corps en interaction entre eux et dans l'espace est fondamentale dans la direction d'acteurs de Chéreau. Effectivement, il développe beaucoup d'indications physiques qui construisent, en grande partie, l'image donnée au public. Le titre choisi pour l'exposition qu'il a conçue au musée du Louvre de novembre 2010 à janvier 2011, « Les visages et les corps »⁸, est symptomatique du regard singulier qu'il leur porte au cinéma, au théâtre et à l'opéra. Pour lui, la façon dont la pensée part du visage dans le corps est non seulement importante mais magnifique. Aussi procède-t-il à une auscultation très soignée des relations humaines jusque dans leurs manifestations infraverbales. Cette dimension infraverbale est présente autant dans ses films et ses spectacles que dans la manière de les concevoir. On y retrouve là un rapport puissant et indéniable à la peinture qu'il a réellement pratiquée et à laquelle il a été sensibilisé par son père, peintre. Jusqu'à sa rencontre en 1967 avec Richard Peduzzi, devenu son scénographe attitré, Chéreau concevait lui-même ses décors comme en témoignent ses aquarelles⁹.

UNE DIFFÉRENCE MARQUÉE ENTRE FORMATION ET DIRECTION D'ACTEURS

La rébellion de l'acteur est nécessaire pour Patrice Chéreau. Dès lors, il établit une différence entre des élèves du CNSAD¹⁰ et des comédiens professionnels en relation avec cette capacité d'avoir du répondant pour nourrir le travail du directeur d'acteurs :

[...] ils étaient prêts à donner exactement ce que je leur demandais, alors que je pense qu'il y a une correction naturelle qui se fait avec des

7. Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* [1978], Paris, Gallimard, 1994, p. 447.

8. Voir Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, p. 58.

9. Voir les archives de théâtre et une partie de ses archives cinéma déposées par Chéreau à l'Institut mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) : www.imec-archives.com. Par ailleurs, l'autre partie de ses archives cinéma est consultable à la Bibliothèque du film (BiFi) (Cinémathèque française à Paris) : www.bifi.fr/public/index.php.

10. Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris.

comédiens [...] En fait, les comédiens en prennent et en laissent. [...] c'est-à-dire que, il y a des choses qui leur conviennent, d'autres qui ne conviennent pas, et puis ils adaptent en disant : « Ça, ça ne me convient pas, je vais essayer de trouver un autre chemin ». Et c'est dans cet autre chemin qu'implicitement les comédiens me proposent que finalement je trouve ma nourriture, et que c'est dans une critique permanente de mon travail et dans une adaptation permanente de mon travail aux nécessités des comédiens. Eux ne savent pas encore, eux ou elles de ce groupe du Conservatoire, ne savent pas encore ce qu'ils peuvent, ce à quoi ils peuvent dire oui ou non, surtout ce qu'ils peuvent refuser ; ils ne refusent rien en fait. C'est peut-être ça l'erreur : ils ne refusent rien. En même temps je n'aurais pas supporté qu'ils le refusent (*sourire*), parce qu'ils n'avaient pas de raison de le refuser mais, peut-être, que j'aurais dû le refuser à leur place¹¹.

De surcroît, Chéreau accepte, sinon revendique, la complexité de ces partenaires acteurs : « s'ils n'étaient pas compliqués on n'en voudrait pas. Un acteur simple, je le jette tout de suite »¹².

INVARIANTS DANS LA DIRECTION D'ACTEURS DE PATRICE CHÉREAU AU CINÉMA, AU THÉÂTRE ET À L'OPÉRA

Si la relation de confiance avec les acteurs est généralement bienvenue dans la direction d'acteurs, elle est indispensable chez Chéreau dans la mesure où les comédiens acceptent d'être sous un regard et en quelque sorte de se livrer à un acte impudique. Ainsi, à la différence d'un Strehler, il est difficile, sinon impossible pour Chéreau de répéter en public en raison de la nature différente de la parole délivrée à l'acteur si celle-ci a lieu ou non dans l'intimité. Ce rapport de confiance est ce qui lui permettra d'affirmer constamment et de manière cohérente en 1973 à Émile Copfermann :

