Patrice Chéreau, la mort de l'autre

Yann Calvet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/839>

DOI : 10.4000/doublejeu.839

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2012

Pagination : 115-122

ISBN : 978-2-84133-424-7

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Yann Calvet, « Patrice Chéreau, la mort de l'autre », *Double jeu* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 29 juin 2018, consulté le 19 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/839> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.839>

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

PATRICE CHÉREAU, LA MORT DE L'AUTRE

L'idée de mort proprement dite est une idée sans contenu, ou si l'on veut dont le contenu est le vide à l'infini: « Elle est la plus creuse des idées creuses puisque son contenu, c'est l'impensable, l'inexplorable, le "je ne sais quoi" conceptuel qui correspond au "je ne sais quoi" cadavérique »¹. La mort, c'est l'idée traumatique par excellence. Elle est à la fois ce qui nous touche le plus profondément et ce qui nous échappe totalement.

Cette absence de repère et de connaissance précise de ce qu'est la mort, ce vide dialectique, pose le problème de sa représentation: comment parler, comment montrer ce que la pensée ne peut pas saisir?

Le pouvoir de fascination du cinéma vient en partie de sa capacité de donner à voir une matérialisation de la mort. Si, dans la plupart des films, la mort n'est qu'un prétexte, elle est aussi le sujet de beaucoup de grands films de l'histoire du cinéma. Chez des auteurs comme Murnau, Dreyer, Rossellini, Bergman, Kubrick, Lang, Godard, Kiarostami – on pourrait presque tous les citer – la mort est omniprésente, que ce soit esthétiquement, psychologiquement, métaphysiquement...

La naissance de l'image, on le sait, est d'ailleurs liée, à l'époque archaïque, à la conscience de la mort: elle a jailli des tombeaux comme un refus du néant et pour prolonger la vie. Longtemps, comme l'a écrit Régis Debray dans *Vie et mort de l'image*, et encore aujourd'hui sans doute mais sous d'autres formes, « figurer et transfigurer n'ont fait qu'un »². L'image, en un sens, atteste alors du triomphe de la vie conquis sur, et mérité par, la mort.

1. Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970, p. 42.

2. Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard (Folio essais; 261), 1992, p. 32.

ÉROS ET THANATOS

Que vient faire Patrice Chéreau dans cette prestigieuse généalogie ? Et ces quelques considérations ne sont-elles pas un peu déplacées pour parler d'un cinéaste plutôt attaché à une sorte de réalisme quotidien, ou à des reconstitutions historiques intimistes.

L'œuvre cinématographique de Chéreau est d'abord fortement marquée elle aussi par le thème de la mort, de l'absence, et surtout de la disparition. De la violence macabre de *La reine Margot* (1994) à l'agonie de Thomas dans *Son frère* (2003) en passant par le deuil des personnages de *Ceux qui m'aiment prendront le train* (1998), Patrice Chéreau est un cinéaste qui montre les conséquences de la mort sur les vivants. Et cette représentation s'apparente, d'une certaine manière, à une sorte d'exorcisme.

Aucun cinéaste, aussi prestigieux soit-il, n'échappe d'ailleurs à ce qui pourrait apparaître comme des clichés de la représentation lorsqu'il s'agit d'évoquer la mort, même lorsqu'il s'agit de parler du présent et d'aborder la question d'un point de vue plutôt laïque, ce qui est, je crois, le cas chez Patrice Chéreau. Il n'y a en effet aucun au-delà, aucune transcendance dans son œuvre, seulement quelques références religieuses et encore très peu (dans *Son frère* notamment). L'œuvre de Chéreau constate – simplement – que le corps est mortel.