11. Stéphane Metge, *Patrice Chéreau, Leçons de théâtre, leçon 5, Paroles d'élèves*.

12. « Patrice Chéreau : Les acteurs, c'est bouleversant. Y a rien de plus beau. C'est la plus belle chose de notre métier. Pourtant, dieu sait s'ils sont emmerdants. Mais c'est magnifique. / Fabienne Pascaud : Pourquoi ils sont emmerdants ? / Patrice Chéreau : Oh ben, on le sait bien pourquoi ils sont emmerdants. Parce qu'ils le sont, c'est dans leur nature, c'est normal. Mais en même temps, c'est une vie infernale qu'ils mènent. Infernale. Je ferai jamais ce métier, moi. [...] Donc à un moment donné ils sont compliqués, ce qui est normal. Mais s'ils n'étaient pas compliqués on n'en voudrait pas. Un acteur simple, je le jette tout de suite » ; Pascal Aubier, Fabienne Pascaud, *Portrait de Patrice Chéreau : épreuve d'artiste*, INA, La Sept, 1990, 60 min.

[...] Diriger les acteurs ne veut pas dire les utiliser, mais provoquer en eux la naissance de quelque chose, les modifier, faire que l'émotion du spectacle passe par eux, par la rareté de leur nature, à leur insu ou non [...] les choses qu'ils font naissent d'eux, de moi, de leur nature [...] si le travail avec les comédiens ne va pas en profondeur, si le metteur en scène ne provoque pas leur imagination instinctive et si les comédiens ne sont pas de très grands exécutants, il ne se passera rien sur le plateau. Rien! [...] Mais il y a des acteurs qui ne veulent pas se laisser modifier, qui ont peur de manquer à leur image¹³.

Puis en 1990 à Fabienne Pascaud :

[...] j'essaie de les pousser – ce qui est un rôle facile si je puis dire – parce qu'on ne doit pas fabriquer nous-même, on ne doit pas faire nous-même –, j'essaie de les aider d'abord et puis de les pousser dans leurs retranchements, de les pousser à faire ce que, ce qu'il ne ferait pas forcément s'ils étaient seuls. Il n'y a pas trente-six façons de pousser. Faut pas les pousser comme on pousse quelqu'un dans un escalier pour qu'il tombe ou comme on pousse quelqu'un sous une rame de métro. Vous savez, le chemin de l'acteur est douloureux. Personne au monde ne va naturellement prendre le chemin le plus douloureux, le plus difficile. On prend un peu le plus simple. Donc, si on pousse, si on vous dit ça, c'est trop simple c'est trop facile, il y a peut-être plus à aller chercher, c'est à ça que peut servir le metteur en scène s'il est honnête et s'il n'est pas bêtement autoritaire¹⁴.

Cette proximité avec l'acteur ne peut donc s'opérer en public. Comme il le confie à Fabienne Pascaud dans l'émission télévisée qu'elle lui consacre en 1990, les répétitions ont quelque chose de l'ordre du secret. Aussi la parole qu'il véhicule en répétition n'a-t-elle pas le même poids pour lui s'il y a ou non du monde dans la salle. Cela rend d'autant plus précieux les documentaires de Stéphane Metge dont la complicité avec Chéreau nous donne tout de même aujourd'hui la possibilité de nous retrouver au cœur des répétitions, même si la caméra n'est jamais oubliée puisque Chéreau prend à plusieurs reprises le cameraman à partie.

13. « La mousse, l'écume », entretien d'Émile Copfermann avec Patrice Chéreau, *Travail théâtral*, n° 11, avril-juin 1973, p. 14. La rencontre porte sur *Toller, scènes d'une révolution allemande*, version scénique de François Regnault, d'après le texte français de Gaston Jung, créé au Théâtre national populaire (TNP) de Villeurbanne en 1973.

14. Pascal Aubier, Fabienne Pascaud, *Portrait de Patrice Chéreau : épreuve d'artiste*.

DES INDICATIONS plus physiques qu'intellectuelles ?