Le premier cliché de la représentation de la mort vient de la psychanalyse : sous les instincts de conservation et de plaisir, agissent deux instincts fondamentaux : l'instinct de vie (Éros), qui tend à constituer des unités organiques, et l'instinct de mort (Thanatos), qui vise à les détruire et qui se projette sous la forme de l'agressivité. Éros et Thanatos planent ainsi sur l'œuvre du cinéaste marquée par une sorte d'inquiétude ontologique face à l'idée de la fin (de la vie réelle, mais aussi sociale ou amoureuse). Il n'est point de désir ici sans présence de la mort, et tout désir (chez lui) est sexuel... comme le montre la fin de *L'homme blessé* où l'acte d'amour charnel s'accompagne de la mise à mort du sujet, peut-être devrait-on dire de l'objet du désir. Les films de Chéreau décrivent un univers de bruit et de fureur et en même temps de désir et de violence³. La violence excite car elle remue les forces élémentaires – comme le dit Margot (I. Adjani) dans le texte et à l'image : « Je veux que le plaisir me fasse entrevoir l'image de ma mort ».

Autre cliché : celui de la femme vampirique. C'est surtout vrai pour Catherine de Médicis (V. Lisi) et conjointement pour sa fille Margot (I. Adjani) dans *La reine Margot* dont la représentation est proche de celle du romantisme. On pense notamment à une toile de Franz von Stuck

3. Voir aussi le début de *L'homme blessé* lorsqu'Henri (J.-H. Anglade) rencontre Jean (V. Mezzogiorno) dans les toilettes de la gare du Nord.

(*Le péché*, 1893) qui est une personnification conventionnelle de la femme mauvaise (un thème central de la peinture symboliste), habillée en noir (comme V. Lisi), le corps offert et un serpent sur l'épaule (comme I. Adjani). Virna Lisi, c'est aussi la vieille vampire qui se nourrit de la vitalité de ce qui est jeune. Il y a d'ailleurs dans la plupart des films de Chéreau une sorte de confrontation / fascination entre la jeunesse et l'âge mûr, ou pour être plus précis une sorte de fascination (sexuelle) qui s'exerce sur de jeunes personnages ; éphèbes aux allures viscontiennes (on pense évidemment à *Mort à Venise*, 1971) ou plus trivialement felliniennes du type Giton du *Satyricon* (1969) d'après Pétrone.

Dans *La reine Margot*, c'est toute la famille qui est d'ailleurs vampirique avec leur visage émacié de presque cadavres, de presque déjà morts, maudits par le destin et par leurs comportements comme l'indique la prédiction du parfumeur : il y a ici une sorte de dégénérescence coupable car incestueuse et donc vouée à la disparition. Cette dimension incestueuse est d'ailleurs aussi présente dans *Son frère* lorsque Luc (E. Caravaca) dit à Claire (la compagne de Thomas) : « C'est le premier garçon que j'ai connu en fait » après avoir avoué lui avoir touché le sexe vers 12-13 ans et en terminant sur : « ça devrait servir à ça les frères, non ! ».

Il faut surtout préciser que cette jeunesse attirante porte en elle les germes de la mort, à l'image de Bruno, le jeune éphèbe séropositif de *Ceux qui m'aiment prendront le train*. Voir aussi autour de cette idée la rencontre de Luc (E. Caravaca) avec Manuel, un jeune homme malade des intestins, dans les couloirs de l'hôpital dans *Son frère*. Manuel qui regarde Luc et lui dit : « Toi aussi tu sens que tu vas être malade ».

Dans *Gabrielle* les personnages évoluent dans un luxe glacé et suffocant, dans un monde saturé d'obligations, de paroles mondaines et futiles, dans un monde comme dans un tombeau que l'homme aurait construit pour y enterrer vivant sa femme – qui elle-même est une sorte de tombeau – inapte à l'amour, donc à la vie. Il y a quelque chose de crépusculaire dans cet univers bourgeois immuable et satisfait qui est une sorte de théâtre intime où les êtres s'embaument pour se protéger. Au début du film, le rédacteur en chef définit d'ailleurs tout un programme réflexif qui s'applique à l'œuvre elle-même : « La mort partout, c'est ça qu'on voit maintenant au théâtre... des histoires répugnantes qui sont toutes les mêmes ». Et il ajoute : « Parce qu'il y a des vrais malheurs. Et oui... qui surgissent comme ça d'un coup dans nos vies ».

Dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Hervé Guibert dit de son travail d'écriture quelque chose qui s'applique aussi au cinéma de Patrice Chéreau. Il dit que « l'œuvre est l'exorcisme de l'impuissance »⁴.

4. Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard (Folio), 1990, p. 265.

LA MORT PROPAGANDE

La filmographie de Chéreau porte d'ailleurs en elle, ce que j'appellerai une sorte de surdétermination guibertienne, reprenant à son compte une évocation du corps comme lieu d'accueil du plaisir et de la douleur⁵. L'œuvre de Chéreau fait ainsi sienne la fascination macabre de l'auteur du scénario de *L'homme blessé*:

À l'issue de cette série d'expressions, l'ultime travestissement, l'ultime maquillage, la mort. On la bâillonne, on la censure, on tente de la noyer dans le désinfectant, de l'étouffer dans la glace. Moi je veux lui laisser élever sa voix puissante et qu'elle chante, diva, à travers mon corps. Ce sera ma seule partenaire, je serai son interprète. Ne pas laisser perdre cette source de spectaculaire immédiat, viscéral. Me donner la mort sur scène, devant les caméras. Donner ce spectacle extrême, excessif de mon corps, dans ma mort. En choisir les termes, le déroulement, les accessoires⁶.

On retrouve ce processus « thanatographique » dans un documentaire bouleversant intitulé *Silverlake Life: The View from Here* (1993), de Tom Joslin et Peter Freidman, l'histoire d'un couple d'homosexuels, Tom Joslin et Mark Massi, malades du sida et qui se filment dans leur quotidien, jusqu'à la mort, l'un enregistrant littéralement l'agonie puis la mort de son compagnon. Je ne sais pas si Chéreau a vu ce film, mais son travail avec ses acteurs sur le corps décharné, cadavérique... évoque avec force certaines images de Tom Joslin et Mark Massi⁷.

L'évocation du sida (on est bien obligé d'en parler) est évidemment très présente chez Chéreau même s'il n'est presque jamais évoqué ouvertement – même s'il lui arrive de nier sa présence et même si on ne peut pas réduire son œuvre à cela. Les empilements de cadavre d'hommes après le massacre de la Saint-Barthélemy dans *La reine Margot*; la mort suintante de sang du roi Charles IX qui d'ailleurs nous offre un bel exemple de cette théâtralisation de la mort dont parle Guibert; la disparition plus ou moins brutale de certains de ses personnages... Tout évoque en creux la question du sida.

Dans *Son frère*, Thomas souffre d'une maladie du sang dont on nous dit au début du film que ce n'est justement pas le sida. Le film est construit sur une relation fraternelle mourant-survivant: Thomas est celui qui meurt,

5. Évidemment ce n'est pas propre à Hervé Guibert mais l'influence se fait ici fortement sentir.

6. Hervé Guibert, *La mort propagande*, Paris, R. Desforges, 1991, p. 172.

7. « Être une sorte de cadavre ambulante nous éloigne encore plus de la vie ordinaire », dit l'un des protagonistes de ce documentaire.

Luc est celui qui pense que Thomas, peut-être, meurt à sa place ou à cause de lui. Surtout dans ce film, le mourant (Thomas) est celui pour lequel le survivant (Luc) ne peut plus rien faire pour l'empêcher de mourir. Luc entre ainsi dans le film dans une zone de non-intervention ou d'insignifiance. Ne pouvant plus rien faire, il n'existe plus pour lui-même et il existe encore moins pour les autres, d'où cette solitude finale de Luc dans le film. Il n'y a rien à faire pour celui qui bientôt ne sera plus rien.

La mort, c'est toujours celle de l'autre et, comme le souligne Michel de M'Uzan dans *De l'art à la mort*, le mourant attend

[...] qu'on ne se soustraie pas à cette relation, à cet engagement réciproque qu'il propose presque secrètement, parfois à son insu. Alors que les liens qui l'attachent aux autres sont sur le point de se défaire absolument, il est paradoxalement soulevé par un mouvement puissant, à certains égards passionnel. Par là, il surinvestit ses objets d'amour car ceux-ci sont indispensables à son dernier effort pour s'assimiler tout ce qui n'a pu l'être jusqu'ici dans sa vie pulsionnelle⁸.