Si le metteur en scène-réalisateur distingue théâtre et cinéma par leurs outils techniques de création, il travaille de la même manière avec les comédiens¹⁵. Il tente de leur inoculer sa rigueur et sa compréhension sensible des textes. Il « ne lâche pas le morceau » comme il le dit lui-même et cela constitue en partie son travail de directeur d'acteurs :

[...] oui je ne lâche pas le morceau. Vous savez d'où ça vient « pas lâcher le morceau », c'est comme quand on donne un morceau de viande à un chien et qu'on essaie de tirer et qu'il n'y a rien à faire. [...] C'est un peu ça la direction d'acteurs pour moi. Faut s'obstiner quand même. [...] Faut s'obstiner. [...] Il faut pousser les gens à aller plus loin que là où ils iraient s'ils étaient simplement livrés à eux-mêmes¹⁶.

Dans sa direction d'acteurs, son entendement des textes ne passe pas d'emblée par un discours intellectuel, ce qui ne veut pas pour autant dire qu'il se dispenserait d'une réflexion approfondie sur l'œuvre qu'il monte. De nombreuses annotations de ses textes le prouvent¹⁷.

Le remarquable documentaire de Stéphane Metge, *Une autre solitude*, sur les répétitions de *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès, montre bien cette obstination de Patrice Chéreau sur l'interprétation du texte et en même temps le fait qu'il n'impose pas un discours intellectuel. Si certains voient Chéreau comme un intellectuel, il ne se définit pas ainsi et les acteurs ayant travaillé avec lui non plus, comme Pascal Greggory par exemple¹⁸. Sa direction d'acteurs est finalement sûrement autant physique, sensible qu'intellectuelle. Chéreau utilise des registres d'indications différents mais développe aussi un grand nombre d'indications physiques.

15. D'après les propos de Patrice Chéreau lors de la « Rencontre avec Dominique Blanc, Pierre Trividic, Patrick-Mario Bernard, et Patrice Chéreau », dans le cadre de l'exposition *Les visages et les corps*, du 2 novembre 2010 au 31 janvier 2011, auditorium du Louvre, 5 décembre 2011.

16. Entretien de Patrice Chéreau avec Bernard Rapp, in Philippe Azoulay, *Les feux de la rampe*, Patrice Chéreau, Rosebud Productions, France 3, Cinécinémas, Studio Canal, 2002, 110 min.

17. Voir les archives de l'IMEC pour la consultation d'une majorité du fonds Chéreau pour le théâtre.

18. Rencontre avec Stéphane Metge, Pascal Greggory et Jacques Baillon suite à la projection d'*Une autre solitude*, de Stéphane Metge, dans le cadre du Mois du film documentaire organisé par le Centre national du théâtre, thématique de la 9^e édition : « Leçons et répétitions », Paris, Maison des auteurs de la SACD, le 17 novembre 2008.

Parfois, il cherche le sens à l'intonation, sans obligatoirement le donner à l'acteur mais en faisant reprendre l'interprète pour lui indiquer s'il va dans la bonne direction. Cela ne signifie pas que le metteur en scène ait une vision préconçue de ce qu'il souhaite mais qu'il refuse d'entendre certaines intonations, c'est pourquoi il a plus tendance à dire aux acteurs ce qu'il ne veut pas que ce qu'il voudrait¹⁹.

DIRIGER SANS NOMMER LES CHOSES

Chéreau utilise autant des indications abstraites que concrètes pour aider ses acteurs. Si on le voit très précis dans ses indications corporelles et donc physiques, allant jusqu'à toucher ses interprètes pour faire part d'une gestuelle, d'une attitude spécifique, d'une orientation dans l'espace, de la construction d'une intimité physique entre des acteurs, ses indications dramaturgiques lors du travail sur le plateau ne se veulent point explicatives. De plus, le travail dramaturgique qu'il accomplit à la table semble nullement s'opposer à un développement scénique physique ultérieur ou, pour le dire autrement, à une recherche sémantique par la proxémique et donc les rapports des corps dans l'espace. Manifestement, Chéreau privilégie une certaine maïeutique avec les comédiens. *De facto*, cette méthode lui permet aussi de ne pas nommer nécessairement les choses. L'étude des textes et l'analyse des documentaires sur Chéreau en répétition l'attestent. Peut-être est-ce pour cela qu'il confie à Fabienne Pascaud en 1990 : « La psychanalyse peut servir l'acteur mais pas le metteur en scène », « il me semble que la psychanalyse au théâtre enfonce des portes ouvertes. Béantes [...] Et donne un nom à des choses »²⁰.

En revanche, le fait que les choses ne soient pas toujours nommées dans ces spectacles ou ses films, n'impliquait pas qu'elles ne le soient pas dans le processus de création. Or, le fait de ne pas nommer les choses en répétition, comme la nature du désir entre deux personnages (par exemple *Dans la solitude des champs de coton*, de Bernard-Marie Koltès), est récurrent chez Patrice Chéreau. La pudeur du metteur en scène-réalisateur, voire son "mystère" pour utiliser son vocabulaire, imprègne ses créations théâtrales et cinématographiques ainsi que ses opéras. Pourtant, le fait qu'il ne nomme pas les choses n'empêche pas qu'il les rende visibles aux spectateurs, d'où certainement cet engouement prononcé vers le cinéma et la prise de parole imagée qu'il lui permet. Sa direction d'acteurs vise à

19. Voir Pascal Aubier, Fabienne Pascaud, *Portrait de Patrice Chéreau : épreuve d'artiste*.

20. *Ibid.*

cela. Cela peut surprendre des acteurs et ne pas convenir à certains, comme Didier Sandre, par exemple, confiant à Anne-Françoise Benhamou en 2004 :

D. S. – [...] il n'y a qu'avec ces gens-là que j'ai pu apprendre, apprendre le métier [Chéreau et Vitez]. Avec Patrice, c'était parfois un peu douloureux, parce que ce n'est pas vraiment un directeur d'acteurs, en tout cas pas à l'époque. Donc il fallait accepter de passer par sa moulinette, en quelque sorte. Je savais instinctivement que pour profiter de son travail il fallait être consentant.

A.-F. B. – Et qu'est-ce que c'est, sa moulinette ?

D. S. – La moulinette, c'est la souffrance dans laquelle il nous met ! Rien n'est jamais bien, on n'a aucune gratification avec Patrice... On devient incohérent, on sait à peine ce qu'on fait, on ne s'appartient plus, tellement on a été broyé par le fait de... Il est absolument imprécis dans ses indications. Ça ne va pas – de toute façon ça ne va jamais. Alors on est convoqué, pendant longtemps, sur la façon dont ça ne va pas, sans mettre jamais un nom, un mot, sur ce qui ne va pas. Donc on est dans une insécurité, une fragilisation²¹...

Au-delà d'une éventuelle opposition de l'acteur au metteur en scène ici, la manière dont Didier Sandre définit la direction d'acteurs est très claire ainsi que l'expression du mode de direction qui lui conviendrait : mettre un nom sur ce qui ne va pas, ce à quoi finalement Patrice Chéreau se refuse. Ainsi, Pascal Greggory pourrait utiliser les mêmes mots pour décrire une partie du travail de Chéreau tout en affirmant cependant que pour ces mêmes raisons, celui-ci serait un véritable directeur d'acteurs. On saisit alors le rapport *intuitu personae* qui fait la particularité de la direction d'acteurs.

Nommer les choses viserait peut-être chez Chéreau à nommer l'innommable. Il ménagerait alors sa parole avec les acteurs, les répercussions de certains propos pouvant être dramatiques selon lui, la frontière avec la vie privée étant finalement toujours étroite :

La direction d'acteurs c'est d'être toujours au bord de la gaffe [...] parce qu'on ne sait pas sur quoi on agit en fait, c'est le problème. On est toujours au bord de la gaffe. [...] Parce que la personne joue avec des choses qu'on ne connaît pas. [...] L'acteur joue avec une vie privée dont on n'a pas toutes les cordes comme ça ; et brusquement on dit un mot, et quelquefois il peut arriver qu'on dise un mot malheureux²².

21. « L'épée sur l'épaule », entretien d'Anne-Françoise Benhamou avec Didier Sandre, *OutreScène : la revue du théâtre national de Strasbourg*, n° 3, mai 2004, p. 41.

22. Patrice Chéreau, in Stéphane Metge, *Une autre solitude*.

Dire beaucoup permettrait aux acteurs de trouver au moins une chose qui les nourrisse, comme image ou comme sensation, mais c'est aussi risquer de laisser certains mots blesser sans que le metteur en scène soit capable de savoir lesquels. Pour Chéreau, la relation entre le metteur en scène et le comédien représente quelque chose de mystérieux :

[...] on plante une graine chez quelqu'un dans un terreau qu'on ne connaît pas, et on ne sait pas ce qui va pousser de cette graine, c'est-à-dire qu'on peut suggérer une idée. [...] J'ai pris l'habitude de parler beaucoup maintenant en répétition ; je parle jusqu'à ce que cela déclenche un déclic²³.

Ne pas constamment tout dire permet ainsi d'éviter de parler de choses involontairement désagréables et d'esquiver des intempérances de langage, tandis qu'en dire occasionnellement trop laisse la porte ouverte à l'expression de la maladresse. Néanmoins, le metteur en scène ne s'embarrasse pas toujours d'un tel contrôle.

Pourtant, si la relation metteur en scène-acteurs s'imprègne parfois de philosophie socratique, elle n'est donc pas exempte de manipulation. Elle vise, en posant une série de questions, à faire découvrir à l'interlocuteur les vérités qu'il a en lui. Les acteurs devront eux-mêmes combler les lacunes d'ébauches d'indications scéniques. Cela n'implique pas que le metteur en scène connaisse lui-même les zones inexplorées des comédiens. « On ne dirige pas un acteur », confiait Didier-Georges Gabily à Georges Banu : « on l'accouche, d'une façon ou d'une autre, et il faut qu'il accepte de se laisser accoucher, sinon les choses sont rayées d'avance »²⁴. Chéreau pourrait dire la même chose.

Toutefois, il est possible que cet artiste n'ait pas envie de nourrir l'acteur comme s'il s'agissait d'un intellectuel car pour lui – en tout cas c'est ce qu'il affirmait en 1973 :

Je ne crois pas du tout qu'un comédien puisse être intellectuel. Des comédiens se tuent à vouloir le laisser croire. Sur le plateau, des intellectuels ne donnent rien. Ce n'est pas en pensant aux choses qu'elles fonctionnent ; pas en pensant une chose que le rôle se construit²⁵.

Comme le mentionne Anne-Françoise Benhamou relativement à Koltès et Marivaux « et sans doute dans tout grand texte dramatique »,

23. Patrice Chéreau, in Stéphane Metge, *Une autre solitude*.

24. « Un geste poétique », entretien avec Didier-Georges Gabily, auteur et metteur en scène, réalisé par Georges Banu, propos retranscrits par Olivier Besson, *Alternatives théâtrales*, n° 52-53-54, décembre 1996-janvier 1997, *Les répétitions : un siècle de mise en scène, de Stanislavski à Bob Wilson* (cahier réalisé sous la dir. de Georges Banu), p. 123.

25. « La mousse, l'écume », p. 13.

[...] le langage sert [pour Chéreau] à voiler la situation, à la dénier ou à la transformer, à la masquer ou à la combattre, pas à l'exprimer. [...] Et c'est dans cette impossibilité constitutive du langage à dire le réel, que gît la possibilité même du théâtre²⁶.

On comprend alors que le corps chez Chéreau puisse vouloir substituer des mots, comme si la vérité de la chair pouvait rivaliser avec eux. D'une autre manière, Anne-Françoise Benhamou écrit que :

Patrice Chéreau semble postuler que la vérité est « entre » ce que disent les mots et ce que dit l'instinct ; que c'est par cette exacerbation d'une non-coïncidence entre eux que le réel se laisse piéger²⁷.

Ainsi, la « vérité » de ce que donne à entendre et à voir Chéreau sur scène comme au cinéma ou à l'opéra passerait indéniablement par les corps. De surcroît, la collaboration récente de Chéreau au théâtre avec le chorégraphe Thierry Thieû Niang accentue chez les spectateurs cette dimension kinesthésique de l'infraverbal.

DIRIGER AU PLUS PRÈS ET EFFECTUER DES PLANS SERRÉS

Une des caractéristiques de la direction d'acteurs de Chéreau réside dans sa manière d'accompagner le jeu. Il accompagne physiquement les acteurs et les dirige de très près. Son intervention ne correspond pas systématiquement à un arrêt de l'interprétation. Tel est le cas de l'accompagnement dont la spécificité est d'intervenir lors du déroulement même du jeu. Selon ce qui se joue et son désir que les comédiens restent ou pas dans le parcours de la scène (notamment pour des questions de rythme, d'investissement énergétique et de concentration), le metteur en scène peut les accompagner physiquement sur le plateau : se placer à côté d'eux ou rôder autour d'eux pendant qu'ils jouent, tout en leur prodiguant des indications. Quand la fonction d'accompagnement se rattache plus particulièrement à de l'encouragement, le directeur d'acteurs concourt à une consolidation du rythme et de la tenue de l'interprétation en stimulant le jeu sur le lieu même de sa réalisation. Cet accompagnement est physique, vocal, ou combine les

26. 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, 2001 (Les voies de l'acteur), p. 77.

27. *Ibid.*, p. 74.

deux. Une première mise en place n'est pas obligatoire; cela signifie que le metteur en scène s'octroie la liberté de gêner une circulation naissante. Ainsi, les metteurs en scène qui s'adonnent à l'accompagnement le font au début comme à la fin des répétitions. L'aspérité d'un plateau limite cette déambulation parce qu'elle restreint le *blocking* ou la mise en place. Il est probable que de manière inconsciente les scénographies épurées de Chéreau lui permettent de déambuler sur le plateau pour diriger ses interprètes.

Cette proximité physique avec le comédien sur le plateau lors des répétitions de théâtre et d'opéra se retrouve au cinéma dans les plans serrés sur l'acteur (cadrage, plans rapprochés), au point que Chéreau confie à Bernard Rapp en 2002 qu'il doit apprendre à s'éloigner et faire des plans plus larges²⁸.

La parole, fondamentale dans le processus de création, n'empêche pas qu'une grande activité du metteur en scène-directeur d'acteurs passe par le regard et l'écoute, dont la parole est le compte rendu. Que sa présence auprès des acteurs soit ou non occasionnelle, son regard globalisant est indispensable pour assurer la mise en scène. Aussi retournera-t-il à un moment ou à un autre dans la salle, même tardivement. Si l'accompagnement physique des acteurs sur le plateau correspond à une option pour certains metteurs en scène, elle est une nécessité chez Patrice Chéreau. Sa direction d'acteurs réside donc dans l'évaluation de la distance physique qu'il entretient avec les acteurs, dans la proximité ou l'éloignement, qui détermine le regard qu'il porte sur l'œuvre et les interprètes. Pour bien des metteurs en scène, le regard s'associe à une position distancée de leur part par rapport à la scène. Ce n'est pas celle de Chéreau, même s'il lui arrive aussi de s'éloigner du plateau pour regarder son travail. Pour la création du *Massacre à Paris* de Marlowe et de *Toller* de Tankred Dorst, par exemple, il a réalisé son travail de mise en scène en étant constamment sur le plateau jusqu'au moment où il a pris de la distance :

J'aime beaucoup le *Massacre* : c'est une mise en scène que j'ai faite très instinctivement, pleine peut-être des débordements de l'instinct [...]. Je l'ai faite et seulement vers la fin, j'ai regardé ce que ça donnait. Je ne suis presque jamais allé dans la salle, presque tout a été fait du plateau, comme dans *Toller*, d'ailleurs. J'ai essayé d'organiser de grandes images... Quand j'avais envie d'un enterrement, je le faisais passer. Un jour, j'ai quitté le plateau et j'ai regardé toutes les scènes... Mais c'est venu instinctivement²⁹.

28. Entretien de Patrice Chéreau avec Bernard Rapp, in Philippe Azoulay, *Les feux de la rampe*, Patrice Chéreau.

29. « La mousse, l'écume », p. 11.

FIXER SANS FIGER

À la fin des répétitions, la peur et le désir du metteur en scène se rejoignent : ceux de fixer sans figer, ou de figer sans fixer. La rigidité exigée dans la fixation de l'option choisie est donc sujette à bien des nuances et des contradictions. Par conséquent, l'attitude du metteur en scène penchant vers l'irritation en fin de création est commune parce qu'il profite des filages pour changer des jeux de scène et supporte parfois péniblement l'application de l'acteur à préserver la version précédente. Le témoignage de Patrice Chéreau le confirme lors des dernières répétitions du spectacle de fin de promotion des élèves du CNSAD – *Henry VI, Richard III* (fragments) d'après Shakespeare à la Manufacture des œillets du 10 au 22 novembre 1998. Conscient de cet état d'esprit dans cette période de travail, après avoir fait une réflexion à une élève-comédienne rétorquant avoir fait ce qu'il lui avait demandé, le metteur en scène prévient l'ensemble de la distribution :

On va rentrer dans une période où je vais vous engueuler parce que vous faites exactement ce que je vous ai demandé, je vous prévient. C'est pas drôle. À ce moment-là, je sors avec un argument en disant : « c'est pas la peine de me faire exactement ce que je vous ai demandé parce que je le sais, je le connais », montrez-moi quelque chose que je ne connais pas³⁰.

Et pourtant, Chéreau n'est pas favorable à l'improvisation : « Ce n'est qu'après beaucoup de travail que tout sort comme si cela était évident »³¹. Ce pourquoi les répétitions lui sont chères. Pour le metteur en scène, « on peut avoir du talent sur deux minutes », ce qu'il essaie sans doute de capturer au cinéma, mais au théâtre, « on ne peut improviser qu'à partir du moment où c'est nourri par des mois ou des semaines de travail »³².

MONTAGE ET TEMPS DE RÉPÉTITIONS

Rappelons rapidement ici les différentes manières qu'un metteur en scène a de diriger les comédiens au théâtre : soit leur dicter le résultat qu'il aimerait obtenir en leur donnant des indications précises, soit leur faire part

30. Stéphane Metge, *Patrice Chéreau / Shakespeare*.

31. Entretien de Patrice Chéreau avec Bernard Rapp, in Philippe Azoulay, *Les feux de la rampe*, Patrice Chéreau.

32. *Ibid.*

du résultat sans indications précises, soit leur donner des indications sans donner de résultat ou encore laisser totalement libres les acteurs d'interpréter – ce qui est le cas de l'improvisation³³. Chéreau propose davantage un parcours aux comédiens sans leur donner le résultat. Dans ce cas, le metteur en scène leur laisse l'opportunité de le surprendre. S'il ne connaît pas nécessairement le résultat final qu'il voudrait atteindre, le corps de l'acteur qu'il présentera au public correspondra bien à sa vision personnelle et non à celle du comédien. La ténacité de Chéreau durant le processus de création se révèle donc d'autant plus vive qu'il s'agit bien de répéter pour que chaque représentation, dans son intégralité, soit le résultat du travail, alors que pour lui, « au cinéma, l'essentiel de la "direction d'acteur", c'est le montage »³⁴:

Au théâtre, on présente la totalité de l'action, tandis qu'au cinéma on ne livre que des fragments de réel, on découpe des morceaux de vie et on décide ou on choisit volontairement ce que l'on ne montrera pas³⁵.

Pourtant, une qualité majeure de Chéreau au théâtre comme à l'opéra est de parvenir à diriger le regard du spectateur comme une caméra³⁶. L'inscription des corps dans l'espace participe pour lui de la construction sémantique et sensible de la partition des interprètes. Son cinéma adopte le même principe et, avec celui-ci, il peut ciseler davantage des perceptions ambiguës, grâce au montage, ciseler dans les corps, par les gros plans, entre autres. La musique comme la bande sonore répondent aux mêmes exigences.

Quand on se demande quelles influences les expériences de Chéreau au cinéma, au théâtre et à l'opéra ont sur sa direction d'acteurs, peut-être peut-on affirmer que les conditions de travail et les moyens techniques de chacun de ses arts l'ont amené à évaluer davantage ce qu'il pouvait

33. Voir Sophie Proust, *La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, préface de Patrice Pavis, Vic-la-Gardiole, L'Entretiens, 2006, notamment p. 390.

34. « [...] dans un film, je demande aux comédiens presque l'impossible, qui est de faire plusieurs choses en même temps ou d'opérer des changements à grande vitesse. C'est extrêmement difficile à jouer, alors que dans la vie, un visage, une expression se modifient à toute allure. En général, on ne peut obtenir cette impression que grâce au montage, en faisant des prises différentes, correspondant à des humeurs différentes, et en les assemblant. Au cinéma, l'essentiel de la "direction d'acteur", c'est le montage » ; Patrice Chéreau, entretien avec Jean-Michel Frodon et Danièle Heymann, « Festival de Cannes, compétition officielle : *La Reine Margot* de Patrice Chéreau. Le temps de vivre l'histoire », *Le Monde*, 16 mai 1994, p. 8.

35. Patrice Chéreau, *J'y arriverai un jour*, p. 24.

36. Voir Sophie Proust, « La direzione d'attori di Patrice Chéreau a teatro e nel cinema », Silvia Mei (trad.), dossier « Dal Cinema all'oltre », *Rifrazioni*, année 4, n° 8, janvier 2012.

demander à un interprète selon l'art dont il était question. Ainsi, le temps consacré à l'élaboration de l'œuvre semble une donnée incontournable à l'éclosion de son travail avec les interprètes. Et s'il estime avoir assez de temps au théâtre et au cinéma, il n'a pas eu le même point de vue pour l'opéra, ce qui l'a fait mettre en suspens sa carrière de metteur en scène d'opéra pendant un certain temps. Pour lui, dans le cas de reprises, les répétitions n'étaient pas assez nombreuses pour réaliser un travail de qualité³⁷.

ÉVOLUTION DE LA DIRECTION D'ACTEURS

Lorsque Didier Sandre a mentionné que Chéreau ne serait pas vraiment un directeur d'acteurs, il a ajouté : « en tout cas pas à l'époque ». Cela nous amène à aborder la question de l'évolution de la direction d'acteurs chez Chéreau. Pour ce dernier, il s'agit d'une obsession. Une amélioration pour lui est possible et son angoisse est celle de régresser.

Fabienne Pascaud : Est-ce qu'on s'améliore dans la direction d'acteurs ?

Patrice Chéreau : On peut s'améliorer mais on peut aussi s'aggraver, ça peut empirer aussi. Parce qu'avec l'âge il arrive qu'on devienne impatient. Et il arrive qu'on se mette à montrer aux acteurs ce qu'ils devraient faire. Ça, ça arrive. Quelquefois ça m'arrive. C'est pas forcément bien. Mais par moments on n'a pas d'autre moyen. Ça m'arrive depuis que j'ai joué *La solitude*, en plus. J'ai tendance à montrer un peu. Mais, il vaut mieux éviter. Parce qu'on ne peut pas reproduire ce que fait le metteur en scène. Donc on peut devenir de plus en plus mauvais. C'est mon obsession. [...] Ça ne fait pas de vieux os les metteurs en scène [...] Le risque, c'est devenir de plus en plus con³⁸.

Dès lors, l'intérêt porté à la direction d'acteurs ne doit jamais faire oublier qu'il serait erroné de croire que celle-ci se limite à une relation duale entre le metteur en scène et un ou des acteurs. La création en cours, qu'il y ait ou non un texte, constitue l'élément qui va faire que la relation sera ternaire. Toutefois, dans le cas de Patrice Chéreau, la réappropriation de l'œuvre par le metteur en scène, la lecture originale qu'il en fait, explique que la relation duale soit importante dans sa direction d'acteurs. Chéreau

37. Entretien de Patrice Chéreau avec Bernard Rapp, in Philippe Azoulay, *Les feux de la rampe*, Patrice Chéreau.

38. Pascal Aubier, Fabienne Pascaud, *Portrait de Patrice Chéreau : épreuve d'artiste*.

assimile l'auteur et le spectacle en lui. La particularité de la direction d'acteurs de Chéreau réside évidemment aussi dans le résultat qui fait entendre les textes de manière nouvelle et originale, montrant l'empreinte de sa personnalité et faisant de lui un auteur, bien qu'il ait affirmé ne pas aimer qu'on puisse le reconnaître d'un spectacle à l'autre, ce qui s'avère compréhensible pour un artiste voulant toujours se surprendre avant même peut-être de surprendre les autres.

Sophie PROUST

UNIVERSITÉ CHARLES DE GAULLE – Lille 3