Thomas est un personnage qui tente de se mettre complètement au monde avant de disparaître. Luc accompagne son frère mourant. Il est juste là, disponible.

C'est cet aspect d'impuissance qui ressort du film et qui génère aussi une sorte de peur qui se transmet d'un personnage à l'autre : peur de sa propre mort, peur virale et entre hommes...

Dans une certaine perspective, Chéreau redouble donc au cinéma ce que Guibert a tenté de faire en littérature en utilisant l'idée de la mort comme une sorte de paradigme dans un projet de dévoilement de soi. La mort permet au cinéaste une approche de ses personnages en profondeur, la saisie de leurs états seconds, de leurs pulsions... La mort projette des êtres souvent superficiels dans une épreuve vécue et une souffrance ressentie : comme chez Guibert, la peur de la mort et la jouissance de l'instant, la conscience du mal et l'esprit de dérision deviennent des axes de sens autour desquels chaque personnage se répartit en oscillant d'un état à un autre.

L'ULTIME TRAVESTISSEMENT

Ceux qui m'aiment prendront le train est un film assez déroutant. Jeu d'acteur surfait, dialogue trop écrit, musique de juke-box... La mise en scène donne le sentiment d'une superficialité, d'une artificialité de personnages

8. Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort : itinéraire psychanalytique*, Paris, Gallimard, 1977 ; cité par Louis-Vincent Thomas, *La mort*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1988, p. 80.

qui sonnent creux et dont personne n'a rien à faire parce qu'ils ne nous touchent pas. Chacun cherche, semble-t-il, à remplir le vide de son existence. Ressentiments, jalousies, toute la petitesse humaine s'exprime. Les femmes sont bêtes, laides ou bien complètement allumées, presque foldingues... C'est d'ailleurs vraiment une affaire d'hommes et on est obligé d'être étonné de l'homosexualité de la quasi-totalité des hommes de cette famille.

Le film est un véritable catalogue des réactions compliquées que provoque le deuil : la dénégation, la dépression, la culpabilité, l'hystérie, l'identification même... Toutes les réactions sont excessives et provoquent une sorte de processus d'intériorisation car, petit à petit, le mort survit en s'installant à l'intérieur des personnages.

La deuxième partie du film, après la procession, l'enterrement et le cimetière se passe dans une grande maison, un intérieur viscontien (on y revient) à la *Senso* (1954) avec tableaux, miroirs et tentures. La discussion devient salace, on ne parle plus que de cul et très crûment. Pourquoi cette mise en scène où tout sonne un peu faux ? Comme Vincent Perez qui s'exclame : « Moi, je suis contre la mort ».

Comme dans *Senso*, en effet, Patrice Chéreau organise, dans cette deuxième partie du film, un espace scénique, un espace transformé en décor par des effets de décalages, de renversements et de trompe-l'œil qui travaillent la question de la représentation, de l'artifice et du travestissement. Dans cette mise en abyme cinéma / théâtre se joue la dialectique vérité / mensonge, vérité / apparence.

Évidemment, la mort offre une sorte de catharsis collective où chacun va pouvoir remettre en question les fondements de sa propre existence et aussi de celle des autres. Il y a une logique de responsabilisation par rapport à autrui qui se dévoile petit à petit, mais dans l'ensemble le fait est que rien ne se passe vraiment qui vienne donner du sens à la vie, et chacun reste terriblement seul face à la mort. Toute cette agitation ne sert à rien et on a parfois l'impression que Chéreau crée un mouvement perpétuel pour échapper à ce néant dont son cinéma a fortement conscience : c'est d'ailleurs pour moi sa principale qualité. La mort permet toujours chez lui d'éprouver la force du lien qui unit les personnages les uns avec les autres.

Il y a chez Chéreau un double régime de représentation complémentaire :

- Une tendance à la fixité qui fige le réel, théâtralise le champ, spectralise les personnages... Il y a, dans cette logique, des références picturales dans plusieurs films : *Lamentation sur le Christ mort* (1480)⁹ de Andrea

9. La photographie de Che Guevara mort, sur une civière, prise par le photographe de l'agence UPI Freddy Alborta dans la buanderie de l'hôpital de Valleggrande n'est pas sans rappeler

Mantegna (1431-1506) dans *Son frère*; *La bataille de San Romano* (1450)¹⁰ de Paolo Uccello (1397-1475) dans *La reine Margot*. Il y a aussi chez Chéreau de nombreux mouvements d'appareil (travelling ou pano-travelling) sur des personnages figés ou des compositions fixes donnant un aspect de nature morte à ses personnages. Il y a une scène du *Guépard* (1963) de Visconti qui montre toute la famille de Don Fabrizio Salina (Burt Lancaster) alignée à l'église comme figée dans le temps, momifiée par la caméra comme le sont aussi les personnages de *Gabrielle* et parfois de *La reine Margot*.

- L'autre tendance est exactement inverse avec une caméra survoltée, déchaînée presque, qui imprime un rythme compulsif au récit et donne un sentiment de mouvement perpétuel. Au début de *Ceux qui m'aiment prendront le train*, les personnages brûlent la chandelle par les deux bouts et on le sait, « une flamme qui brûle deux fois plus vivement brûle deux fois moins longtemps »¹¹. L'abus de mouvement et de vie épuise les corps et les décharne.

Dans les deux modes de représentation, il s'agit de montrer le rapport au temps et à la mort des personnages : entre ceux qui sont rattrapés par le temps et ceux qui tentent vainement d'y échapper ; encore l'impuissance.

Chez Patrice Chéreau, la chair est périssable. À la fin de *Son frère*, Thomas s'enfonce dans la mer, sorte de *materia prima* mais sans son caractère symbolique habituel, celui d'une renaissance possible... Ici rien, juste le néant – l'image ne symbolise pas. C'est comme la référence au *Christ mort* de Mantegna dans la scène du rasage de Thomas à l'hôpital dans le même film : le christ est mort mais ici, et contrairement à la tradition, il n'y a pas de résurrection symbolique ; rien ne vient combler le vide, ni donner de l'espoir.

Les personnages de Chéreau n'ont pas d'échappatoire en dehors de ce travail d'intériorisation déjà évoqué et en dehors de ce qui est d'ailleurs préconisé par les praticiens : exprimer sa tristesse et tous ses sentiments et sensations autour du vide laissé par la personne – inciter à verbaliser au

le *Christ mort* de Mantegna, la prise de vue étant faite depuis les pieds dans une même construction perspective (moins exagérée), le buste nu, les pieds et les mains visibles.

10. À propos de cette toile, Ernst Gombrich écrit ceci : « Hommes et chevaux ont l'air un peu de bois, presque des jouets, et l'œuvre entière a quelque chose de gai qui la tient très loin des réalités de la guerre. Mais si nous nous demandons pourquoi au juste ces chevaux font penser à un théâtre de marionnettes, nous ferons une curieuse découverte » ; *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1991, p. 190. On retrouve cette scénographie théâtrale chez Patrice Chéreau.
11. Cette citation est une réplique du professeur Tirel dans *Blade Runner* (1981) de Ridley Scott.

maximum tous les ressentis actuels et anciens par rapport à la personne décédée –, reconstruire son moi de façon plus large après une perte...

Figurer et transfigurer alors continue à ne faire qu'un au théâtre et au cinéma, ces lieux où il faut justement intérioriser, verbaliser et ressentir... Dans cette perspective, la pratique artistique devient en soi un rituel de deuil et de ce fait elle remplit, pour Chéreau et pour nous aussi, sa fonction face à l'absence d'amour et à la mort.

YANN CALVET

UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE