

PATRICE CHÉREAU

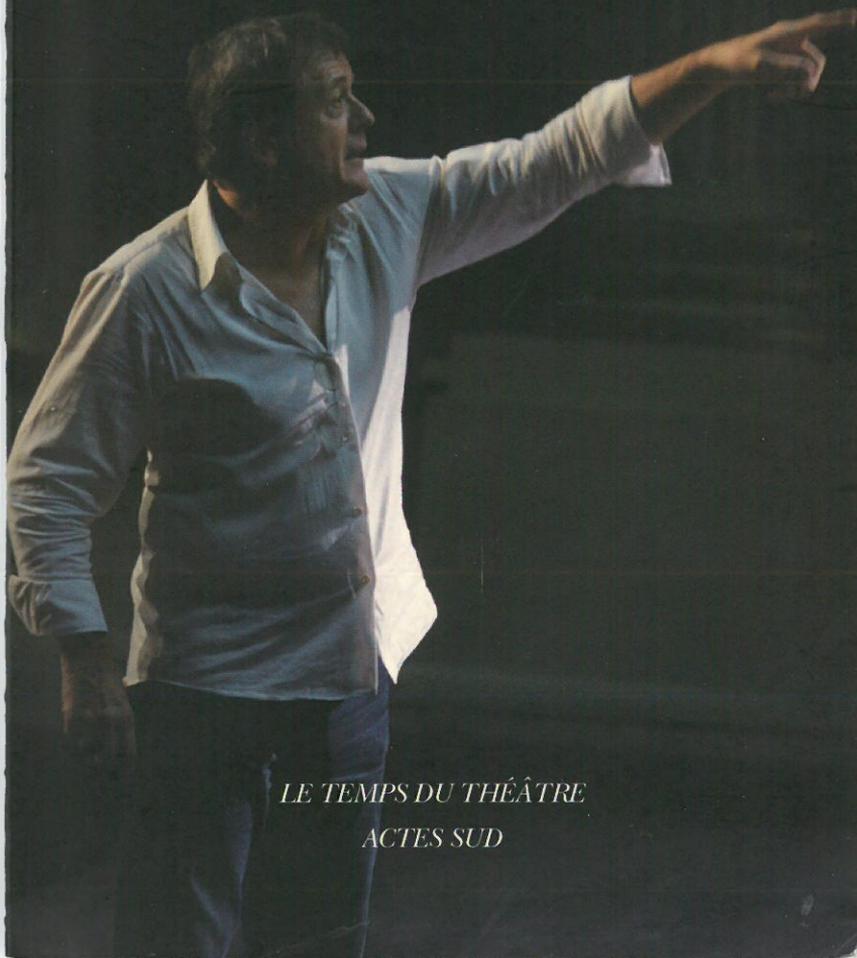
J'Y ARRIVERAI UN JOUR

ACTES SUD

Patrice Chéreau

# J'Y ARRIVERAI UN JOUR

Ouvrage réalisé par Georges Banu  
et Clément Hervieu-Léger



LE TEMPS DU THÉÂTRE

ACTES SUD

"LE TEMPS DU THÉÂTRE"  
série dirigée par Georges Banu et Claire David

## DANS LA MÊME SÉRIE

- Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, 1987, rééd. 2005.
- Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, 1988, rééd. 2009.
- Danièle Sallenave, *Les Épreuves de l'art*, 1988.
- Yannis Kokkos, *le scénographe et le héron* (ouvrage conçu et réalisé par Georges Banu), 1989, rééd. 2005.
- Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes (de Strindberg à Duras)*, 1989.
- Charles Garnier, *Le Théâtre*, 1990.
- Daniel Besnehard, *Comédiennes en mémoire*, 1990.
- Philippa Wehle, *Le Théâtre populaire selon Jean Vilar*, 1991.
- Jacques Lassalle, *Pauses*, 1991.
- Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, 1992, rééd. 1993 (avec le concours de l'Académie Expérimentale des Théâtres – AET).
- Bernard Sobel, *Un art légitime*, 1993 (avec le concours de la ville de Gennevilliers).
- Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, 1995 (avec le concours de l'AET).
- Luc Bondy, *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu*, 1996 (avec le concours de l'AET).
- Monique Borie, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute*, 1997 (avec le concours de l'AET).
- Frédéric Maurin, *Robert Wilson, le temps pour voir, l'espace pour écouter*, 1998 (avec le concours de l'AET).
- Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, 1998, rééd. 2008.
- Georges Banu, *Notre théâtre, "La Cerisaie"*, 1999 (avec le concours de l'AET).
- Guy Scarpetta, *Kantor au présent*, 2000 (avec le concours de l'AET).
- François Regnault, *Théâtre – Equinoxes*, 2001 (avec le concours du Conservatoire national supérieur d'art dramatique – CNSAD).
- François Regnault, *Théâtre – Solstices*, 2002 (avec le concours du CNSAD).
- Didier-Georges Gabily, *Notes de travail*, 2003.
- Pippo Delbono, *Mon théâtre* (ouvrage conçu et réalisé par Myriam Bloëde et Claudia Palazzolo), 2003.
- Les Répétitions, de Stanislavski à aujourd'hui* (ouvrage dirigé par Georges Banu, avec le concours de la revue *Alternatives théâtrales* et de l'AET), 2005.
- Georges Banu, *La Scène surveillée*, 2006.
- Stéphane Braunschweig, *Petites portes, grands paysages* (écrits suivis d'entretiens avec Anne-Françoise Benhamou), 2007.
- Krzysztof Warlikowski, *Théâtre écorché* (ouvrage conçu et réalisé par Piotr Gruszczyński, avec le concours du Théâtre royal de la Monnaie), 2007.
- Yoshi Oida, *L'Acteur rusé*, 2008 (avec le soutien de la Fondation franco-japonaise Sasakawa).
- Georges Banu, *Miniatures théoriques*, 2009.

J'Y ARRIVERAI UN JOUR

Doni Morici  
et Hasselberg.

Guys!

how massive.

page  
to the dream

Amicalment

Chris Harris

*Pour l'aide apportée à la réalisation de cet ouvrage, les auteurs tiennent à remercier, d'une part, les organisateurs du prix Europe pour le théâtre-Union européenne, en particulier son secrétaire général, Alessandro Martinez, ainsi que, d'autre part, Nathalie Gasser et l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC).*

© ACTES SUD, 2009  
ISBN 978-2-7427-8403-5

Patrice Chéreau

# J'Y ARRIVERAI UN JOUR

ouvrage réalisé par Georges Banu  
et Clément Hervieu-Léger

*Avec les contributions de*

Georges Banu, Anne-Françoise Benhamou,  
Dominique Blanc,  
Philippe Calvario, Eric Caravaca, Bertrand Couderc,  
Pascal Gregory, Clément Hervieu-Léger,  
Stéphane Lissner,  
Stéphane Metge, Gérard Mortier,  
Thierry Thieû Niang,  
Richard Peduzzi, Vincent Perez, François Regnault,  
Catherine Tasca, Bruno Todeschini,  
Anne-Louise Trividic et Caroline de Vivaise

Le Temps du théâtre / ACTES SUD



Le 13 avril 2008, Patrice Chéreau recevait à Thessalonique le prix Europe pour le théâtre. Ce prix, soutenu par l'Union européenne, distingue une personnalité majeure de la scène théâtrale dont le travail contribue à la compréhension et à la connaissance réciproques des peuples. La remise de ce prix venait conclure trois journées d'étude, ponctuées de rencontres, de débats et de projections, visant à traverser et interroger l'œuvre de l'artiste récompensé.

Depuis plus d'une quarantaine d'années et ses débuts au sein du groupe théâtral du lycée Louis-le-Grand, à Paris, Patrice Chéreau s'est imposé comme l'un des metteurs en scène les plus exigeants et les plus influents de sa génération, se jouant sans cesse des frontières ou des démarcations convenues, cherchant sans relâche. Son travail l'a conduit de Paris à Milan, de Bayreuth à Londres, du théâtre à l'opéra, du théâtre au cinéma. Sans doute parce qu'il est fils de peintre, Patrice Chéreau ne montre que peu de goût pour la rétrospective muséographique qui tend à clore une œuvre ou à la figer en un moment. A l'inventaire, il préfère la visite d'atelier. L'atelier, c'est le lieu même de la création. C'est l'autre secret qui abrite l'œuvre en marche. Ainsi dirige-t-il un théâtre, choisit-il ses collaborateurs et ses interprètes.

En ces jours d'avril sur les bords de la mer Egée, la porte s'est entrouverte sur son atelier. C'est à ceux qui travaillent avec lui que le metteur en scène a souhaité également donner la parole. Ce sont ses complices. Ses amis aussi. Tous n'ont pas pu être là. Nous l'avons regretté. Pour chacun d'entre eux, la rencontre avec lui fut décisive. C'est cette rencontre qu'ils se sont efforcés de raconter. Nous avons voulu conserver, dans les

retranscriptions qui suivent, l'oralité et la singularité de ces prises de parole successives. Nous avons voulu rendre compte de la diversité des personnalités qui entourent Patrice Chéreau. Car, comme il le rappelle fréquemment, il se pense lui-même comme le fruit de ces rencontres plurielles qui ont jalonné sa carrière. Au fil des souvenirs et des témoignages rapportés, c'est un autre portrait de l'artiste qui se dessine peu à peu. On songe alors à Robert Capa photographiant l'atelier d'Henri Matisse, à Inge Morath celui d'Alberto Giacometti ou à Brancusi photographiant le sien. Il ne s'agit pas de revisiter l'œuvre dans son intégralité, mais de tâcher de la comprendre ici et maintenant, de s'attacher au geste du metteur en scène plus encore qu'au spectacle représenté.

Les rencontres de Thessalonique se sont achevées par un grand entretien avec Patrice Chéreau dont nous donnons ici l'intégralité. Ainsi nous raconte-t-il une histoire. Il parle ici de ce qui le constitue, de ses combats et de ses choix esthétiques au nom d'une quête inassouvie et de défis perpétuellement relancés. "Aller vers...", disait Strehler, l'artiste dont il s'est senti le plus proche. Patrice Chéreau, lui aussi, ne cesse d'aller vers... "J'y arriverai un jour", dit-il, toujours en chemin vers un horizon dont il confirme l'attrait et n'admet pas l'abandon.

GEORGES BANU

et CLÉMENT HERVIEU-LÉGER

*N. B. – Afin de faciliter la lecture en évitant la multiplication des notes et références, l'ensemble des mises en scène et des films de Patrice Chéreau sont répertoriés de manière chronologique en fin de volume, p. 181 sq.*

## J'Y ARRIVERAI UN JOUR

*DIALOGUE AVEC GEORGES BANU*

DEVENIR LA PERSONNE QUE JE NE SUIS PAS ENCORE ?

GEORGES BANU. – Tout au long de ton parcours, tu n'as pas cessé de procéder à des ruptures, de refuser la continuité, de craindre tout ce qui pouvait apparaître comme installation dans des acquis, qu'ils soient artistiques ou institutionnels. Tu as opéré des changements radicaux dans les choix de répertoire, tu as abandonné des lieux et repris d'autres, tu es passé d'un genre à un autre, comme si ce que tu souhaitais par-dessus tout c'était de rester en mouvement. Est-ce que cet exercice, sans cesse réitéré, de la rupture s'explique par la méfiance à l'égard de la durée et de tout chemin longuement poursuivi ?

PATRICE CHÉREAU. – Non, j'ai l'impression que c'est une méfiance à mon propre égard. Une méfiance à l'égard de toutes les choses que je me mettrais à savoir un peu trop bien faire. Je pense que si je regarde en arrière, ce qui n'est pas non plus vraiment dans mes habitudes, l'impression qui domine est de ne pas vouloir refaire ce que j'ai déjà fait. Ainsi, à mes débuts j'ai été à Sartrouville, ensuite en Italie où je suis resté assez longtemps, après je suis allé à Villeurbanne, puis à Bayreuth, ensuite je suis arrivé à Nanterre... Pour moi, il s'agit de ne pas retrouver l'énergie que j'ai utilisée la fois d'avant. Lorsqu'on fait une mise en scène, il arrive qu'on reproduise automatiquement des choses, qu'on se fabrique soi-même un vocabulaire et qu'on finisse

par être pris dans un carcan de formes. Je pense qu'à force de dire *oui* on se fait piéger. En revanche, si on ose penser *non*, on ne sait pas toujours ce qu'on va faire, mais, au moins, on sait ce qu'on ne veut pas faire ou voir. La seule chose peut-être que j'ai le sentiment de savoir faire, c'est de pratiquer, de temps en temps, les différentes formes du *non* à l'égard de moi-même. Ce sont souvent les mêmes, car on dit *non* toujours de la même façon. Pourtant j'aime dire *non* et je sais dire *non* (comme dirait le Client de *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès...) : je vis, depuis toujours, dans la peur de reproduire ce que j'ai déjà fait. C'est sans doute pour cela qu'à un moment donné, j'ai cessé de faire des mises en scène d'opéra, j'avais l'impression que j'étais arrivé à une sorte d'habileté qui me faisait utiliser des recettes : on finit par acquérir un savoir-faire – c'est agréable, voire valorisant, mais en même temps c'est terrible. Oui, je peux dire que je crains le savoir-faire. Je sais quels ravages il peut produire ; les metteurs en scène, parfois, ne font que se reproduire eux-mêmes, je sais qu'il est facile de se contenter de proposer toujours les mêmes spectacles décorés autrement. Cette crainte m'habite, oui, mais le diagnostic que tu viens de formuler s'explique aussi par le fait que j'éprouve en permanence l'envie d'apprendre des choses. Le plaisir que j'ai à faire ce métier – plaisir que j'ai toujours d'ailleurs, ce qui n'est pas évident, parce que j'ai traversé des moments de solitude, de lassitude, parfois de désespoir –, oui, ce plaisir je l'ai encore, peut-être même plus que jamais, et il vient de la conviction qu'il me reste encore beaucoup à apprendre. Il y a de nombreuses choses que je ne sais pas encore faire et c'est vers cela que je me dirige – c'est mon envie profonde, ce n'est même pas un calcul. Je suis content quand je peux me dire : "Tiens, j'ai résolu un problème autour duquel je tournais depuis longtemps." Le fait d'acquérir un savoir nouveau et d'inventer des réponses inhabituelles me met en joie.

G. B. – Dans un témoignage récent, tu confirmais cet attrait pour la transformation, en réclamant justement de la part des autres de l'accepter. Tu affirmais ne pas te reconnaître dans les portraits qu'on fait de toi. Je cite :

Est-ce que ce monsieur agaçant, angoissé et insatisfait, c'est moi ? Je n'en suis pas sûr. Je ne me sens ni fébrile ni angoissé. Je l'ai été. Mais je suis heureux souvent, heureux de ne pas être seul dans mon atelier comme l'était mon père. Heureux de ne pas avoir à casser en mille morceaux comme lui la toile que je n'arrive pas à faire, d'un de ces coups de genou dont il ressortait éraflé et sombre. Heureux d'arriver à ne pas trop m'intéresser aujourd'hui à mes propres obsessions auxquelles je préfère souvent celles des autres. J'aime lire, regarder. J'aime toujours passionnément travailler, je n'en suis pas fatigué. Et je me dis qu'un jour je comprendrai à quoi sert ce métier que je fais. Je n'ai pas encore la réponse, mais je me dis que je finirai bien par la trouver, ou que quelqu'un va me la donner. Fabriquer des objets, des spectacles, des bouts de scénario, des histoires, des grandes, des petites, m'enfermer avec un ou deux acteurs, ou beaucoup. On dit que je suis perfectionniste, mais c'est aussi les autres qui ne le sont pas assez. Et comme je le dis toujours : si un bon spectacle, qui raconte quelque chose aujourd'hui, pour nous aujourd'hui, pouvait s'obtenir en travaillant moins, je serais le premier à le faire<sup>1</sup>.

Ces quelques lignes parlent de l'acquisition d'une apparente sérénité. Apparente, je le dis. Tu ne cesses pas de re-commencer... Ton ami Peter Stein ne disait-il pas : "Essayer encore, échouer toujours" ? Qu'est-ce qui te déçoit dans une expérience pour que tu en démarres une autre ? Pourquoi refuses-tu de rester à la même place, de creuser au même endroit ? L'essentiel n'est-il pas pour toi l'affrontement, le face-à-face, le combat avec tes précédents choix ?

1. Colette Godard, *Patrice Chéreau, un trajet*, éditions du Rocher, Monaco, 2007, p. 274-275.

P. C. – Je vais faire la réponse que j’ai faite avant-hier à une journaliste qui me demandait “quelle était ma nature”. Une question difficile. Je ne sais pas très bien ce qu’il fallait répondre, mais je lui ai dit que j’avais deux avantages – je suis né comme ça – et je les ai gardés, alors que ça aurait pu être le contraire. D’abord, c’est que je ne m’ennuie jamais et que je n’ai jamais imaginé pouvoir m’ennuyer dans le métier que je fais. Il se trouve que ce métier m’a donné beaucoup de satisfactions, ça aurait pu ne pas être le cas. Mais qu’en même temps, la chose, il me semble, qui me fait avancer, c’est que, peut-être, j’apprends de plus en plus à regarder les gens. Je pense qu’on ne les regarde jamais assez bien, on n’est jamais assez attentif à eux. Donc, je veux être un tout petit peu plus attentif aux autres. Je pense que ça s’apprend. Je ne sais pas si j’y suis arrivé, ce n’est pas ça que je suis en train de dire. Je dis simplement que j’ai du plaisir à l’apprendre.

L’autre chose, c’est qu’il y a bien souvent du désappointement chaque fois qu’on fait un spectacle, et que, eh bien, ce léger désappointement, on apprend petit à petit à le reporter sur le spectacle d’après, au lieu de le ruminer sur le même spectacle. A un moment donné, finalement, au lieu de ruminer éternellement sur le spectacle ou sur le film qu’on vient de finir, eh bien on se dit que les problèmes, ceux qu’on va apprendre, on les apprendra dans le suivant. D’ailleurs, c’est pour ça qu’on en fait un suivant. On se dit que ce n’était pas très bien, mais qu’un jour on y arrivera – peut-être. J’y arriverai un jour. Donc cette obstination et une part de mon énergie viennent du désir et du plaisir que j’éprouve d’abord à apprendre ce que je ne sais pas, d’une certaine façon à devenir la personne que je ne suis pas *encore*. J’ai un plaisir profond à me changer et à apprendre ce que je ne savais pas encore faire. Parce que ce dont je rêve est encore bien plus et reste absolument in formulable. Ce que je fais aujourd’hui est sûrement beaucoup mieux encore que tout ce que j’ai fait avant,

mais je n'ai toujours pas la sensation d'être vraiment arrivé à quoi que ce soit. Ça sonne très faussement humble, mais ce n'est pas le cas. Si je devais définir vraiment la chose qui me pousse, ce serait cet énorme plaisir à ne pas être la même personne qu'il y a dix ans, et que la personne d'il y a dix ans n'était plus la même non plus que celle d'il y a vingt ans. Voilà. Et je ne sais pas quelle sera la personne qui va arriver au bout du compte... J'ai du plaisir à me dire que j'ai changé. C'est agréable de changer. Un jour, j'étais dans un dîner avec une actrice française, qui disait à quel point c'était horrible de penser qu'on allait devenir une autre personne. Je ne comprenais pas ce qu'elle disait. Elle était horrifiée à l'idée que dans vingt ans elle serait une personne différente, et elle voulait surtout rester comme elle était. Ce qu'elle a réussi à faire d'ailleurs (*rires*). Moi c'est le contraire.

G. B. – Tu connais la fameuse histoire de Brecht ?

P. C. – Oui. “Vous n’avez pas du tout changé”, lui dit son ami, et alors monsieur Keuner, *alter ego* de Brecht, blêmit.

G. B. – Pour éviter cela, tu ne t'immobilises pas, tu changes de lieu, tu passes d'un art à l'autre en te refusant à les mélanger comme de nombreux jeunes artistes aiment le faire de plus en plus aujourd'hui.

P. C. – Les arts ne peuvent pas se mélanger. Malheur à celui qui mélangerait le théâtre et le cinéma – je crois. Je ne tenterai jamais pareille alliance, même si je pratique les deux. Malheur aussi à celui qui mélange le théâtre et l'opéra, et je ne parle même pas d'opéra et de cinéma qui se trouvent à deux extrémités inconciliables. Par contre, il est vrai que le passage d'un moyen d'expression à un autre est pour moi une nécessité. Je crois que si j'ai eu envie très tôt de faire de l'opéra, c'est parce que je

cherchais quelque chose de plus, que le théâtre n'arrivait pas à me donner. Ensuite, quand j'ai découvert qu'il y avait très peu de théâtre dans l'opéra, j'ai essayé d'injecter le plus possible de théâtre, le plus de récit, le plus d'attention au jeu des chanteurs. Mais comme les solutions ne sont pas infinies, à un moment donné, j'ai commencé à chercher ailleurs. Voilà.

G. B. – La rupture, sa répétition, s'expliquerait donc par le besoin d'un ailleurs et également par le goût du risque.

P. C. – Le goût du risque, oui – qu'il ne faut pas sacraliser non plus –, autant que le besoin de se secouer soi-même pour se dire : "Voilà, je suis sur cette route-là depuis un petit moment et si j'allais voir sur la route opposée ou sur celle parallèle ou si j'arrêtais carrément." C'est cela. Ne pas rester sur la même route.

#### FAIRE DU THÉÂTRE NE VA PLUS DE SOI

G. B. – Un moment décisif, dans ton parcours, fut l'arrivée comme directeur au Théâtre des Amandiers à Nanterre. Dans ta déclaration d'intention initiale, on pouvait déceler déjà une certaine réserve à l'égard du théâtre seul, isolé, comme s'il s'agissait d'envisager un dépassement et, aussi, un décloisonnement. Tu proposais de réaliser des spectacles, mais aussi d'ouvrir une école, de mettre en place une unité de production cinématographique, car, écrivais-tu, à la dernière ligne du texte programme : "Que pourrait-on faire d'un lieu qui ne serait qu'un théâtre ?"

P. C. – A l'origine, nous disions que nous voulions faire de Nanterre un lieu qui soit un mélange de Bayreuth et des studios de Boulogne-Billancourt. A l'époque je commençais à fréquenter Koltès dont

je lisais les textes, et ce qui nous a réunis très instinctivement, Bernard et moi, dès que nous avons commencé à travailler *Combat de nègre et de chiens*, ce fut un doute extrême à l'égard des pouvoirs du théâtre. Aucun des deux – et pour moi cela continue – ne pensait qu'il était évident et normal de faire du théâtre. Je pense toujours qu'il faut laisser le doute habiter le théâtre, qu'il faut se poser tous les jours la question : est-ce que tout cela sert encore à quelque chose ? Il faut travailler dans le doute le plus total en essayant de trouver la réponse : qu'est-ce qui fait qu'à ce moment bien précis, sur le plateau, le théâtre dit des choses que lui seul peut dire ? Qu'est-ce qui fait qu'il est irréductible à tout autre art ? Qu'est-ce qui fait que l'on continue à demander aux gens de payer pour qu'on leur raconte une histoire et que cela les intéresse ?

Nous vivons à une époque où le théâtre semble supplanté par d'autres moyens d'expression qui permettent d'autres façons de raconter, des façons de raconter souvent plus rapides. Nous sommes submergés par cela, par un flot d'images aussi. Toute notre réflexion sur Nanterre est partie de là : se dire que le fait de faire du théâtre n'allait plus de soi, et que si l'on en faisait, ce devait être en se disant : "Cette chose que j'essaie ici ne peut se dire, ne peut se faire que sur un plateau de théâtre avec des acteurs qui s'adressent à la salle, qui parlent, qui profèrent ce texte et le disent au public." Je n'ai fait du théâtre que dans un doute extrême, en pensant tous les jours, dès le réveil, que peut-être ça ne servait plus à rien. Que peut-être ce n'était pas normal du tout, pas naturel du tout d'en faire. Et donc, nous avons voulu élargir le champ du théâtre et surtout nous avons voulu que le théâtre de Nanterre ne se contente pas de produire, mais qu'il ose aussi s'arrêter parfois pour développer quelque chose comme de la recherche fondamentale, pour expérimenter d'autres hypothèses. Nous nous refusions à n'être qu'une "machine à fabriquer des spectacles".

Depuis, je n'ai jamais vraiment cessé de douter de la raison d'être du théâtre et c'est, sans doute, la raison pour laquelle j'en fais moins. Ce n'est pas triste de se confronter à cette idée, et c'est nécessaire. Je suis toujours un peu surpris de voir qu'il y a des metteurs en scène pour qui faire du théâtre est encore absolument normal, simple, et naturel. "On en a toujours fait, donc on continue." Je ne suis pas de cet avis. Aujourd'hui le théâtre me semble être un art en péril, j'ai l'impression qu'il y a moins de public, moins d'auteurs qu'auparavant... A quelle nécessité répond-il encore ? A quoi peut-il bien servir ? Je suis convaincu qu'il peut servir – pas tout le temps, mais quelquefois il peut nous conduire à des choses essentielles qui ne peuvent être dites *que* sur un plateau. Mais cette question, il faut toujours se la poser et ne pas s'endormir.

G. B. – Il y a une très belle phrase de Jean Vilar qui, lui aussi, devait s'interroger, à propos de Jean-Louis Barrault : "Le problème avec lui, c'est qu'il aime trop le théâtre."

P. C. – Oui, c'est un peu ça. Encore que, lorsque Vilar et Barrault travaillaient, le théâtre avait encore un rôle et une importance dont il est dépossédé aujourd'hui. C'était une époque heureuse. Au moins vue d'aujourd'hui, de loin... Quand j'étais petit, j'étais abonné au TNP, à Chaillot, la démarche de Vilar me semblait être évidente et claire. Il avait une vision précise de ce qu'il allait faire. Il savait à quel public il s'adressait et, en même temps, il voulait faire du théâtre pour un public qu'il a su conquérir, un public qui, avant lui, n'avait pas l'habitude d'aller au théâtre. Tout était clair. Ce qui n'est peut-être plus tout à fait le cas maintenant.

G. B. – Tu as commencé ta carrière en travaillant en alternance sur des textes contemporains et classiques, mais c'est surtout à partir de l'arrivée à Nanterre que tu te concentres plus particulièrement sur les écritures contemporaines.

P. C. – J'ai fait cette découverte un peu tardivement dans ma vie.

C'est, je crois, la seule chose importante pour un metteur en scène : travailler avec des écrivains qui soient ses contemporains, être à l'écoute des auteurs, à l'affût si je puis dire, chercher à collaborer avec eux. J'ai débuté en mettant en scène des textes classiques ou des textes chinois – très beaux au demeurant – et j'ai mis beaucoup de temps pour rencontrer les écrivains contemporains. Ce fut d'abord Tankred Dorst pour *Toller*, que j'ai d'ailleurs monté deux fois. Puis il y a eu la rencontre avec Koltès qui a changé ma vie en ceci que j'avais la possibilité de lire le monde à travers la perspective d'un auteur. C'est-à-dire de quelqu'un qui avait un univers, une réflexion bien à lui et *qui n'étaient pas les miens* mais au service desquels j'ai eu envie de me mettre. Quelqu'un qui disposait d'un point de vue absolument irréductible – souvent plus rebelle que moi ! – sur le monde et son cours, sur les gens qu'il regardait et auxquels il savait donner la parole. Je sais mettre en scène, diriger les acteurs, mais je ne sais ni écrire ni donner la parole aux gens. Donc, si je peux parfois habiter la parole d'un autre, je ne peux pas donner la parole aux autres. Un auteur, lui, sait le faire. Dans ma vie théâtrale, il y aura eu comme une sorte d'âge d'or : cette époque où j'ai travaillé avec Koltès. J'ai monté la première pièce<sup>1</sup> parce que je l'avais lue et j'ai attendu pour la mettre en scène ; la deuxième, il me

1. Voir en fin d'ouvrage la liste des mises en scène et réalisations cinématographiques de Patrice Chéreau.

l'a donnée au moment où j'avais fini la première ; la troisième, j'avais décidé de la monter avant qu'elle soit écrite ; la quatrième, il a terminé de l'écrire et elle était non seulement déjà programmée, mais j'avais même la distribution prête. Quoi qu'il eût écrit, je l'aurais monté. Parce que j'avais découvert aussi que c'était là, dans cette relation avec un auteur vivant que je respectais par-dessus tout, que le travail du metteur en scène prenait tout son sens. C'est bien, très bien de monter Shakespeare, Marivaux, mais être au service d'un auteur qui était mon exact contemporain, avec qui je pouvais aller au cinéma, sortir ou discuter politique, cela changeait ma vie et aussi mon rapport au théâtre. Et si je dis que cette époque fut comme un âge d'or, c'est aussi parce qu'à côté de Koltès, à Nanterre, il y avait Jean Genet ou Heiner Müller. Tous les trois se rencontraient au théâtre, croisaient les acteurs, nous parlions ensemble, du théâtre, de la vie. Aujourd'hui je n'ai plus droit à ça : tous les trois sont morts et Hervé Guibert est mort aussi. Il y a des parentés, des fraternités qui jouent dans le travail, et c'est sûr aujourd'hui que j'aimerais chercher à tout prix un écrivain nouveau – même si, sans doute, la disparition de Koltès a eu un effet probablement immédiat sur mon relatif éloignement du théâtre.

#### TRAVAILLER AVEC LES TRACES DE CE DONT ON A FAIT L'EXPÉRIENCE

G. B. – Est-ce que le passage d'un texte contemporain à un texte classique, et inversement, laisse des traces sur le metteur en scène que tu es ?

P. C. – Après avoir travaillé sur les textes de Koltès, je suis revenu à Shakespeare et je me suis dit que l'on pouvait travailler dans l'esprit de Koltès les monologues d'*Hamlet*. Je me souviens que j'avais trouvé un lien et une manière de parler qui pouvaient les rapprocher. Il est certain que mon retour

à Shakespeare portait la marque de Koltès. Cela s'explique aussi par le fait que j'avais joué entre-temps le rôle du Dealer de *Dans la solitude des champs de coton*, rôle qui n'était pas pour moi mais qui m'a permis de mâcher l'écriture, jour après jour, et de la comprendre encore plus de l'intérieur. Cela a laissé des traces en moi. J'ose croire qu'on les a retrouvées dans *Hamlet*.

G. B. – Cela ne s'explique-t-il pas aussi par ton goût pour les passages d'une écriture à l'autre, d'un genre à l'autre ? Il s'agit d'utiliser ailleurs ce que l'on a découvert et exploré dans un autre registre. Tu mets en scène de l'opéra avec la mémoire du théâtre...

P. C. – C'est sûr que beaucoup de choses se mélangent dans mon esprit. Parfois les deux se mêlent inextricablement. Et puis, parfois à l'opéra, on refait un peu ses propres mises en scène de théâtre. Forcément. Il arrive aussi qu'on ait le sentiment bizarre que c'est un petit peu moins bien qu'au théâtre. Ou que soi-même on ne fasse plus la différence. Par exemple, il y a longtemps, je préparais *La Dispute* en même temps que *Les Contes d'Hoffmann* : j'ai voulu faire le prologue des *Contes* dans la salle, sur un plateau qui aurait été placé devant la fosse d'orchestre, et puis, pour finir, cette idée s'est retrouvée dans *La Dispute*. D'autres cas de ce type de situations se sont présentés. Par exemple, avec Richard Peduzzi, à un moment donné, nous avons pensé la Tétralogie de Bayreuth comme la somme de tous nos spectacles et de nos découvertes. J'aime travailler avec les traces de ce dont j'ai fait l'expérience. On a ainsi repris, avec Jacques Schmidt, les costumes des enfants sauvages de *La Dispute* pour Sigmund et Sieglinde. Et ces enfants auraient pu avoir pour père le Lear de Bond. Les connexions marchaient, mais, pourtant, j'avais l'impression que l'opéra ne pouvait pas me nourrir et que je me contentais de réchauffer mes anciens spectacles au feu de la musique, de les recycler.

Je pense que ce sont les opéras du répertoire allemand que j'ai réussis le mieux. Wagner et Berg. Je ne sais pas pourquoi, peut-être parce qu'il y a un accord plus grand entre cette musique et moi qu'avec d'autres. En la travaillant, j'ai découvert que ce n'est pas seulement de la musique, mais du théâtre aussi. Derrière Wagner, il y a tout le théâtre grec, *L'Orestie*, comme il y a Shakespeare : par exemple, derrière Wotan et Brünnhilde on reconnaît Lear et Cordelia. Wagner, grand lecteur de théâtre, était nourri d'Eschyle, Euripide et Shakespeare.

G. B. – Le rapport théâtre/opéra se retrouvait explicitement lorsque tu as monté *Quartett* de Müller dans le même décor que *Lucio Silla* de Mozart, en vidant la fosse des musiciens qui rappelait une musique désormais éteinte. Quand tu faisais référence à *Lucio Silla*, tu disais vouloir t'attaquer tout d'abord aux conventions de l'*opera seria*.

P. C. – Là encore, deux questions : d'abord celle de l'utilisation d'un décor pour deux productions. Quand la musique s'est tue, comment regarder le décor ? Comment l'habiter encore pour quelques heures la nuit, furtivement, en y convoquant les fantômes d'un autre texte ? Et surtout, une raison financière : ne pas construire deux décors, mais amortir un décor très cher en l'utilisant deux fois. Ce que nous avons fait aussi avec Richard [Peduzzi] en réutilisant le décor de *Quai Ouest* pour la première *Solitude*.

Quant à la question de la convention ? Oui, il faut les rendre vivantes, ces conventions, en les respectant aussi d'une certaine façon. Un *opera seria*, comme *Lucio Silla*, s'appuie sur des conventions si éloignées de nous que je les assimilais à des formes tout aussi incompréhensibles que le nô ou le kabuki. C'est un univers rigide, absolument codifié et, en même temps, assez facile à mettre en scène parce qu'il est uniquement tragique. Perpétuellement tragique. C'est plus compliqué de travailler sur des univers où le

tragique et le comique sont présents en même temps ou sont inextricablement mêlés. Le cas extrême c'est *Don Giovanni*, que d'ailleurs je n'ai pas réussi à bien monter parce que ce mélange semble compliqué et volatile. En travaillant sur cet opéra, on a l'impression que l'on n'est jamais au bon endroit, au centre, là où est Mozart. Sans cesse, on dit : "C'est raté, encore une fois", tandis que la rigidité même du carcan perpétuellement tragique de l'*opera seria* vous permet d'avoir, en fin de compte, une grande liberté.

REJETER LES CONVENTIONS, POUR EN CRÉER D'AUTRES,  
NOUVELLES, PERSONNELLES

G. B. – Cela pose la question du combat sans cesse réactivé avec les codes...

P. C. – 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 malheureux. En vérité, peut-être que je rêve d'un théâtre tout à fait différent de celui que je fais. J'aimerais faire un théâtre entièrement codifié. Par exemple, dans *Lucio Silla*, j'imaginai au début du travail un univers froid, glacé et hyper organisé, transposé, alors que finalement les chanteurs s'empoignaient comme d'habitude, se roulaient par terre comme toujours chez moi, car ce furent les premières indications que j'ai données.

Oui, quand je peux, je casse les conventions pour essayer d'en fabriquer d'autres. Cela explique sans doute la fascination qu'exerce sur moi le théâtre oriental et aussi l'opéra dans lequel j'ai toujours vu le seul spectacle un peu *rituel* dont nous disposions en Occident. Quand j'y pense, je me dis que j'ai toujours essayé de casser les rituels existants, mais pour en produire d'autres. Profondément, cela ne veut pas dire rejeter les conventions, mais en créer d'autres, nouvelles, personnelles. C'est ce que je tente de faire.

Au cinéma, c'est pareil. Cela, malgré l'apparence de ce "pseudo-naturel" qui y est réclamé. Au début, quand je commençais, je me disais : "Il ne faut surtout pas que ça fasse théâtre." Ma première productrice m'avait dit d'ailleurs un peu naïvement : "Maintenant, Patrice, il faut oublier tout ce que vous savez ! – Mais je ne peux pas", avais-je répondu. Quelquefois j'ai essayé de le faire, d'oublier ce que je savais, d'oublier le théâtre, et je faisais de mauvais films, tandis que maintenant ça m'est égal, et j'admets qu'on me dise que c'est complètement théâtral parce que, de toute façon, ça ne l'est pas. C'est une bêtise de faire ce que j'ai fait de temps en temps, à savoir chercher dans la direction du plus grand naturel – qui n'est qu'une convention de plus –, et c'est idiot, parce que le cinéma ce n'est pas naturel du tout. Il l'est aussi peu que le théâtre. Ou il l'est autant, mais différemment. 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 pas. J'ai essayé de briser des conventions, au cinéma aussi, afin de produire les miennes. J'essaie de faire en sorte qu'elles me conviennent, ces nouvelles conventions – qui sont les miennes en tout cas. De quoi ai-je besoin pour servir la narration ? Qu'est-ce que je veux raconter et comment ? Le problème que je n'arriverai jamais vraiment à résoudre sera toujours : comment raconter le mieux possible une histoire. Quand j'essaie de dire à quoi je sers,

je ne trouve finalement que ces mots-là. Raconter de belles histoires ou des contes de fées terrifiants.

#### FAIRE TOUT A LA PREMIÈRE PERSONNE

G. B. – Strehler disait : “Je ne ferai jamais de cinéma”...

P. C. – Il a essayé, il a voulu faire un film vers 1974, j'en ai parlé avec lui, ç'aurait dû être avec Isabelle Adjani. Il n'en pouvait plus, je crois, de ne pas en faire. Et puis il a peut-être compris qu'il n'aurait pas eu toute la liberté dont il jouissait au théâtre, et il ne l'a pas fait...

G. B. – Au-delà de ce vœu inaccompli sur le plan pratique, la motivation qu'il donnait intéresse pour éclaircir son point de vue sur le rapport du metteur en scène au théâtre et au cinéma : “Je ne ferai pas de cinéma parce que je ne sais parler qu'à la troisième personne”, disait-il.

P. C. – Moi, je n'ai toujours parlé qu'à la première personne. Je ne sais pas ce que ça veut dire de parler “à la troisième personne”. Même au théâtre. C'est parce que je suis toujours à la première personne que je me brûle chaque fois les doigts et que les acteurs se les brûlent aussi. Personne n'est “à la troisième personne”. Je ne sais pas ce que c'est de “parler à la troisième personne”. Sans doute parce que, moi, je veux dire d'autres choses que celles que Strehler abordait, Strehler avec lequel, malgré ces différences, le lien est resté si fort tout au long de ma vie.

#### LE RYTHME D'UNE PIÈCE EST LA CHOSE LA PLUS DIFFICILE A CONTRÔLER

G. B. – Pour revenir au théâtre, je voudrais faire état de la surprise qu'a représenté pour moi

l'extraordinaire maîtrise du temps dans ton travail, déjà ancien, sur *Platonov* avec des élèves de Nanterre. On pouvait découvrir un rythme d'une justesse inouïe dans la mesure où tu refusais d'un côté l'étirement classique du temps et de l'autre la vitesse excessive, l'accélération polémique cultivée par de jeunes metteurs en scène d'alors. La réussite hors pair de ce *Platonov* provenait de la musicalité qui liait l'ensemble, l'animait et lui donnait une pulsation vitale, organique, sans rien d'abusif.

P. C. – Quand on monte *Platonov*, on est confronté à la question : quelle est la manière la plus juste de faire passer le temps ? Je voulais la jouer vite, car cette pièce de jeunesse, touffue, m'a semblé être animée par une énergie incroyable ; c'est une pièce étonnamment méditerranéenne. Je ne peux pas parler des autres pièces de Tchekhov – je ne les ai pas montées et j'en ai vu d'ailleurs de très belles mises en scène –, mais, pour *Platonov*, j'ai éprouvé le sentiment qu'il fallait susciter et en même temps maîtriser un temps rapide, excessif. Bien le tempérer, comme on dit du "clavecin" de Bach. De toute façon, le rythme d'une pièce c'est bien la chose la plus difficile à se représenter et à contrôler.

#### IL FAUT SAVOIR SE LAISSER SURPRENDRE

G. B. – La réussite venait du fait que le traitement du temps n'avait rien de systématique, ni d'imprécis non plus. Tu semblais en être l'ordonnateur, mais secret, presque invisible, en rien dictatorial.

P. C. – Finalement, pour moi, s'est imposé pas à pas le fait de faire une mise en scène où le plaisir viendrait de ce que je ne sais pas du tout ce à quoi elle va ressembler. De ne rien maîtriser à l'avance. Ce que je maîtrise est, pourrait-on dire, l'absence de contrôle. Ça, je le contrôle totalement, disons.

Mais comment avoir du contrôle sur ce qu'on ne contrôle pas tout à fait ? Comment laisser dériver les spectacles dans une direction que je n'avais pas prévue initialement ? Il faut se laisser porter par le climat que donne une répétition, par ce que les acteurs cherchent... Rester libre tout en les corrigeant. Le vrai moment magique sera toujours le moment des répétitions sur un plateau vide ; c'est alors que surgissent des voies et que naissent des univers. Le moment douloureux, à l'inverse, intervient lorsqu'on commence à mettre les costumes et, parfois, quand on entre dans le décor. Le décor, au moins, lui, on l'a prévu depuis longtemps, on sait *a priori* à quoi s'en tenir. Avec les costumes, en revanche, c'est très cruel parce qu'on entre aussitôt dans une convention, dans une obligation de jouer avec des *habits* et non pas avec les oripeaux que l'on pouvait sans cesse changer pendant les répétitions. Cette déception, je l'ai presque toujours vécue.

Au cinéma, ce n'est pas très différent. On choisit un décor, mais ensuite il peut pleuvoir ou il y a du soleil. Le chef opérateur éclaire, d'une manière que l'on n'avait pas prévue, le costume ; on l'a vu sur l'acteur dans les bureaux de production, mais on n'a pas vu l'acteur en train de dire le texte. Grâce au cinéma, j'ai découvert que ce mélange d'imprévu, d'absence de maîtrise sur le décor, les costumes, c'est le propre même de la mise en scène. Personne ne peut dire : c'est ainsi que je l'ai imaginée. Parfois c'est même l'inverse. Il faut savoir se laisser surprendre. Et, ce goût pour la surprise, je cherche à le donner aussi aux autres, aux comédiens en premier. Une journée de travail au cinéma commence par l'écroulement de toutes les prévisions, de tous les plans... et cela nous oblige à réinventer, à savoir accueillir l'inattendu, pour moi à l'inscrire dans mon projet. Partout, d'ailleurs, au théâtre, à l'opéra, au cinéma, j'aime cette surprise-là. Que rien ne ressemble exactement à ce qu'on avait imaginé. D'ailleurs, pour dire vrai, j'ai arrêté d'imaginer à quoi ça pourrait ressembler. On travaille au coup par

coup. On choisit par intuition, dans l'urgence, et ainsi on fabrique un objet complètement différent de celui qu'on avait cru programmer. Cela ne veut pas dire que je ne prépare pas, que je ne me nourris pas, que je n'envisage pas de solutions de rechange, mais ce que je ne cherche plus c'est la solution bien précise, arrêtée *a priori*, car je suis convaincu désormais qu'elle sera trouvée le jour même où l'on travaillera. Elle nous surprendra. C'est pourquoi je ne m'ennuie jamais. Je prends du plaisir parce que je veux me laisser surprendre, c'est ce qu'aujourd'hui j'aime par-dessus tout.

LE DÉNOMINATEUR COMMUN ENTRE FILM ET THÉÂTRE :  
RACONTER DES HISTOIRES AVEC DES COMÉDIENS

G. B. – Il y a une constante dans tes désirs, tu l'as souvent dit, le désir de raconter des histoires...

P. C. – Je crois que c'est l'expression que j'ai utilisée le plus dans ma vie : "Raconter une histoire, des histoires." Les gens ne doivent plus en pouvoir de m'entendre la dire... Mais, oui, c'est le dénominateur commun entre les films et le théâtre : raconter des histoires avec des comédiens.

G. B. – Tu as pris plaisir à circuler dans ce que l'on pourrait désigner le triangle des arts du corps : le théâtre, l'opéra, le cinéma. Mais, malgré certains éléments qui auraient pu laisser croire qu'elle t'intéresse, la danse est le seul domaine du corps dont tu es resté éloigné. Serait-ce parce qu'elle ne raconte pas d'histoires ?

P. C. – Non, c'est probablement parce que je ne suis pas chorégraphe... Il peut m'arriver de savoir faire bouger les corps – et je pense même que j'ai une façon bien particulière de les faire bouger, un instrument que je me suis forgé au fil des années et qui vient de la façon dont je me sers de mon

propre corps –, mais mon domaine aura toujours été les textes, les mots, à faire vivre, à incarner. J'admire extrêmement la danse contemporaine, j'admire sa vitalité qui me semble souvent supérieure à celle du théâtre d'aujourd'hui, parce qu'elle repose sur une discipline supérieure.

Il se trouve que je travaille maintenant avec un chorégraphe, Thierry Thieû Niang, c'est très nouveau pour moi, et très bouleversant, mais c'est que Thierry est bien autre chose aussi que simplement chorégraphe, et qu'avec lui on parle de tout, de cinéma, des livres qu'on a lus, des spectacles de l'autre, de ce qu'on voit, de ce qu'on vit. Son travail à lui, quand nous travaillons ensemble, est comme il le dit lui-même plus loin : "Montrer ce que chaque corps promet et que souvent nous réduisons, qu'il n'y a pas de geste laid ou inutile, qu'il n'y a pas de corps éteint ou mort." Le monde de Thierry, si fort, est un monde, un art que je respecte sans oser trop m'en approcher encore, une vitalité que je lui envie et que je voudrais parfois lui voler. Il me laisse le faire, parfois...

Il y a beaucoup de choses que j'aurais aimé faire et que je ne ferai jamais : être musicien, être chorégraphe, savoir écrire des romans. Et donc, aujourd'hui, faute de mieux, je peux juste dire que j'utilise la musique des autres, les chorégraphies des autres, les romans que je n'écrirai jamais... Cela rejoint une question plus profonde peut-être : à savoir que je suis un pilleur, en fait, un voleur à l'étalage, malin et intelligent sûrement, mais qui prend son bien là où il le trouve, qui fait son miel de toutes les personnes et les œuvres que j'admire et que je rencontre.

G. B. – Beaucoup de metteurs en scène ont découvert le cinéma tout seuls et l'ont fréquenté dans leur jeunesse...

P. C. – Quand j'étais petit, j'allais rarement au théâtre, mais j'allais tout le temps au cinéma. Je ne

sais même pas dire pourquoi, je fréquentais inlassablement la Cinémathèque. J'ai vu tant de films qui m'ont nourri véritablement. L'expressionnisme allemand, les grands Russes, Orson Welles : ce sont ces grandes admirations qui ont constitué ma formation. C'est un choix personnel que je n'arrive pas encore à m'expliquer – je ne le cherche pas non plus. J'avais 14-15 ans et j'ai dû voir quatorze fois *M. le maudit* de Fritz Lang. Mes obsessions sont sûrement venues de là.

G. B. – Y a-t-il, chez toi, une complémentarité entre le théâtre et le cinéma ? Qu'est-ce qui change dans la manière de parler quand tu te trouves d'un côté ou de l'autre ?

P. C. – Au théâtre, c'est l'auteur, pas moi, qui prend la parole. D'une certaine façon c'est lui, mais j'ai mis du temps à le comprendre car lorsqu'on commence à faire de la mise en scène, on est plein de soi et uniquement de soi. Au début, une envie violente vous habite, ensuite ce besoin féroce du théâtre s'exprimera de manières différentes au cours de la vie. Au départ, ce sont les obsessions du metteur en scène débutant qui comptent, peut-être pense-t-il même parfois que l'auteur est là pour les servir. J'ai tordu, trituré, malaxé Molière, Shakespeare, Labiche, convaincu que l'auteur devait rendre gorge et je ne cessais de me répéter : "Il finira bien par dire ce que j'ai envie qu'il dise." Cette violence est naïve, belle et absolument nécessaire, elle convient un certain temps, ensuite on trouve que c'est moins intéressant et que ce qui compte c'est de saisir la différence qu'il y a d'une pièce à une autre, d'une écriture à l'autre. Ce qui est alors fascinant, c'est de faire entendre le fait que, par exemple, *La Fausse Suivante* a été écrite par quelqu'un de jeune et *La Dispute* par quelqu'un de trente ans plus âgé. La mise en scène consiste alors à faire entendre aussi cette différence. Entendre aussi, à l'oreille, la différence entre les premières et les dernières pièces

de Shakespeare. Si l'on arrive à être sensible à cela, on commence alors à s'intéresser aux rapports vivants d'un auteur avec son écriture et à vouloir les mettre en scène. Ce n'est pas la même chose au cinéma, où je prends totalement la parole. Pour une raison très simple : au cinéma, l'auteur c'est le réalisateur, tandis qu'au théâtre le metteur en scène n'est pas l'auteur. Il ne faut surtout pas qu'il le soit. Ce n'est pas son rôle. Même si on l'a cru parfois.

Quand j'ai monté *Combat de nègre et de chiens*, les journalistes pensaient que j'avais un peu écrit la pièce avec Koltès. C'était bien mal me connaître, et le connaître. Ils croyaient que nous avions le même univers, ce qui était faux. Bernard avait un univers absolument irréductible dans lequel j'avais parfois même du mal à entrer. D'ailleurs, je n'y suis pas entré tout le temps complètement. Donc c'était son univers dans lequel le cinéma faisait des intrusions, mais cela lui appartenait totalement.

G. B. – Est-ce que les rapports au réel sont différents ?

P. C. – Il y a du cinéma dans le théâtre, mais pas là où on le croit. Par exemple, les gens l'ont vu énormément dans *Combat de nègre...* pour la simple raison qu'il y avait de la brume, un pont, de la terre et parce que les personnages entraient en voiture. Pour moi, le fait d'entrer en voiture, ce n'était pas du cinéma, c'était "archithéâtral". Ceci parce que cela ne produit pas le même effet qu'au cinéma : la voiture frôle les spectateurs, on sent les gaz d'échappement, et surtout c'est une chose étonnante. En réalité ce n'était pas du cinéma, cela m'aidait juste à résoudre un problème : comment faire entrer les personnages sur le plateau. Moi je ne serai jamais d'accord avec ceux qui disent : "Il suffit de les faire entrer. Ce n'est pas compliqué." En réalité ça l'est, terriblement. A l'opéra c'est plus simple, parce que, quoi qu'il arrive, même si on n'a pas trouvé une place pour la chanteuse, elle entre, elle

sort à l'endroit où c'est écrit par la partition... Je plaisante. Pour revenir à la voiture, je dirais qu'elle fonctionnait de la même manière que le cheval du spectre dans *Hamlet*. J'ai introduit le cheval simplement parce que je ne voulais pas que le fantôme marche, qu'il se serve de ses jambes. Vous avez déjà vu un acteur qui s'avance en armure et qui essaie de vous faire peur ? Ça ne fait peur à personne. Pourtant, presque toujours, c'est ainsi que le spectre paraît. Oui, les voitures c'était cela, ce n'était pas du cinéma. Je peux même dire que là où les gens ont vu du cinéma, en réalité je tentais d'injecter d'autres choses, inhabituelles, afin de faire un théâtre hyper-théâtral, au moins dans mon esprit. Ce fut la même chose pour l'opéra.

#### DES ESPACES QUI REMONTENT LOIN

G. B. – A travers le temps, la collaboration avec Richard Peduzzi a fini par imposer un univers commun sur la base d'un partage, d'une collaboration artistique autant qu'amicale.

P. C. – On n'a pas encore parlé du décor parce que Richard n'a pas pu venir à Thessalonique et je le regrette beaucoup. Le décor, et Richard le sait, a été longtemps fondamental chez nous, chez Richard et moi. Je dis : "a été longtemps" parce que peut-être qu'il l'est moins maintenant. La chose très belle est qu'on a réussi un prodige très difficile : travailler ensemble depuis un peu plus de quarante ans, ce qui n'est pas simple. Et rester amis, qui plus est, que l'on travaille ensemble ou pas, ce qui est encore moins simple. Et être quand même parvenus à travailler ensemble avec toujours l'envie d'aller plus loin et de se dépasser, y compris dans la relation que nous avons l'un à l'autre.

Je pense que les acteurs, eux, n'ont pas toujours été centraux chez moi, comme ils le sont maintenant. Je pense que lorsqu'on a envie de faire du

théâtre, quand on démarre la mise en scène, il y a un désir de s'exprimer quoi qu'il arrive, quel que soit le texte d'ailleurs, quelle que soit la pièce et quels que soient les acteurs. Au début, dans les groupes de travail qu'on constitue, on rencontre des gens ; après, on ne veut plus les quitter parce que c'est avec eux que l'on a débuté, et quelquefois ce sont de mauvaises raisons pour rester avec eux.

Les acteurs ne se sont pas imposés tout de suite, mais l'image, les images, en revanche, oui. Dès le début. Avant même de faire de la mise en scène, je dessinais des décors imaginaires pour des pièces que je ne montais jamais et que personne ne m'avait jamais demandées. J'ai dessiné au stylo à bille des décors entiers copiés de Brecht, copiés de Damiani, copiés de Karl von Appen. Je passais des journées à ça. Et j'ai peint des costumes, j'ai peint des maquettes, j'ai peint aussi mes premiers spectacles. Jusqu'au moment où sont arrivées, à peu près dans la même année, vers 1967-1968, deux choses. J'ai rencontré un jeune homme, recommandé par Jacques Schmidt, qui cherchait du travail, qui est venu à Sartrouville et avec qui on s'est mis à parler peinture. Peut-être de la peinture de mon père aussi, qu'il ne connaissait pas bien sûr. J'ai plutôt sympathisé avec ce jeune homme : c'était Richard Peduzzi. La seconde chose dont je me souviens, c'est que, vers 1967, il y avait sous le théâtre de Sartrouville un marché couvert, et le jour où il n'y avait pas de marché, on pouvait y construire nos décors et surtout les peindre. J'avais décidé de peindre seul tout le décor des *Soldats* de J. M. R. Lenz, un gigantesque trompe-l'œil dans le style du XVIII<sup>e</sup>, et je me posais la question de comment arriver, par le trompe-l'œil, à donner l'impression que les colonnes tournaient, qu'elles étaient rondes et en marbre. Un jour, j'ai même réussi, en copiant beaucoup de peintres du XVIII<sup>e</sup>, à faire un ciel d'orage. Il était dans un coin, je me souviens, il était magnifique, ce ciel, il y avait un éclair qui le traversait, des nuages lourds. Il était tellement bien que je l'ai

fait dans un des côtés de l'angle, mais pas dans l'autre parce que je me suis dit que je n'arriverais pas à le refaire deux fois. J'étais plutôt fier quand je sortais des répétitions des *Soldats* ; un des acteurs, Jacques Debary, descendait l'escalier à ma rencontre et je lui dis : "Viens voir mon ciel d'orage." Il m'a regardé avec bienveillance et lassitude et il m'a répondu : "Occupe-toi un petit peu plus de tes acteurs..." (*Rires.*) Alors j'ai compris qu'il n'avait pas tout à fait tort. Et ça m'est resté en tête.

C'est cette année-là que j'ai rencontré quelqu'un, Richard, que j'ai d'abord pris comme assistant sur mes décors, puisque je les faisais encore moi-même, puis qui s'est mis à les inventer et à les signer avec moi. Jusqu'au jour, à Milan, où il m'a dit : "Tu n'as pas besoin de les signer, tu fais déjà la mise en scène, laisse-moi les signer tout seul." C'est ce qu'on a fait. Ce que je veux dire, c'est que depuis, j'ai eu cette collaboration rarissime avec lui – que j'ai toujours puisque c'est lui qui a fait *Tristan* –, et qu'on travaille encore là maintenant sur la reprise et sur les modifications du décor qu'on va faire pour ce *Tristan* au mois de décembre [2008], et que cela date de ce jour-là, à Sartrouville, ou des mois suivants, de ce jour où j'ai eu envie qu'il les fasse, lui. Lui dit toujours qu'il ne sait pas pourquoi je lui ai demandé, puisque je savais les faire moi aussi, et puis, c'est devenu une collaboration incroyablement exigeante et fructueuse qui fait qu'on a bâti à deux un univers visuel très fort, très contraignant aussi, un univers qu'on a essayé de varier de plusieurs façons différentes au cours des années, à la fois en se reproduisant et en cherchant toujours ailleurs. Au début, c'étaient souvent des ruines : nous avions un ami commun qui nous appelait "les chefs-d'œuvre en péril". Ce sont toujours de très hauts murs, ils ont été souvent en briques, d'ailleurs le dernier aussi. Toujours des contenants très forts dont j'ai besoin, et qu'on a déclinés de toutes les façons possibles, jusqu'au moment où, c'est vrai, je commence à entrer dans une autre

période – et l’intelligence de Richard est grande puisqu’il le sait, il l’a deviné et anticipé, et que la vie n’en sera pas modifiée –, où nous faisons moins de décors ensemble. Parce que j’aime aussi les plateaux vides, grands et profonds, et que j’aime aujourd’hui y voir des acteurs seuls dans l’immensité de l’espace.

On a fait à Nanterre un spectacle important sur le très beau texte de Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*. C’était un spectacle qu’on peut considérer comme “sommptuaire”, le mot qu’on utilise pour les dépenses excessives. Je pense que nous avons tous perdu la tête. Pour amortir ce décor – qui était magnifique, un des plus beaux de Richard –, dans l’année qui a suivi, nous en avons utilisé une partie pour jouer *Dans la solitude des champs de coton*, afin de l’amortir. Nous avons commencé la *Solitude* avec ce décor de *Quai ouest*, mais agencé autrement dans l’autre salle de Nanterre. Lorsqu’on a repris la *Solitude* en 1995, on a gardé les gradins que Richard avait dessinés en biais et on a retiré le décor. Mais la trace du décor était là, toujours, ce biais des gradins qui nous venait de *Quai ouest* restait toujours là. Là s’est alors passé quelque chose qui, finalement, concernait notre envie aussi, nous avons voulu d’abord que les lieux parlent d’eux-mêmes, nous avons décidé de chercher des hangars, des usines désaffectées, et de laisser le béton au sol, et cela se place dans la droite ligne des décors que Richard avait faits auparavant. C’est-à-dire que les lieux où l’on a joué la *Solitude* auraient tous pu avoir été signés par Richard. Ceci simplement pour dire que lorsqu’il n’y a pas de décor, pas de murs ni de grandes portes, même si les plateaux sont vides, mon œil est toujours à jamais chargé de la mémoire des formes visuelles inventées avant au cours de notre vie, de nos discussions sur l’art, la peinture, de tous les décors qu’il a faits pour moi, avec moi, de tous ces tableaux que, comme il le dit lui-même, “nous avons peints à deux”.

En même temps, nous sommes arrivés, dans cette absence de décor, dans ces espaces vides et maîtrisés, à une chose à laquelle on ne peut pas arriver quand on a vingt-cinq ou trente ans, parce que ce n'est pas cela qu'on cherche alors : arriver à une essence, l'essence même du théâtre, c'est-à-dire juste des comédiens, deux dans le cas de la *Solitude*, dans un décor nu sur une route absolument nue, où les décors sont les spectateurs eux-mêmes. C'est vrai que maintenant il se trouve que j'alterne un peu les deux. Ces dernières années, Richard a fait ce magnifique décor de la *Maison des morts*, ou l'autre, incroyable, de *Tristan*, ce bateau inouï, qui, d'une certaine façon, comme dans le *Ring*, résume un peu tout ce qu'on a fait. Pour le *Ring*, à un moment donné, nous nous sommes dits que nous allions reprendre toutes les formes, tout le vocabulaire de ce que nous avons déjà présenté. Nous repartons de toute l'histoire, de toute l'archéologie de nos spectacles, pour nous relancer ailleurs, au-delà. Si on me pose la question : que préféreriez-vous, avoir un décor de Richard Peduzzi ou le garder comme ami ?, je répondrais, mais c'est aussi le privilège de l'âge : le garder comme ami.

DEUX ACTEURS ET UN TEXTE :  
TRENTE ANS POUR LE DÉCOUVRIR

G. B. – Il y a, à travers le temps, un déplacement visible que tu as opéré en passant d'une sorte de théâtralité extrême avec tous ses sortilèges vers une concentration, une focalisation sur l'acteur et le jeu.

P. C. – Sûrement parce que je me suis libéré du flux de la réalité "apparente" : celle qu'on pense avoir au cinéma – sans qu'il faille pour autant renoncer à la transposition. Revenant au théâtre, après le cinéma, on découvre qu'on ne peut obtenir au théâtre *que* ce que l'on peut par le théâtre et qu'aucun art ne peut dire autrement. Ça se résume

à des choses très simples – deux acteurs et un texte –, j’ai mis trente ans à le découvrir (mais peu importe !). Des comédiens proférant la parole d’un auteur... je l’ai compris, cela ne suppose pas que l’on soit dépossédé en tant que metteur en scène de ses prérogatives, au contraire.

Dans le cas des pièces de Koltès, j’avais le sentiment que je devais être un passeur, un passeur du texte. Et j’étais le premier à le faire, pas forcément très bien d’ailleurs. Le cinéma m’a libéré de l’envie du réel et de la narration à l’emporte-pièce, et il m’a permis de me diriger vers l’essence magique du théâtre, un plateau et des comédiens. Cela s’inscrit comme un processus qui commence un peu à l’époque du *Ring* et de ce *Peer Gynt* qui était issu directement du *Ring*. Ces deux spectacles, à leur manière, étaient pensés comme des “sommets”. Progressivement, ensuite, je me suis libéré de ça. Après, il y a eu cette période de Nanterre où l’on se focalisait encore plus sur les acteurs : le travail de *réduction* de la forme a peut-être commencé là.

G. B. – C’est la même approche que l’on retrouvait dans les exercices sur *Richard III* avec les élèves du Conservatoire. Un face-à-face avec le texte à l’aide des corps qui construisaient de véritables compositions. Leur force était confirmée lorsqu’on regardait les photos qui, pour une fois, semblaient capter la dimension physique et plastique proposée par la scène.

P. C. – Oui, parce qu’il n’y avait pas de décor – sinon le vrai décor, magnifique, de la Manufacture des Céillets à Ivry –, et aussi parce que les corps des comédiens et des comédiennes – des corps de garçons et de filles très jeunes – étaient la seule chose à voir, la seule matière avec laquelle j’avais travaillé. Je suis d’accord avec ça.

G. B. – Pendant les répétitions, tu t’engages physiquement, mais en même temps tu passes de l’énergie

de tes interventions à des rapports intimes presque confidentiels avec les acteurs en leur murmurant tes remarques “à l’oreille”. Des indications partagées avec toute la distribution et des conseils privés... tu navigues entre ces deux postures. Par ailleurs, tu restes plutôt sur le plateau que dans la salle...

P. C. – Je dis toujours que j’ai eu envie de faire du cinéma pour être tout près des comédiens. Oui, je ne dirige pas les comédiens depuis le vingt-cinquième rang comme les metteurs en scène qui ne bougent pas de leur place lorsqu’ils s’adressent aux acteurs. Eux, les malheureux, se trouvent sur un plateau et ne voient personne : du noir de la salle, ils entendent la voix de Dieu qui parle, les sermonne ou les engueule. Ce que j’aime, moi, c’est de me trouver parmi eux. Dans les films, c’est la caméra qui remplit ce rôle. C’est une relation physique et c’est ce qui me plaît dans ce métier. Et puis, la relation avec les acteurs est la seule qui interdise toute habitude, impossible d’en avoir, même si on a déjà travaillé avec certains. D’abord parce qu’on les retrouve mélangés avec d’autres acteurs, inconnus ; ou parfois c’est tout un groupe, comme lorsque j’ai répété avec les élèves du Conservatoire. Le défi consiste à produire un objet artistique avec des gens que l’on ne connaît pas. En Angleterre, c’était pareil ; il fallait constituer une distribution complète dans un pays dont j’ignorais tout. Je me suis retrouvé, à mes débuts, dans la même situation en Italie. Chaque fois il m’a fallu découvrir le paysage des comédiens, savoir d’où ils venaient, quels étaient leurs codes – différents des nôtres : car on ne peut pas les aider si on ne parvient pas à ce savoir-là. De même, eux ne peuvent pas jouer si on les arrache à leur contexte ou à leur langue. Il n’y a pas de bon comédien en dehors de sa langue maternelle, de sa culture théâtrale. Je ne crois pas.

La relation avec les comédiens est perpétuellement renouvelée et entraîne, pour moi, de la mise en danger. C’est ce qui m’intéresse, car ici il n’y a

pas de place pour l'ennui : on est, chaque fois, à la rencontre de gens nouveaux. Même les comédiens que l'on connaît s'avèrent être nouveaux lorsqu'ils découvrent et appréhendent le rôle. Quand on aime ça, quand on n'a pas peur des acteurs – il ne faut surtout pas en avoir peur parce qu'alors ils deviennent méchants et on finit par être injuste –, quand on veut les entendre et les voir, ce métier n'a jamais rien d'ennuyeux.

G. B. – Cet attrait explique aussi le rapport d'intimité que tu entretiens avec les acteurs sur le plateau. Le fait d'être près d'eux, de les toucher, de leur parler bas...

P. C. – Oui, parce que lorsqu'on ne les trouve pas bien, on ne va pas le crier sur les toits. Je préfère entretenir un rapport secret afin de leur dire, de très près, il est vrai : "Peut-être, ici, tu pourrais faire autrement." Cela crée aussi une confiance partagée et permet à l'acteur d'essayer, d'aller ailleurs ou plus loin.

Je parle beaucoup dans les répétitions, je pense tout haut, non pas que je sache comment diriger précisément le comédien, mais j'espère qu'il y aura un mot qui déclenchera quelque chose chez lui. Quand c'est le cas, le mot crée brusquement une lueur dans son regard et on se dit : "Tiens, on a touché quelque chose !" Mais on ne sait pas quoi. On ne peut prévoir le pouvoir du mot qui déclenche, qui ouvre, on sait juste qu'il a été nécessaire. C'est une conviction qui m'habite et me donne l'énergie indispensable. Quelquefois ça peut durer longtemps, mais il est rare que je me décourage. Pourtant, il y a des comédiens qui me regardent et me laissent entendre quand ils ne le disent pas explicitement : "Ça ne me parle pas du tout, ces mots que tu ne cesses de déballer." J'ai entendu souvent ça, mais je sais qu'il peut y avoir, quelquefois, un mot qui en suscite un autre et inspire le comédien. Ce n'est pas le mot auquel on pouvait penser, c'en est

un autre, un mot dit par moi, mais qui résonne, sans que je le prévoie, dans l'acteur auquel je m'adresse. Ce mot, s'il surgit, crée le lien.

G. B. – Nada Strancar racontait l'effet qu'a eu sur elle le petit mot que tu lui as laissé, à Lyon, le jour de sa reprise du rôle de Gertrude dans *Hamlet* : "Cette pauvre Gertrude qu'il faut quand même aimer." Ce mot l'a aidé énormément. Elle évoquait le dialogue que tu sais établir avec le comédien... et qui l'a aidé énormément.

P. C. – J'ai découvert aussi que je répète bien à deux, avec un acteur seulement : personne d'autre que l'acteur, ou l'actrice, et moi. Dans ce cadre, on peut se dire ce que l'on ne se dirait pas autrement, les conflits se règlent plus facilement et les difficultés sont surmontées. Souvent, très souvent, je fais cet exercice qui consiste à reprendre tout un rôle avec un acteur ou une actrice seuls, en tête à tête. Ainsi on voit immédiatement où l'on a raté le trajet et comment on peut le retrouver, ensuite viennent d'autres idées et l'on a soudain le sentiment d'avancer. Mettre en scène ne consiste pas seulement à organiser une image générale, expliquer aux comédiens à quel endroit ils se trouvent dans mon image ne les aidera pas : il faut que chacun ait son trajet et ce trajet ne concerne que lui. Cela l'aidera. Ça n'a pas été toujours le cas, mais aujourd'hui le rapport aux comédiens est bien devenu la préoccupation centrale dans mon travail.

G. B. – Plus que toute autre chose, tu accordes la priorité à la parole et au foisonnement d'informations, de suggestions, de pistes. Tu dresses presque un paysage imaginaire au sein duquel le comédien doit s'avancer et trouver son chemin.

P. C. – Le metteur en scène n'est pas infailible. Je ne souhaite surtout pas donner l'image d'un metteur en scène qui n'arrête pas de parler, de dire des

choses intelligentes, car je sais à quel point je peux dire des bêtises énormes. On n'est jamais sûr, aucun acquis ne vous met en sécurité. Il n'y a pas de réponse unique. Parfois on découvre que l'on n'aide pas en parlant. Quelqu'un m'a dit un jour : "Ne parle pas tant, laisse-moi faire." Le fait de parler peut bloquer les comédiens et les pousser à rester cachés derrière le rôle de celui qui écoute. Le flot de paroles peut les submerger et intimider, donc crispier. C'est dangereux parfois, car on est là pour les aider et non pas pour étaler ce que l'on sait, ce dont on rêve. Quelquefois on peut aider quelqu'un et quelquefois pas du tout. Le déclenchement du comédien est mystérieux. Il y a certains qui trouvent dès le premier jour, et cela, du coup, va paralyser ceux qui sont en face : "Ils trouvent, et nous pas..." Alors, ils se recroquevillent dans leur coquille. Comment équilibrer les rapports entre les comédiens qui se lancent brusquement et ceux qui restent longtemps sur place le texte à la main ? Il faut chercher à ralentir les uns et à accélérer les autres, et cela prend du temps, car souvent ils mettent un point d'honneur à ne pas être bien *ensemble, au même moment*. Comment faire cohabiter les fusées et les tortues ?

G. B. – Ce qui revient, c'est le sentiment que les acteurs, quand ils s'engagent dans le travail avec toi, vont au-delà de la simple rencontre avec un rôle. Mais, par ailleurs, tu le dis souvent, tu veux assurer la cohérence et la profondeur d'un récit. Il me semble que le paradoxe et le défi consistent d'un côté à s'appuyer sur le récit, c'est-à-dire sur quelque chose qui préexiste, et de l'autre à investir de la subjectivité dans le récit. Dans ton théâtre, le récit ne reste jamais anonyme, mais la subjectivité ne l'emporte pas non plus sur le récit. C'est-à-dire qu'on peut suivre un récit, mais chargé d'expériences subjectives. Une de tes expressions est particulièrement évocatrice : "l'engagement des acteurs chauffés à blanc..."

P. C. – “Chauffés à blanc”, c’est une expression très ancienne qui me plaisait beaucoup dans les années 1960-1970. Je ne disais pas ça des acteurs, parce que ça doit être très très violent de chauffer à blanc des acteurs – je ne sais pas comment on fait. Je disais : “le théâtre chauffé à blanc”. Dans mon souvenir, c’est vieux, mais je disais ça probablement de l’opéra. C’est-à-dire du rêve que j’avais de l’opéra, qui était encore plus du théâtre dans mon esprit. Je n’ai atteint ce rêve que deux fois dans ma vie probablement, avec Wagner et Berg ; mais oui, il arrive que ce soit encore plus théâtral que le théâtre. Ce sont les acteurs qui pourront dire comment ça se passe quand on travaille ensemble. Il faut quand même faire attention. Il y a le récit. Il y a la volonté de raconter une histoire. Essayer de la raconter de la façon la plus claire possible en prenant parti dans cette histoire, que ce soit dans les opéras ou que ce soit au théâtre.

LES IDÉES DE MISE EN SCÈNE, CE N’EST PAS INTÉRESSANT...

G. B. – Quel rapport entretiens-tu avec l’idée de “l’interprétation” de l’œuvre, de ta propre “lecture” ?

P. C. – Par exemple, j’ai décidé de ne pas prétendre systématiquement avoir ma propre lecture d’une pièce. Sur *Peer Gynt*, je n’ai pas dit que j’allais transfigurer totalement tout et que les gens allaient voir un *Peer Gynt* comme ils ne l’avaient jamais vu. Je l’ai encore moins dit sur *Hamlet*. *Hamlet*, comme *Tristan*, ce sont des œuvres auxquelles il est important un jour, tôt ou tard, de se confronter. Et la question n’est pas d’avoir un point de vue. La question n’est pas d’avoir une interprétation de l’œuvre, il faut d’abord essayer de la comprendre. Ça prend du temps. Je me souviens d’un critique français qui m’avait interviewé pour *Hamlet* et qui m’avait dit : “Alors mon cher Chéreau, *Hamlet*, pour vous, c’est quoi ?” Je lui ai dit que je n’en savais absolument

rien, que j'essayais de comprendre ce qui se passait dans *Hamlet*. C'était le malheureux Guy Dumur, paix à son âme. Il est ressorti de chez moi en disant : "Chéreau n'a aucune idée sur *Hamlet* (*rires*), il ne sait pas ce qu'il veut raconter." Parce que je m'étais interdit d'interpréter : "Etre ou ne pas être", ou d'interpréter le trajet d'Hamlet. J'étais juste en train d'essayer de le déchiffrer, de le comprendre. D'essayer de comprendre, de poser la question à l'œuvre : qu'est-ce qu'elle nous raconte aujourd'hui ?

Le même cas se produit aujourd'hui avec *Tristan und Isolde* à la Scala. Avant même d'avoir des idées de mise en scène, il faut d'abord que j'en comprenne le texte, que je sache ce qu'il me dit. Avant d'interpréter ce que signifie l'amour, ce que signifie la mort ou la disparition dans *Tristan*, il faut déjà simplement essayer de comprendre ne serait-ce que le deuxième acte. Le premier est simple et le troisième ne semble pas si compliqué. Mais le deuxième ? Quel est le trajet des deux personnages dans le deuxième ? Pourquoi brusquement se mettent-ils à dialoguer ? De quoi parlent-ils ? Et quelle est cette fascination qu'ils ont pour la parole et pour leur propre explication de ce qu'ils vivent et de ce qu'ils créent à deux, comme une sorte d'idéologie qui n'appartiendrait qu'à eux deux ? Donc la question est d'abord d'analyser les moyens qu'on a, qui est le texte (texte et musique, dans ce cas). Après, forcément, on l'analyse avec ce qu'on est, c'est-à-dire qu'on l'analyse avec la part de soi où ça résonne en vous, où ça fait écho.

Je dis souvent, et je persiste à le dire, que les idées de mise en scène, ce n'est pas très intéressant. Tout le monde peut en avoir. Après, il faut les réaliser scéniquement, c'est déjà moins simple. Il faut les rendre lisibles, c'est encore moins simple. Et quand je parle de mes propres obsessions, c'est vrai que, d'une certaine façon, les miennes je les connais tellement, sans compter qu'elles me sont renvoyées par les analyses que les gens veulent bien faire de mon travail, que du coup, elles en deviennent peu

intéressantes pour moi. Ce sont les obsessions des autres qui me stimulent. Ce n'est plus ce type d'intérêt vague qu'on a à vingt ans lorsqu'on commence à vouloir être metteur en scène, mais une attention très précise qui ne peut advenir que si on la cultive, celle de s'enrichir de ce que les autres apportent. Les comédiens, les collaborateurs, les techniciens. Les acteurs principalement, parce que c'est eux que l'on met au centre du travail, toujours, ce qui fait que ça transfigure les quelques pauvres idées que nous pouvons avoir eues, nous, metteurs en scène, et que nous apprenons à accompagner ce miracle dont je parlais tout à l'heure, qui se reproduit chaque fois en répétition, en représentation. Dès la première répétition au cinéma, devant une caméra avec un acteur ou une actrice entrant dans un espace, un corps. La maladresse d'un corps ou l'habileté d'un corps, un silence, un visage et un regard. Ça, c'est intéressant. Et ça se renouvelle tous les jours de la vie. Et cela peut se produire avec une lecture, cela peut se produire en filmant un acteur ou une actrice, on peut le produire en regardant Waltraud Meier chanter, on peut le produire en travaillant, en regardant des improvisations miraculeuses comme celles que Thierry Niang organisait sur la *Maison des morts* de Janáček où, brusquement, on s'est mis à travailler avec des acteurs qui avaient été choisis au terme de cinq jours d'audition, *et en même temps* avec des chanteurs lyriques qui n'avaient jamais fait ça de leur vie. On les a mélangés, on leur a demandé de réfléchir, d'improviser, sans un mot, sur la prison, et tous se sont mis à inventer ensemble. Ils se sont mis à se dire bonjour d'abord, ils ne se connaissaient pas. Sans une note de musique pendant une semaine. Plus tard, le piano est venu, et ça nous a presque dérangés, en fait.

Dans toutes ces situations, qu'elles soient très lourdes, comme la *Maison des morts* où il y avait soixante-quinze personnes sur le plateau, ou dans *Tristan*, où il y avait un peu plus de cent personnes,

mais quelquefois ils ne sont que deux, comme pour *La Douleur*, ou moi tout seul sur un plateau. Avec toute personne avec qui je travaille, que je regarde et que j’emmène ou qui m’emmène, il y a là un miracle qu’il faut accompagner. Finalement, ce miracle-là est toujours différent. Et je veux dire que je l’attends parce qu’il est toujours “inattendu”.

G. B. – Ce que tu dis me rappelle une phrase que j’ai mis du temps à comprendre. C’est Stanislavski, qui a fondé son système sur la mémoire affective, qui disait au moment des actions physiques : “Ne cherchez plus dans vous, cherchez dans l’autre.” En t’entendant, je retrouve le sens de cette phrase qui, depuis que je l’ai découverte pour la première fois, est devenue, pour moi, la clef de voûte du grand changement de Stanislavski du jeu à la première personne qu’il réclamait, au début, à ses acteurs pour arriver, à la fin, à cette extraordinaire invitation à chercher dans l’autre.

P. C. – Oui, ce n’est pas si simple, parce qu’il faut chercher en soi quand même. Je reviens sur ce “chauffé à blanc” et les comédiens, parce que c’est vrai que je demande beaucoup aux acteurs. Ou plutôt, les acteurs demandent beaucoup que je leur demande beaucoup. J’ai fait une expérience dans mon dernier film, *Gabrielle*, où j’essayais de répéter juste avant de tourner, et je leur réclamaient de jouer quand même un petit peu. Il n’y a rien eu à faire : ils me disaient le texte absolument à plat. Les deux. Un jour, j’ai dit qu’il fallait quand même que je voie un petit peu quelque chose avant de tourner. Ils m’ont dit : “Non, parce qu’on sait tellement là où il faut aller après, qu’on va te le donner, mais le plus tard possible.” Donc il y aurait une discussion à avoir sur où est-ce que je veux emmener les acteurs, et sur le rôle du metteur en scène dans ce cas-là. Le metteur en scène n’est pas un tyran. Il ne faut pas qu’il soit un tyran. J’ai l’impression quelquefois d’être celui qui accompagne et qui pousse évidemment

un peu les acteurs un tout petit peu plus loin, ou beaucoup plus loin, ça dépend, que là où ils seraient allés s'ils n'étaient pas accompagnés. Je dis toujours qu'il y a une montagne à gravir. Quand on joue, on sait qu'il y a une montagne à gravir. Et l'on ne sait pas si on aura la force de la gravir. Si l'acteur est seul, vous savez, c'est comme les gens qui trichent un petit peu dans les escalades de montagne, ils vont vers le sommet et ils reviennent en disant qu'ils sont arrivés au sommet, et si personne n'est avec eux, personne ne peut vérifier qu'ils sont arrivés au sommet. Mais s'il y a le metteur en scène à côté, alors on est forcés de s'arrêter à mi-pente tous les deux parce qu'on est épuisés, et de se dire qu'on n'est déjà pas très loin du sommet. Qu'on va s'arrêter aujourd'hui et qu'on reprendra demain. J'ai l'impression quelquefois que ce n'est pas tout à fait inutile, un metteur en scène. Parce qu'on se pose la question quand même : on se demande à quoi on sert, puisqu'il y a cent ans il n'y en avait pas. C'est un métier récent. (Enfin, ce n'est pas tout à fait vrai, il y en avait, mais ça s'appelait autrement : c'était un régisseur.) Se poser la question réelle de *comment* accompagner les comédiens, et comment leur faire faire, non pas le trajet que nous imaginons, nous, mais de faire ce trajet qu'on va construire ensemble, qui peut être douloureux souvent, oui, et essayer d'accompagner cette douleur et faire qu'elle ne soit pas trop monstrueuse.

#### UNE CARRIÈRE D'ACTEUR OCCASIONNELLE

G. B. – Est-ce que ton expérience d'acteur a eu une influence sur ta manière de travailler pendant les répétitions ?

P. C. – Je ne suis pas un acteur. Je suis l'acteur d'un seul rôle, le Dealer de *Dans la solitude des champs de coton...*

G. B. – Et Richard II, et Toller ?

P. C. – Je n'étais pas très bien. Mais ce n'est pas grave : on n'est pas obligé de tout savoir bien faire dans la vie. Ce qui fut fascinant à mes débuts, ce fut d'être dirigé par Daniel Emilfork. Il me dirigeait d'une manière tout à fait opposée par rapport à ce que je cherchais, moi, avec mes comédiens, du temps où je travaillais sur *Richard II*. A l'époque, j'exigeais de la part des acteurs des choses assez démonstratives et surtout qu'ils s'inscrivent dans des mises en place parfaitement dessinées à l'avance. C'était difficile d'habiter ces carcasses vides qu'étaient mes indications d'alors.

J'ai compris l'enseignement de Daniel Emilfork plus tard. Il installait un rapport très secret entre nous quand on se retrouvait tous les deux, en dehors des autres. Le rapport entre lui, metteur en scène de moi, et moi, metteur en scène des autres, était difficile parce qu'il ne disait pas ce qu'il souhaitait vraiment obtenir de moi. C'était ça la première leçon : il se contentait de provoquer mon imagination par des propos et des suggestions étonnantes. Ce qu'il réclamait de moi, c'était de parvenir à mettre une émotion ou une image privée sous chaque mot. J'étais très rétif à ça. Je voulais être démonstratif et, en même temps, comme acteur, prouver que j'avais compris ce que souhaitait mon metteur en scène. C'est moi qui mettait en scène le sens de la pièce et, comme acteur, je cherchais à tout faire pour le jouer. J'étais mon propre esclave. Ce fut le cas pour Richard II aussi bien que pour Toller. Et je n'ai compris que tard, plus que tard, ce que Daniel cherchait à me faire faire sur le plateau.

Au cinéma, je n'ai pas aimé être acteur parce que je ne suis pas libre devant la caméra. La vraie liberté d'acteur, je ne l'ai trouvée finalement qu'une seule fois avec la dernière reprise du rôle du Dealer dans la *Solitude*... La première fois, je m'étais juste dit : "Je vais jouer comme un metteur en scène qui indique le rôle." On peut être bon en indiquant un

rôle, mais ça n'a rien à voir avec le fait de jouer. Lorsqu'on montre quelques secondes, on peut éblouir tout le monde : "Qu'est-ce qu'il est brillant !" Mais ceci est possible parce qu'on n'a pas à continuer, qu'on ne nous demande pas d'assumer le rôle tout entier. C'est passionnant à faire, on peut même donner les indications – il faut éviter de les donner "en général" –, mais ça ne sert à rien si ce ne sont pas celles que l'acteur lui-même va jouer. Quand j'ai remplacé Isaac de Bankolé, je me suis dit : "Je vais jouer comme je l'ai indiqué, comme un metteur en scène, pas comme un acteur, et ça finira par marcher." Et puis, je me suis pris au jeu et j'ai fait une gigantesque, colossale, ahurissante caricature du Dealer : le gros ventre, la casquette, les bagues... je me demande pourquoi je me suis mis ça en tête. Mais voilà, c'était ma façon de me cacher.

G. B. – ... ou de te détester, car je me rappelle un entretien où tu disais qu'avant d'entrer en scène tu te regardais dans une glace, face à la silhouette rondouillarde et grossière du Dealer : "Que suis-je devenu !" Et tu avouais aussi que les rôles de composition t'intéressent dans la mesure où ils te mettent à distance par rapport à ta propre image.

P. C. – Oui, parce que lorsque j'avais dix-huit ans, on me donnait des rôles de vieillards et j'étais impeccable dans l'art de me mettre des barbes et des perruques. Je savais complètement me cacher, mais ce n'est pas ça être acteur. Pour la première reprise du rôle de la *Solitude*... c'était un peu pareil. Oui, je me voyais gros et repoussant. Pour jouer le Dealer, je me disais : "Il faut vraiment se détester soi-même pour en arriver à cet état-là." Je me regardais dans la glace pour voir d'abord s'il était là, lui, pas moi, et pour me dire : "Si je deviens comme ça..." Et je rentrais en scène avec une haine de moi qui était le combustible que je mettais dans le moteur. Ça peut marcher : culpabilité et haine de soi. C'est imparable.

Pour la seconde reprise, j'ai appris à avancer à visage découvert. C'était plus difficile. J'avais accepté de ne plus me cacher. C'est Moidele Bickel, la costumière, qui m'a dit de ne plus me cacher. Elle m'a donné un T-shirt moulant dont j'avais honte. Je me disais : "Je ne vais pas porter ça !" et quand je retirais la veste, je n'avais qu'une seule hâte, c'était de remettre le manteau pour dissimuler mon corps, mais finalement j'ai compris et je pense que j'ai réussi à y être plus à nu que jamais. J'y suis parvenu aussi parce que j'avais la mémoire du texte, ce texte que je portais avec moi depuis sept ou huit ans, j'étais sous l'emprise de Bernard qui, pour moi, était toujours là... et ainsi j'ai pu avoir l'impression d'être pour la première fois un vrai acteur. C'est la seule fois. Je vais rejouer un jour cette pièce-là. Uniquement celle-là, car je ne vais pas prendre le risque de mettre ma carrière en péril en disant : je vais essayer de faire un autre rôle... Non, non, je me vois bien rester éternellement l'homme de ce rôle-ci... Mais blague à part, ma carrière d'acteur est occasionnelle. J'éprouve trop de bonheur à fabriquer un spectacle, à être celui grâce auquel les acteurs sont bien. C'est ma raison d'être. Mon plaisir.

#### JE CHERCHE DES GENS QUI ME RÉSISTENT

G. B. – Tu procèdes par des séparations non seulement par rapport aux différents arts du spectacle, mais également par rapport aux différents collaborateurs que tu quittes pour travailler avec d'autres acteurs, éclairagistes.... Est-ce que cela vient d'un désir de conjuguer, voire alterner, séduction et résistance ?

P. C. – Je crois que je cherche des gens qui me résistent. Ce fut un malheur chaque fois que j'ai pris des comédiens qui ne me résistaient pas. Je pense qu'il faut me résister parce que j'appuie de toutes

mes forces sur les partenaires avec lesquels je travaille. Il faut me résister, me tenir tête. La relation fonctionne de la même manière qu'un rapport érotique : on est attiré par les gens qui vous résistent et non par ceux qui cèdent vite, ou immédiatement. Ceux qui vous résistent sont ceux que l'on perçoit comme étant des êtres inatteignables. Les sentiments sont des rapports de force. Mais c'est très beau, les rapports de force, à condition que l'on soit à égalité. Comme dans les parties de bras de fer... sinon on tombe dans une relation de pouvoir et d'autorité. Et celle-là est stérile.

Je dois dire que je cherche non seulement des gens, mais aussi des situations qui me résistent. Le plaisir que j'ai eu en Angleterre quand j'ai travaillé avec Hanif Kureishi tient aussi dans le fait de débarquer dans un pays, de prendre un appartement et de me dire : "Maintenant, allez, au boulot. Personne ne me connaît, je ne connais personne, je vais voir des acteurs jusqu'au moment où je vais constituer une équipe dont je ne connais rien et que je vais apprendre à découvrir."

#### JE NE SAIS PAS SI JE POURRAIS PARLER DU THÉÂTRE AUTREMENT QU'AU THÉÂTRE

G. B. – Toi qui es un familier du théâtre, pourquoi n'as-tu pas fait un film ayant le théâtre et son univers comme principal centre d'intérêt ?

P. C. – Parce que je ne sais pas si je pourrais parler du théâtre autrement qu'au théâtre. C'est très compliqué de parler du théâtre au cinéma. Il y a très peu de bons films sur le théâtre. On ne peut montrer que caricaturalement une mauvaise ou une bonne comédienne. Pourquoi ? Je l'ignore. Et une leçon de théâtre, comment la montrer ? La durée réelle n'est pas là, elle n'est pas montrable. Nous avons fait une improvisation, mais ça ne marchait pas car elle était trop longue. C'est impossible en

dessous d'une demi-heure, mais le cinéma ne le permet pas. Alors montrer une improvisation en deux ou trois minutes, c'est absurde : la durée du travail théâtral est totalement antinomique avec la durée de la narration cinématographique. Le théâtre prend son temps là où le cinéma coupe et ne retient que des morceaux. C'est pour ça que souvent les films que l'on fait sur les opéras ne sont que des fabrications hybrides. Quand j'ai vu le *Don Giovanni* de Losey – que je n'ai pas voulu faire, pour cette raison –, j'ai pensé : c'est bien mais il y a trop de musique, car la musique est faite aussi pour laisser le temps au chanteur de s'avancer au milieu du plateau, aux machinistes de changer les décors... au cinéma nous n'avons pas besoin de ces temps-là. C'est pourquoi je me dis que la gestion du temps est ce qui sépare le plus le théâtre et le cinéma. Pour moi il n'y a qu'un film qui montre parfaitement les acteurs au travail, sur un plateau, c'est *Opening Night* de Cassavetes.

Oui, sûrement, je rêve de faire un film sur le théâtre, mais je ne sais pas de quel point de vue. Peut-être du point de vue de l'habilleuse. Ou du point de vue des choristes de l'Opéra de Paris qui autrefois ne savaient même pas le nom du metteur en scène ou du chef d'orchestre. Oui, j'aimerais faire un film qui se passerait dans les coulisses de l'Opéra Garnier qui est une ville gigantesque, babylonienne et déglinguée.

G. B. – C'est *Le Fantôme de l'opéra*...

P. C. – Oui, et j'ai travaillé sur cette idée, il y a vingt ou trente ans, jusqu'au moment où j'ai découvert qu'il y avait quinze scénarii qui étaient en train de se préparer là-dessus. *Le Fantôme de l'opéra* n'est malheureusement pas un très bon roman, mais il y a quand même une idée. J'aime bien l'idée du lustre qui s'écrase sur les spectateurs... C'est ce à quoi on pense lorsqu'on est dans la salle de l'Opéra. On se demande si ce machin est bien

accroché. Le vœu consisterait à faire un film à partir des personnages cachés, secrets, de l'Opéra, qui passent leur vie là-dedans : les maquilleurs, les habilleuses... On peut voir des choses hallucinantes, car on découvre toute une humanité qui n'a pas toujours de relation artistique avec le spectacle. Des gens qui passent, s'affairent et ignorent tout du spectacle. Certains étaient même dans le spectacle dont ils ne savaient rien. J'aimerais bien faire ça un jour. Ce n'est que dans *Intimité*, je dois l'avouer, que j'ai osé mettre un petit peu de théâtre dans un film.

LA LECTURE, UNE MANIÈRE DE REVENIR  
A UNE SOURCE DU THÉÂTRE

G. B. – Cela me renvoie à la réflexion qu'inspire "la lecture" que tu pratiques souvent aujourd'hui. Quelqu'un m'a agacé, hier, en me disant qu'on donnait le prix Europe pour le théâtre à Patrice Chéreau qui ne s'intéresse plus au théâtre. Je lui ai répondu que les lectures sont, pour moi, l'expression d'un des plus beaux rêves de théâtre. La première fois que j'ai vu *Le Grand Inquisiteur*, d'après Dostoïevski, j'ai eu le sentiment qu'un metteur en scène qui avait exploré toutes les ressources du théâtre éprouvait du plaisir dans cette épure qu'est la lecture. Tes lectures me font penser à Borges, qui écrivait des projets de nouvelles qu'il n'aura jamais écrites...

P. C. – D'abord, qui peut dire que je ne m'intéresse plus au théâtre ? (*Rires.*) Je pense que personne ne peut avoir la réponse à ma place, et moi-même je ne l'ai pas. Jamais je n'ai dit que je ne m'intéressais plus au théâtre. Si on pense à "théâtre", comme à un spectacle avec des acteurs, des costumes, des décors, fait régulièrement une cinquantaine de fois, une centaine de fois, et qui part ensuite en tournée dans tous les pays, il se trouve

que je ne fais pas ça, non. Mais je pense aussi que l'an dernier, entre les lectures et les opéras, qui pour moi sont quand même du théâtre, je crois que je n'ai jamais été aussi souvent de ma vie sur un plateau avec des acteurs ou devant des spectateurs. Quelquefois moi, quelquefois les autres. Donc je ne fais pas cette différence. Je ne sais pas si, à partir des lectures, je ferai un spectacle de théâtre au sens où on l'entend encore. Je n'en sais rien. Un plaisir profond chez moi, c'est justement de ne pas le savoir, c'est aussi de me découvrir en train de faire une carrière sensiblement différente de celle que je pouvais imaginer pour moi-même autrefois, et surtout que les autres *imaginaient* pour moi. Ne pas être tout à fait à l'endroit où l'on m'attend est un plaisir.

On s'est parlé, le public et nous, on s'est transmis des choses, et ça c'est un miracle qui arrive quelquefois quand il y a une personne, ou deux, ou quinze, ou vingt-cinq sur un plateau, et qu'il y a un public qui reçoit quelque chose et qu'il écoute. Si ça ce n'est pas du théâtre, alors je ne sais pas ce qu'est le théâtre. Alors on peut dire qu'on le fait bien, pas bien, moins bien, c'est autre chose. Mais à un moment donné, pourquoi le théâtre est-il magnifique, et pourquoi le théâtre est-il si spécifique ? C'est qu'il peut se passer une chose qui n'existe que sur un plateau de théâtre, le soir ou l'après-midi peu importe, c'est cette chose-là qui fait qu'on est écouté, qu'on reçoit, en retour du public. Cette histoire inouïe de Marguerite Duras hier soir (*La Douleur*). Cette histoire incroyable sur la dépression de Guyotat ce soir, j'espère (nous sommes à quelques heures de cette "première" lecture de *Coma*). Très honnêtement, je ne fais pas de différence entre tout cela et les spectacles que j'ai mis en scène. J'ai fait des spectacles, je ne vais pas les refaire. J'essaie d'en faire d'autres, et je cherche ailleurs. Je cherche ailleurs dans le cinéma, que j'ai toujours voulu faire – toute ma vie. Au début, c'était très mauvais, maintenant c'est un peu mieux. Je

cherche ailleurs dans l'opéra, que je fais souvent avec rage et colère, parce qu'on n'y arrive vraiment que très peu de fois. *De la maison des morts* est un exemple unique pour ça, qui tenait à Pierre Boulez, qui tenait aux chanteurs, qui tenait aux acteurs, qui tenait à Thierry [Niang], à tous les gens qui étaient là. Qui tenait à Janáček. Et à Dostoïevski ! Ce n'était pas autre chose que du théâtre. De toute façon, j'ai la conviction absolument profonde de ne faire dans ma vie qu'un seul métier. De temps en temps c'est du théâtre, de temps en temps c'est de l'opéra, de temps en temps c'est une lecture, mais c'est un seul métier, sinon je serais devenu cinglé depuis longtemps. C'est un seul métier, je n'en ai pas deux, j'en ai UN seul. Et, de temps en temps, quand je lis, avec Philippe [Calvario] ou avec Dominique [Blanc], ou tout seul, je réexpérimente pour moi ce que je demande aux acteurs. Je réexpérimente comment phraser un texte, comment le dire, comment le faire parvenir, comment, simplement par les mots, on arrive à transmettre une pensée. Alors c'est un exercice qui est très passionnant pour moi parce que je ne suis pas sûr, et on n'est pas sûr d'y arriver. On le démarre et on se dit qu'il faut tenir une heure vingt, qu'il faut faire entendre l'auteur, quelquefois avec des publics très attentifs, d'autres fois avec des publics un peu plus indisciplinés, mais faire entendre une pensée, transmettre cette expérience unique que nous raconte Marguerite Duras qui n'a pas écrit pour le théâtre, ou Pierre Guyotat qui n'a pas écrit non plus pour le théâtre, ou Dostoïevski. Mais c'est pareil : je raconte une histoire et j'écoute si les gens la reçoivent, et si le public reçoit la particularité de cette histoire, la chose ahurissante que je raconte. Quand je lis *Le Grand Inquisiteur*, j'aime la stupeur du public quand le grand inquisiteur voit le Christ, qui revient sur terre, faire des miracles, et qu'il l'arrête, le met en prison et lui dit que demain il va le brûler comme un hérétique. Je ne dis pas que j'y arrive tous les soirs. C'est très plaisant de voir la tête du

public et d'entendre qu'il ne connaît pas le texte. Si on y arrive, ça veut dire qu'on produit un événement de théâtre qui est la communication de quelque chose. Alors c'est petit peut-être. Georges [Banu] dit que c'est "une promesse de théâtre". Mais peut-être que ça n'ira pas plus loin. Peut-être que ça ne se développera pas autrement. Dans le cas de *La Douleur*, ça va se développer autrement. Mais quelquefois, on laisse l'exercice en l'air, on ne le termine pas et on passe à un deuxième exercice.

G. B. – Après avoir vu *Le Grand Inquisiteur*, cet hiver je suis allé à Nice et j'ai découvert l'atelier de Matisse. Les esquisses de Matisse m'ont fait penser aux lectures, et les lectures aux esquisses de Matisse.

P. C. – J'allais le dire, mais je n'ai pas osé me comparer à Matisse. Mais à un moment donné, il n'a plus pris de pinceau. Il a découpé avec des ciseaux du papier bleu. Moi j'ai encore la possibilité de me servir des pinceaux. Voilà. Lui c'était de la peinture. Moi, c'est du théâtre...

#### LE LOURD ET LE LÉGER

G. B. – Le choix de ton répertoire lyrique est particulièrement strict... Par ailleurs, tu passes aisément d'une forme lourde, sur le plan de l'interprétation et de la production, à des formes plus légères, plus faciles à manier.

P. C. – Les opéras que je monte, il n'y en a pas un seul que j'ai choisi moi-même. On me les demande. Le seul choix que j'ai dans ce cas-là est de dire oui ou non. J'ai dû dire vingt fois non à *Carmen* par exemple. Mais j'ai dit trois fois non à *Tristan* et pour finir je l'ai fait. *Tristan*, on me l'a proposé en 1978, en 1981 et en 1993. Les deux dernières fois, c'était avec Daniel Barenboim. J'aurais dû faire *Tristan* normalement à Bayreuth l'année qui a suivi le *Ring*,

en 1981, et je ne l'ai pas fait parce que j'ai pensé que je n'avais pas envie de repasser encore cinq étés à Bayreuth, que j'avais épuisé les joies de la rue principale de Bayreuth et des magasins l'hiver, et surtout que je me suis dit que si je le faisais là maintenant, j'allais le faire exactement avec les mêmes moyens scéniques, avec le même vocabulaire et avec la même pensée que le *Ring*, alors que *Tristan* n'avait rien à voir. Je crois avoir dit (Richard me l'a rappelé) qu'il ne fallait pas que je fasse *Tristan* avant d'avoir cinquante ans. C'est ce que j'ai fait. Quand j'en ai eu un petit peu plus de soixante, finalement j'ai dit oui. Et je pense que je n'aurais pas été capable de le faire dans les années 1980.

J'aurais été incapable de faire *Tristan* il y a trente ans, incapable. J'aurais voulu démontrer quelque chose sur *Tristan*, alors qu'en fait il y a une chose qu'il faut laisser couler, qu'il faut admettre, mettre en scène complètement, parce que je pense que j'ai probablement mis plus en scène ce fameux deuxième acte que d'autres, et je n'ai jamais pour autant renoncé à diriger les chanteurs, ni à faire jouer les chanteurs ni à incarner des idées. "Incarner des idées sur un plateau", je le pense depuis quarante ans, c'est une phrase que je m'entends répéter depuis tout ce temps, mais les moyens que j'ai maintenant (je veux parler de l'âge, bien sûr) me permettent peut-être de le faire aujourd'hui un peu plus que lorsque j'avais trente ans.

J'ai toujours été intéressé par ce dont tu parles, j'ai toujours voulu aller plus loin que la simple représentation théâtrale, ça oui. Mais je n'en ai pas toujours eu les moyens. J'essaie aujourd'hui de m'en approcher. A un moment donné, et j'en reviens aux lectures, le fait de travailler sur des textes de Duras, Guyotat ou Dostoïevski, qui ne sont pas des textes de théâtre, me permet de trouver un langage, d'entendre une réflexion et de la pratiquer, et d'essayer d'en tirer ce que je peux en tirer. Les choix ont toujours été un petit peu les mêmes, mais les moyens

sont différents. Peut-être que j'ai plus de moyens maintenant.

G. B. – Est-ce qu'il y a des motivations concrètes, de production, qui interviennent et expliquent le recours aux lectures ?

P. C. – Les lectures sont un moyen "rapide" de produire, de fabriquer vite du théâtre. Donc, de revenir d'une certaine façon à une source de théâtre. Je ne dis pas qu'il faut remplacer les spectacles par des lectures. Mais on est dans un système, par exemple, où il devient long et difficile de produire un spectacle de théâtre. Ça n'est pas encore comme à l'opéra, mais ce n'est pas loin. Un an et demi à l'avance, quelquefois, les théâtres sont déjà programmés. Il y a une toute-puissance, en tout cas en France, de la programmation qui fait que pour fabriquer un spectacle de théâtre il faut s'y prendre un an et demi à l'avance à peu près. Ensuite seulement travailler, réunir une distribution, monter le décor, etc. A l'opposé, la lecture que nous avons faite hier avec Dominique, on l'a présentée en septembre et elle a été programmée en mars : donc en quatre mois. On a décidé de lire ce texte, on s'est vus, et puis on l'a travaillé et on l'a fait.

La lecture de Guyotat que je vais faire ce soir, si j'y arrive, a été décidée pour les organisateurs du prix Europe, pour ici, donc il y a six mois. Autre exemple : j'ai présenté *Le Grand Inquisiteur* chez Ariane Mnouchkine cette semaine. Ça a été décidé au mois de février pour le 8 avril. Ariane m'a dit : "Il paraît que tu lis *Le Grand Inquisiteur*, viens le faire chez nous." J'ai dit oui, et on l'a fait. C'est d'une légèreté qui a obligatoirement beaucoup d'attrait pour moi, beaucoup d'attrait en regard des choses très lourdes, énormes que j'ai pu faire. Très ambitieuses. Que j'ai toujours envie de faire. A un moment donné, j'ai aimé m'engager pour comprendre, pour moi personnellement, ne serait-ce que pour comprendre *Hamlet*, pour comprendre *Tristan*. Mais à

côté de ça, il doit y avoir la place pour quelque chose qu'on décide aujourd'hui, 13 avril, et qu'on pourrait décider de faire là, au mois de juin, si on a deux jours de libre. Mais si on ne les a pas, on y repense pour septembre. Cette légèreté, cette simplicité n'a pas de prix. Juste pour vous dire que c'est quelquefois l'occasion de faire quelque chose rapidement, légèrement, et de lancer une esquisse, de laisser la feuille, de reprendre une autre feuille et de la recommencer. Ce que parfois le théâtre, surtout dans la position où je suis, ne permet pas. Par exemple, c'est un vrai plaisir de savoir que je fais une lecture ce soir, et que je ne l'ai jamais faite à Paris ni ailleurs, et que la plupart des gens à Paris ne savent même pas que je la fais. C'est un bonheur. D'aller la faire dans une ville où personne ne le sait, est un bonheur aussi.

G. B. – Plaisir partagé car, un soir, en attendant dehors devant le théâtre de Lefteris Vouyatzis à Athènes, une fille m'a donné une publicité qui annonçait une de tes lectures. Ce qui est frappant ces derniers temps, chez toi, c'est l'alternance entre *Tristan* et *La Douleur*, entre un projet énorme et une lecture à deux. Par ce passage du grand au petit, cherches-tu à stimuler des énergies différentes ?

P. C. – Je ne prends pas de décision de ce genre. Je pense qu'après avoir fait un spectacle très gros, c'est plutôt agréable d'en faire un plus petit. Petit dans le sens qu'on n'est que deux et que l'on peut se concentrer. Et que la concentration qu'on a, Dominique et moi, par exemple dans *La Douleur*, est sans commune mesure avec l'absence totale de concentration qu'on a dans une répétition d'opéra à la Scala avec les chœurs. Donc à un moment donné, on se jette sur la lecture de *La Douleur* en disant que, là au moins, on comprend quelque chose au théâtre. C'est une thérapie, on va dire. J'ai souvent alterné. J'ai fait il y a très longtemps une pièce à deux personnages, qui s'appelait *Loin d'Hagondange*

de Jean-Paul Wenzel, qui n'était pas du tout une mauvaise pièce, mais je l'ai faite après le *Ring*, c'est-à-dire que naturellement, après le *Ring*, j'ai eu envie de faire une pièce à deux personnages (trois pour être exact). Et que la reprise de *Dans la solitude des champs de coton* est aussi née directement de la taille de *La Reine Margot*. Après *La Reine Margot*, je me suis dit : et si on n'était que deux, et si on reprenait ce texte, et si on retrouvait ce texte, et si on se retrouvait tous les deux, juste Pascal et moi ? *Tristan* aussi était énorme, projet disproportionné par l'ambition même du livret et de la musique, et parfois on y arrive avec les chanteurs, avec Waltraud Meier en particulier évidemment, avec d'autres un tout petit peu moins, et à un moment donné il est important de reprendre pied, de remettre le pied, de retoucher du doigt les bases mêmes du métier ; les lectures servent aussi à ça. On peut oublier quelquefois l'essentiel du travail qui consiste à transmettre une pensée, des mots éventuellement, des chants, ou du silence, à employer le langage du corps pour s'adresser aux gens qui sont en face de vous, en espérant que tout ça leur racontera quelque chose. Pour essayer de ne jamais perdre cette tâche, il faut tenter de multiplier les occasions de travail, les grandes et les plus petites, et celles où vous l'assumez vous-même de nouveau.

G. B. – Klaus Michael Grüber, dont l'approche théâtrale t'a passionné, dit : "Je souhaite être profond et léger." Chez toi, j'ai pu trouver un vœu similaire lorsque tu dis : "J'aimerais que la chose la plus lourde devienne la chose la plus légère."

P. C. – C'est la chose dont, avec les années, on a le plus envie : peser le moins possible, être le plus léger, arriver à raconter des choses graves – graves, le mot est très beau en français – de façon légère. J'ai encore beaucoup de chemin à faire pour y arriver. Je pense que c'est souvent lourd, ce que je fais. C'est plein comme un œuf, c'est souvent plein de

sens, de personnages, de conflits, d'empoignades. Je rêve toujours d'une chose qui s'épurerait, qui arriverait à être, comme Grüber le disait, "profonde et légère". Lui, il y est arrivé magistralement. Quand il a fait au Conservatoire [CNSAD] un exercice avec *Les Géants de la montagne* de Pirandello, c'était splendide parce que ça donnait l'impression de ne pas être répété. Il n'avait travaillé que trois semaines, moi, je n'ose pas répéter seulement trois semaines. Le spectacle était d'une grâce extraordinaire et j'étais très envieux parce que je ne sais pas faire ça. Mais j'essaie de tendre toujours vers plus de légèreté. C'est le travail de toute une vie.

#### JE NE SUIS PAS CYNIQUE

G. B. – Tu disais un jour : "Je veux être grave, mais pas cynique." Personnellement, j'ai moi aussi des réserves à l'égard de certaines mises en scène particulièrement cyniques, où le metteur en scène se place dans une position de supériorité à l'égard des personnages afin de procéder à leur dénonciation explicite, à un jeu de massacre. La gravité représente une autre posture, car l'artiste se situe dans une relation de partage avec les personnages, de confiance et de confiance. Tu te dissocies du cynisme et tu te reconnais dans la gravité.

P. C. – Oui.

G. B. – Oui, mais une telle posture est aujourd'hui une forme de résistance polémique. Défendre la gravité et cultiver cette relation de confiance avec l'univers de l'œuvre n'est pas la voie royale du théâtre actuel.

P. C. – Je ne sais pas ce que c'est que le théâtre d'aujourd'hui. Je sais ce qu'est le théâtre que je fais. Je ne suis pas quelqu'un de cynique. Je peux être quelqu'un de brutal, mais je ne suis pas quelqu'un

de cynique et je ne serai jamais capable de l'être. Je pense que lorsqu'on raconte une histoire, il faut aimer les personnages. Il faut tous les aimer. Et je les aime beaucoup parce qu'en plus je suis très sentimental, donc j'aime souvent tout à fait excessivement les personnages que je raconte.

G. B. – Je me souviens encore de cette phrase de toi, d'une lucidité particulière : "Lorsqu'on est vraiment rebelle, on ne peut pas travailler dans le théâtre."

P. C. – Oui, je le crois encore. Combattre au théâtre n'est pas tout à fait la même chose que combattre dans le monde. Mais on peut s'en lasser, du théâtre, et vouloir le quitter. C'est pourquoi les metteurs en scène qui entretiennent des rapports conflictuels avec lui ont voulu faire du cinéma. Comme si, en l'abandonnant, ils allaient différer le combat ou le constat d'échec, comme vous voulez. Pourtant, ce n'est pas simple. C'est commode d'opposer théâtre et cinéma et il est possible qu'on soit handicapé par le fait de venir du théâtre, d'en avoir l'expérience. En passant au cinéma, j'ai eu au début le sentiment très agréable, et en même temps paniquant, de devoir tout réapprendre et tout recommencer.

G. B. – Est-ce que la vieille notion de responsabilité de l'artiste, avec laquelle tu as entretenu des rapports conflictuels, n'intervient pas chez toi sous le mode d'une résistance aux institutions, au savoir-faire comme s'il s'agissait de sauvegarder un inconfort, un appétit de révolte sans laquelle ton art perdrait sa raison d'être ?

P. C. – Oui, parce qu'il y a une part de moi qui n'a pas changé depuis mes seize, dix-sept ans, quand j'ai commencé à vouloir faire du théâtre et que je suis monté sur un plateau. (Quand je parle de "plateau", j'inclus aussi bien l'opéra ou le cinéma,

sans aucune distinction.) J'étais plutôt secret, empêtré, taciturne, c'était l'époque où j'avais l'impression de ne pas m'en sortir dans la vie – comme tout adolescent d'ailleurs, c'est banal – jusqu'au moment où je suis monté sur le plateau et où je me suis dit : "Je me sens bien ici." En fait je n'en suis jamais descendu et j'ai essayé d'utiliser l'énergie que le plateau m'a injectée. J'ai éprouvé le besoin de faire du théâtre, mais aussi de l'utiliser à autre chose, non seulement à l'affirmation de soi, au plaisir narcissique d'un soi-disant "artiste". Mais, en même temps, je ne sais raconter les choses qu'à travers moi.

Je le répète, je ne sais pas, moi, vivre ou fabriquer un objet, spectacle, film, autrement qu'à la première personne. C'est sûr. Je suis absolument partout, dans tous les personnages, démultiplié, et ceux qui ne sont pas moi ce sont des êtres que j'ai connus. Je ramène tout à moi et c'est ce qui me donne l'énergie de travailler. Je n'en connais pas une autre. Et aussi le plaisir de m'adresser aux autres, car j'ai toujours fait un théâtre et un cinéma où je ne me sépare pas du public : je veux lui dire ce qui, pour moi, compte le plus. Je pense qu'on existe toujours, contre ou avec, par rapport aux gens à qui l'on parle. Pour y arriver, il s'agit de trouver en soi cette nécessité qui fasse que les gens, à leur tour, vont la trouver aussi.

NE PAS S'OUBLIER...

G. B. – Enfin, une ultime question. Elle part d'une phrase de *Peer Gynt* retrouvée dans la traduction qu'avait faite François Regnault : "Ce qu'on possède éternellement, c'est ce qu'on a perdu." J'ajouterais : c'est ce qu'on n'a jamais eu. Après avoir accompli un parcours si complexe, quelles sont tes attentes inassouvies ? Quelle est cette part de manque qui te fait avancer encore ? Vers quoi te diriges-tu ?

P. C. – La citation de *Peer Gynt*, il me semble, dans mon souvenir, qu'elle intervient au cinquième acte, c'est-à-dire après sept heures de spectacle. Toute l'œuvre est centrée sur cela : qu'est-ce qu'être soi-même ? Il me semble que le Fondateur de boutons répond à la question à la fin en disant : "Être soi-même, c'est soi-même se tuer." Je me rappelle que c'était Roland Bertin qui la disait, et que c'était un exercice de phrasé très délicat. C'est-à-dire qu'on a découvert que ce n'était pas intéressant du tout qu'après sept heures de spectacle, un acteur arrive et dise : "C'est quoi être soi-même ?", et que l'acteur inflige : "Être soi-même, c'est soi-même se tuer." Silence, et maintenant méditez tous sur la réponse ! (*Rires.*) Je me souviens que Roland laissait légèrement en suspens la phrase. Il avait le même problème que j'ai, que nous avons dans nos lectures, Dominique et moi, c'est-à-dire comment phraser de telle sorte que le sens chavire un peu et flotte, et en même temps laisse possible en écho l'interprétation propre des spectateurs. Alors je me souviens que Roland la sortait chaque fois différemment, en essayant d'avoir l'air le moins professoral et le moins rhétorique possible. Ce n'était pas simple. Quelquefois il n'attrapait pas la note. Je ne sais pas quoi penser de cette phrase en fait. Elle est péremptoire et elle laisse la place à beaucoup d'interprétations. Et toi tu l'as comprise comme "on ne possède que ce qu'on a perdu".

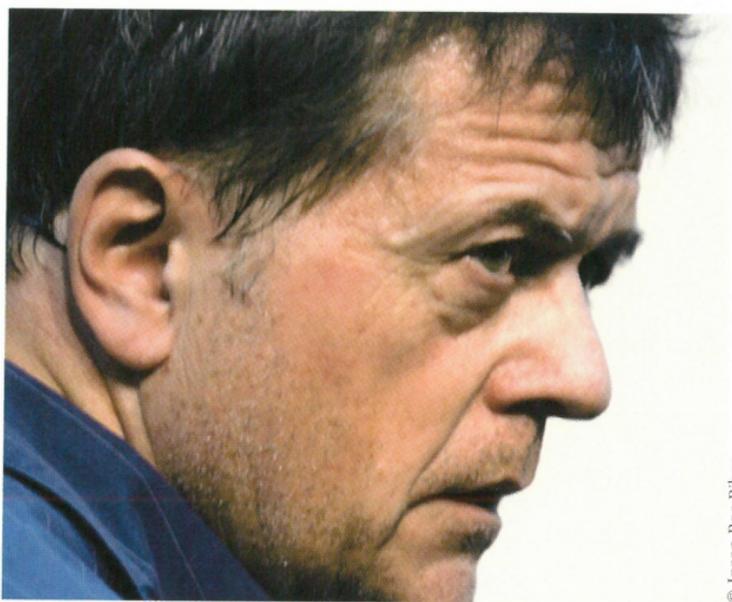
G. B. – Exactement.

P. C. – Après toutes ces années, on est forcément plein... pas de tout ce qu'on a perdu. Non. On peut être très plein de tout ce qui a disparu. Ou des gens qui ont disparu. Mais même ceux-là, on ne les a pas perdus. Je vais dire une phrase reprise du livre de Colette Godard sur moi. En essayant de le conclure, j'ai dit que "je pense que je suis, avec bonheur, la somme de toutes les personnes que j'ai rencontrées". C'est quelque chose que je pense très

profondément. C'est-à-dire que s'il y a une force, elle m'a toujours été donnée par les gens avec qui j'ai travaillé (c'est pour ça que je parlais de mon père, qui était tout seul dans son atelier, moi je ne suis jamais seul). Par les autres. Et qu'à un moment de la vie, quand on est plus jeune, on a un peu tendance à les brutaliser, on a un peu tendance à les brusquer, à les écraser même. Après, on apprend que ce n'est pas intéressant du tout d'écraser les autres, et que c'est beaucoup plus intéressant, soit de les aider – et ça c'est un cadeau magnifique quand on y arrive réellement –, soit simplement de les regarder et de les regarder pour ce qu'ils sont, et de les aimer pour ce qu'ils sont. Egoïstement, pour ce qu'ils vous apportent et ce qu'ils vous donnent. Et de comprendre, enfin, dans ce miracle qui se passe sur un plateau, quelle que soit la situation, que ce soit un plateau de cinéma, d'opéra, de lecture, tout, qu'ils vous donnent réellement, profondément quelque chose, ne serait-ce que de l'attention. Qu'on cherche tous ensemble.

G. B. – Dans ce que tu fais, l'art et la vie ne semblent jamais être dissociables, ils sont soumis également à une sorte d'exigence autobiographique.

P. C. – Je ne dirais pas d'exigence autobiographique, mais oui, mes spectacles ou mes films sont fréquemment de l'ordre du journal intime. Bien sûr ! Je ne sais pas : peut-être que c'est tout de même important de ne pas s'oublier, parfois ?...



© Josep Ros Ribas



© Claude Bricage

*La Dispute*, 1976.

Gérard Desarthe (Azor) et Laurence Bourdil (Eglé).



© Josep Ros Ribas

*Così fan tutte*, 2005.

Stéphane Degout, Elīna Garanča, Shawn Mathey, Erin Wall.

© Claude Bricage



*La Dispute*, travail à la table, 1973.  
Tout au bout à droite, Jacques Schmidt.

© D. R.



*La Fausse Suivante*, répétition, 1985.  
Patrice Chéreau avec Jane Birkin (la Comtesse)  
et Laurence Bourdil (le Chevalier).



© Julien Quirdeau

*Lulu*, répétition, 1979.  
Patrice Chéreau (de face) avec Teresa Stratas (Lulu).



© Jacques Haillet

Patrice Chéreau et Pierre Boulez à Bayreuth  
pendant les répétitions du *Ring*, 1976.



© Jean-Marie Bottequin / Festspielleitung Bayreuth

*La Walkyrie*, 1976.



© Siegfried Lauterwasser / Festspielleitung Bayreuth

*Siegfried*, 1976.

© Ute Schendel

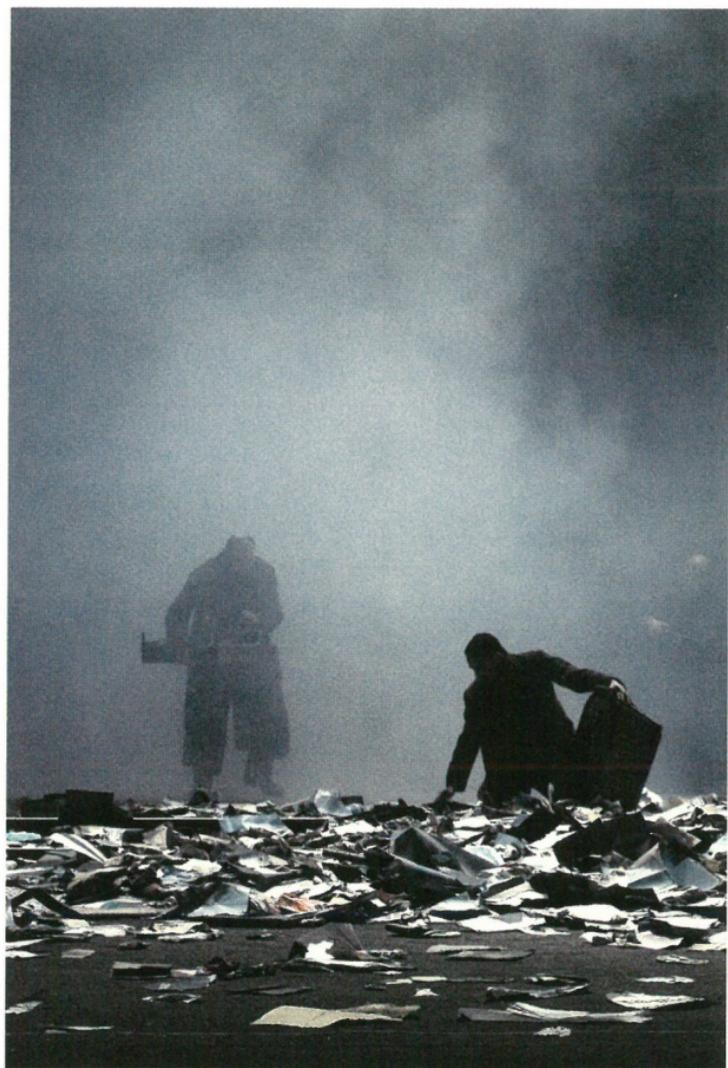


*Dans la solitude des champs de coton*, 1987.  
Patrice Chéreau (le Dealer).

© Pascal Victor / ArtComArt

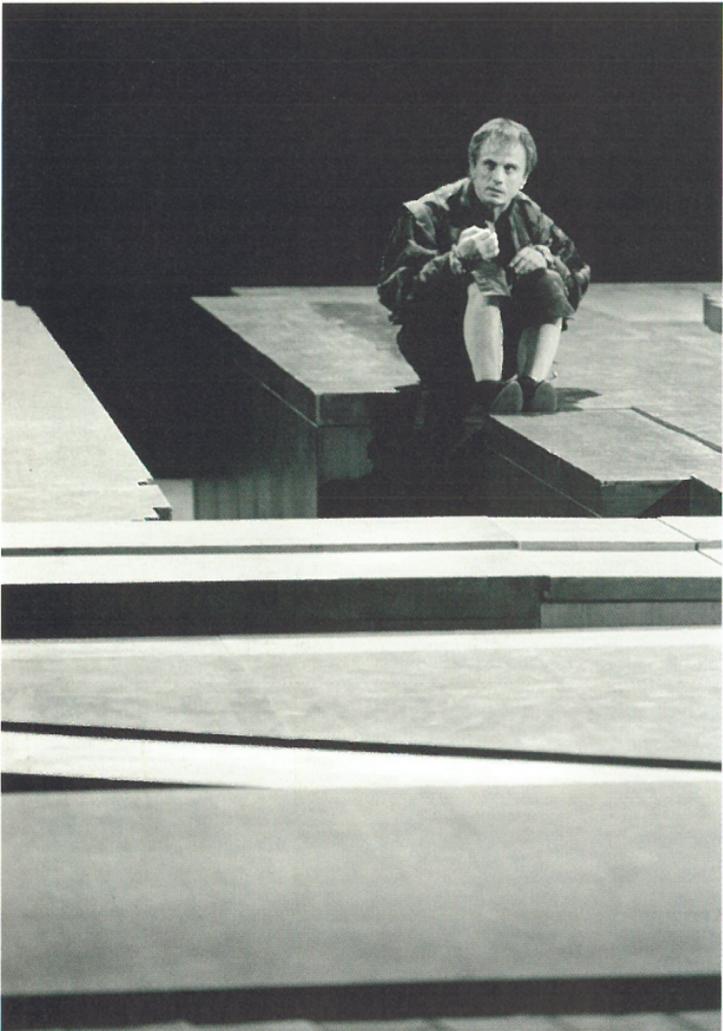


*Dans la solitude des champs de coton*, 1995.  
Pascal Gregory (le Client) et Patrice Chéreau (le Dealer).



© Josep Ros Ribas

*De la maison des morts, 2007.*



© Marc Enguerand / CDDs

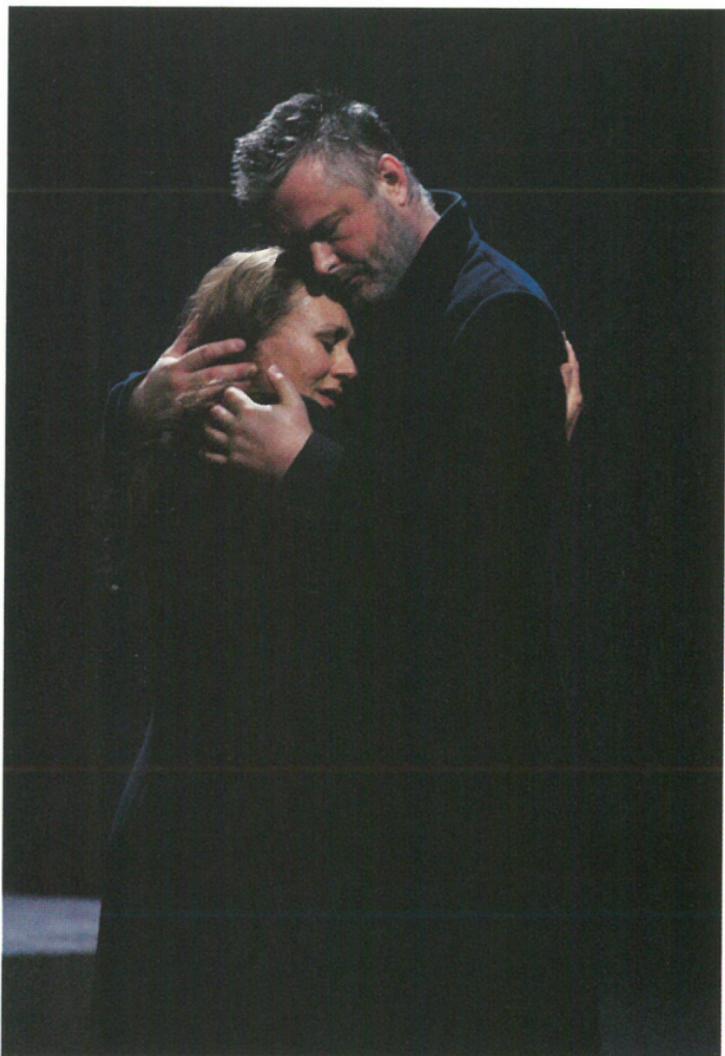
*Hamlet*, 1988.  
Gérard Desarthe (Hamlet).



Affiche de *Son frère*, 2003.



*Phèdre*, 2003.  
Dominique Blanc (*Phèdre*).



© Marco Brescia / Teatro alla Scala, Milan

*Tristan und Isolde*, 2007.  
Waltraud Meier (Isolde) et Ian Storey (Tristan).



© Luc Roux / Azor Films

Tournage de *Gabrielle*, 2004.

De gauche à droite : Clément Hervieu-Léger, Thierry Fortineau, Rinaldo Rocco, Pascal Gregory, Chantal Neuwirth (de dos), Florent Bigot de Nesle, Patrice Chéreau et le chef opérateur, Eric Gautier.



© Josep Ros Ribas



TRAVAILLER



LE DERNIER VENU

De tous ceux qui ont travaillé avec Patrice et qui sont réunis ici à Thessalonique, je suis celui qui est arrivé en dernier ! J'avais lu dans un article en 2004 que Patrice Chéreau créait, au Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence, *Così fan tutte* de Mozart. Je lui ai écrit et nous nous sommes rencontrés. Sans *a priori*, sans peur et sans attente. Lui face au danseur chorégraphe abstrait que je suis, moi face au metteur en scène si concret qu'il nous apparaît. Il n'y a pas de méthode ni de recette particulière pour travailler avec Patrice Chéreau. Surtout pas. Au fil de ces quatre projets menés ensemble, j'ai décelé quelques indices d'une manière d'être au travail. Des indices qui aident à comprendre sa façon de travailler et la raison pour laquelle il occupe une place si particulière, si singulière au théâtre dans le travail de mise en scène.

Il est comme il fait son chemin, par grandes embardées, brusques déviations, avec cette insistance têtue sur ce et ceux qui lui importent. Il se lance et prend le risque d'affirmation et de revendication à l'épreuve de ceux qu'il aime, les auteurs, les acteurs, les spectateurs. On croit imaginer que l'idée même d'affrontement dans le travail de Patrice est un moteur dans le processus de création. Il ne s'agit pas d'affrontement, mais de la mise en œuvre d'un rapport où chacun existe, où la friction crée une étincelle, un éclat. Ce que parfois on ne sait pas, c'est qu'il a toujours le désir d'essayer, de commencer, d'aller dans des zones nouvelles, des

espaces inconnus. On lui pose encore des questions. Et même s'il dit non à presque tout, s'il dit qu'il ne sait pas, il entend très bien. Puis un jour, très vite, la réponse est là, à la table de travail, dans l'espace du plateau, ou encore dans la rue, en marchant. Il suscite ainsi d'autres exigences pour que nous restions curieux et travailleurs. Il sait incroyablement capter notre incompréhension et notre doute, comme notre capacité et notre désir à nous laisser traverser et rejoindre par un texte, par une musique, par l'autre.

Pour cela, je sais qu'il faut qu'il n'y ait plus de peur. Surtout ne pas avoir peur. Surtout ne pas avoir peur de lui, du travail, de lui dans la force du travail. C'est comme jouer à colin-maillard. J'ai les yeux bandés. Tu as les yeux bandés. Et on va se trouver. C'est ce qui s'est passé sur l'opéra de Janáček. C'est peut-être ce qui va se passer aussi sur *Coma*, de Pierre Guyotat, qui est encore en chantier. C'est peut-être aussi parce que nous restons l'un et l'autre comme étrangers. Donc proches. Mon travail est celui de lecteur du mouvement des corps dans l'espace et dans le texte. C'est montrer simplement ce que chaque corps promet et que souvent nous réduisons. Il n'y a pas de geste laid ou inutile. Il n'y a pas de corps éteint ou mort.

Ainsi, j'ai peut-être simplement ouvert d'autres petites fenêtres à la grande maison qu'est son théâtre, pour y laisser entrer d'autres mouvements, d'autres silences et d'autres forces. Et c'est dans cet accueil incroyable que nous restons lui et moi autonomes, attentifs à ce qui nous questionne, nous dérange et nous émeut. Mais surtout que nous nous faisons confiance dans toutes nos différences possibles et heureuses.

\* Thierry Thieû Niang est danseur et chorégraphe. Il a collaboré avec Patrice Chéreau pour *Così fan tutte*, *De la maison des morts*, *Tristan und Isolde*. Ensemble, ils ont mis en scène *La Douleur* de Marguerite Duras, avec Dominique Blanc. Thierry Thieû Niang a dirigé Patrice Chéreau dans sa lecture de *Coma* de Pierre Guyotat.

## LES REFLETS DE LA NATURE\*\*

De ma fenêtre, je voyais l'océan étinceler, les lumières qui se croisaient formaient un ballet de guirlandes flamboyantes. L'œil du phare, omniprésent, balayait régulièrement les quais de ses éclairs de feu, des sirènes de bateaux semblaient lancer dans la nuit des rugissements plaintifs, la fumée noire qui sortait des cheminées se confondait avec le ciel des nuits étoilées. J'ai grandi, élevé par mon grand-père, dans un port entièrement détruit par la guerre ; des souvenirs de terrains vagues, d'herbes sauvages, de tas de pierres effondrées, d'images de vieilles carcasses rouillées abandonnées sont restés enfoncés au plus profond de moi-même, bien souvent je les vois refaire surface. Ces ruines et ces décombres se sont refermés sur des secrets que, depuis mon enfance, j'éprouve le besoin d'explorer. Il y avait quelque chose de triste et de beau dans ces paysages désolés, je m'y sens lié, ce n'est pas seulement une recherche esthétique qui m'y conduit souvent, mais un sentiment profond, une forme intime, indissociable de moi-même, qui m'accompagne partout où je vais.

Pendant les vacances, l'été, j'allais rejoindre mon père. Il me parlait de peinture et d'architecture, m'apprenait à dessiner, à sa manière ; il m'enseignait l'histoire et l'histoire de l'art, mais surtout il me faisait aimer regarder, voir ce qui se passait autour de moi. Il me parlait de l'Italie, de la Renaissance italienne, de ses palais, de ses grands peintres, de ses grands architectes. Entre le monde qu'il

décrivait et celui des terrains troués et des sols sacagés du Havre, j'ai laissé traîner mon imagination pour y inventer des paysages éphémères recomposés à partir de mes rêves et de mes souvenirs d'enfance.

Il y eut l'émotion et la découverte de la peinture et des géants qui ont fait son histoire, le désir de partir d'un ordre réinventé. Comment exprimer ce sentiment qui me tourmente toujours autant ? Tout se décompose et se recompose de façon inéluctable, tout est toujours en mouvement. Comment montrer ce mécanisme ? Comment rendre compte du va-et-vient du temps ? Comment passer des moments d'inquiétude aux moments de joie et montrer l'éclatante victoire de la vie sur le néant ? Ma jeunesse me fit prendre conscience de mes impressions et de la vision trouble que j'avais de mon enfance, j'éprouvais le besoin de raconter par un moyen ou un autre ce que je ressentais. Je ne savais pas comment et dans quel ordre je devais aborder les chemins que je voulais emprunter. Je trouvais le monde vaste, trop dur, trop compliqué, je craignais de m'y engager, je redoutais de m'enfoncer dans mes rêves et de m'y enliser. Aveuglé par l'ombre que me faisaient ces géants, j'avais peur de la peinture, peur de peindre.

Un matin d'hiver, égaré dans le centre commercial d'une banlieue triste et morne où j'avais pris rendez-vous pour participer à la réalisation d'un décor, j'ai poussé la porte d'une salle des fêtes ingrate qui servait alors de théâtre. Une femme de ménage, à la lueur d'un vieux néon clignotant, nettoyait le carrelage du hall d'entrée, me regardant à peine. En murmurant, d'un geste automatique de la main, elle m'a montré une flèche en dessous de laquelle était écrit maladroitement "plateau". Je ne comprenais pas bien où j'étais, ce que je faisais là, pourquoi je m'obstinais à suivre cette flèche et à m'aventurer dans le dédale obscur dans lequel je venais de m'enfoncer.

Soudain, je me suis retrouvé face à une silhouette géante peinte en bleu, éclairée par la faible lumière

de service de la cage de scène vide. Intrigué par ce que j'apercevais dans la pénombre, je m'avançai pour découvrir ce dont on m'avait parlé. J'étais frappé par la rigueur du dessin, par l'architecture insolite et savante de l'objet que je contemplais, il représentait à la fois une machine de guerre du Moyen Age, un métier à tisser du XVIII<sup>e</sup> siècle comme on en voyait dans les planches de l'encyclopédie de Diderot et d'Alembert. Un jeune homme se trouvait là, seul, silencieux, la tête plongée dans ses rêves, il ne semblait pas se rendre compte de ma présence et je n'osais pas l'interrompre dans ses pensées. Soudain, nos regards intrigués se sont croisés, j'allai lentement à sa rencontre. Il est arrivé vers moi comme une trombe, nous ne nous étions jamais vus, et pourtant j'avais la sensation que nous venions de nous retrouver. Le jeune homme qui se trouvait debout en face de moi était Patrice Chéreau. Nous avons un peu plus de vingt ans, nous nous sommes parlé comme si nous nous connaissions depuis toujours. Puis, comme s'il se répétait une leçon à lui-même, il m'expliqua la signification des piliers, des trappes et des remparts de bois laqués dressés devant nos yeux, le sens et la fonction des fils, des treuils et des rouages poussiéreux à l'arrêt. Qu'est-ce qui s'est passé ce matin de décembre 1967 ? En poussant cette porte, en suivant la flèche, en rencontrant Patrice, j'étais loin de penser, à ce moment précis, que j'étais en train de trouver une réponse aux questions que je me posais. Le théâtre m'a permis de bâtir ma vie telle que je la voulais, ce travail et ce combat de chaque instant qui accompagne mes jours et mes nuits provoquent en moi constamment la même sensation étrange : celle d'être toujours en vacances. Lorsque j'ai réussi un dessin, ou trouvé une solution pour un décor, j'ai l'impression de faire une promenade au bord de la mer et de respirer l'air du grand large, d'avoir gagné un combat.

Je ne savais pas que celui qui se tenait debout devant moi imposerait de nouvelles formes, une

autre vision du théâtre, qu'il ferait surgir de façon inattendue, à chaque spectacle, des pans obscurs de l'humanité. Que s'est-il vraiment passé ce matin-là ? Quelle a été la raison pour laquelle nous nous sommes compris si vite ? Pourquoi ai-je eu l'impression étrange de connaître Patrice et de le retrouver ? Pourquoi me confier la création des décors de ses mises en scène ? Pourquoi me faire l'immense cadeau de se déposséder d'une part de lui-même ? Personne d'autre mieux que lui ne sait faire vivre mes décors, il se les approprie et les fait exister comme je l'avais imaginé. Chaque nouvel auteur, chaque nouveau texte sur lequel je dois travailler me projette dans le vide et me fait penser aux origines du monde au moment du chaos, lorsque le ciel et la terre se découvraient en s'inondant de leur ombre pour se séduire. Les sols et les plafonds des cages de scènes vides me donnent toujours cette impression de silence : la sensation d'avoir laissé tout ce que je connaissais à l'entrée d'un désert rempli de tas de pierres déposées en vrac, qu'il faut à chaque fois rebâtir pour inventer un nouvel horizon. Patrice s'empare de l'univers que je lui propose comme s'il lui appartenait, le recompose, entre dans ma maison comme si c'était la sienne. A son tour, il donne l'impression de connaître les lieux, tout en s'en méfiant et en les transperçant du regard. Je suis à chaque fois étonné par son sans-gêne, parfois troublé, mais toujours convaincu par son intrusion. En partant, il a l'habitude de laisser une porte et une fenêtre entrouvertes pour y faire passer un courant d'air frais. Patrice m'inquiète et me rassure, il m'inquiète autant que je suis moi-même inquiet, car l'un comme l'autre remettons sans cesse tout en question ; il me rassure parce que bien souvent, dans le regard des gens, même s'ils semblent aimer ce que nous aimons, je ne suis jamais certain qu'ils voient la même chose. Je sais que notre travail et nos recherches sont guidés par l'idée de ce même regard, autant de directions et de contrepoints complémentaires accompagnent et renforcent nos convictions.

Cette vision commune nous conduit à l'intersection d'une même perspective au pied d'un point de fuite qui devient le terrain sur lequel nous bâtissons nos rêves.

Toute œuvre artistique nous oblige à guider notre esprit et à nous confronter à tout ce qu'il y a d'obscur et d'inexpliqué. Elle nous dévoile des parties cachées des mystères de l'existence, nous apprend à confondre le quotidien avec l'infini. L'œuvre d'art est inondée par la vie qui l'anime. Elle a pour tâche d'exprimer, en l'interprétant, la vérité qui se dégage de la nature, de nous faire découvrir l'immensité insondable vers laquelle la profondeur d'un regard nous entraîne. Les lignes et les masses, les formes et les couleurs ne sont là que pour exalter les visions et la lumière de la réalité, ce qui se présente comme de la rouille et de la terre poussiéreuse de charbon se retrouve soudain face à un champ de blé, déplié en plein soleil, en quête de l'or spirituel : celui qui nous dévoile sa vision du monde par son savoir et ses émotions nous fait entrevoir les traits de l'immense face cachée de l'univers. Dans la composition des paysages, on distingue les reflets de la nature humaine : de la cime éloignée des arbres l'on voit apparaître de la bonté ; dans la brume qui monte au-dessus des lacs, de l'humidité et de la chaleur des prairies, se dégage de la joie ou de la résignation.

Les personnages que nous montre Patrice Chéreau dans ses mises en scène, de quelque origine qu'ils soient, des princes ou des valets, des nantis ou des bannis, surgissent de l'ancre du commun des mortels. Il sait comme personne montrer des yeux usés par la fatigue et le temps, faire sortir d'un regard la mémoire de la jeunesse disparue chez l'un, l'éclat et l'arrogance de la beauté retrouvés chez l'autre. Dans chacun de ses spectacles, il dirige son esprit vers l'infini, essaie de faire surgir la lumière du plus loin qu'il regarde, de l'Antiquité à demain, pour s'arrêter inévitablement à aujourd'hui. Il nous renvoie en permanence à notre propre réflexion, à

notre propre condition, nous entraîne au pied des contreforts de citadelles imprenables, au cœur de miroirs et de forêts insondables. Nous accompagnons avec amour dans les sous-sols d'un bain perdu au fin fond de la Sibérie, où des prisonniers enchaînés semblent englués, pris au piège dans un sol marécageux, telles des tortues posées là, immobiles, enfouies dans leur carapace : n'attendant rien d'autre que la fin du voyage. Puis nous arrivons dans la cour d'un palais désaffecté entre Séville et Naples, lieu de rendez-vous incertain ; nous nous arrêtons sous les débris d'une voûte plâtreuse aux couleurs passées, d'où sortent des voix impalpables qui nous racontent l'histoire du chœur depuis qu'il existe.

J'allais oublier, mais j'en oublie tant ! J'allais oublier le passage dans ce vieux cinéma transformé en cercle de jeu, posé là par hasard pour redonner une identité à ceux qui semblaient avoir perdu leur vie sur un tapis de cartes usées situé à la périphérie d'un monde truqué. Ce grand metteur en scène, messager d'un quotidien qui chaque jour disparaît, descend au plus profond des entrailles, encercle l'âme de ceux qu'il trouve sur son chemin. Il nous emmène à chaque instant et à chacun de ses spectacles, de William Shakespeare à Richard Wagner, d'Alban Berg à Jean Genet et à Bernard-Marie Koltès, dans une confrontation avec le temps, au centre des éclats et des odeurs du ciel et de la rue, il nous fait comprendre par une attitude et par l'harmonie des lignes la souveraineté de l'enfant qui dort, la force et la victoire de la vie sur toute chose. Il s'appuie sur la fragilité presque diaphane d'un mur en destruction, redonne un rôle à ceux qui ne l'attendaient plus. Aujourd'hui les forêts, les ciels et les lunes se croisent et se fondent, les époques, les styles et les êtres se confondent. Au cours de toutes ces années nous avons rassemblé avec tous ces éléments un univers qui est le nôtre, inventé un nouveau pays à partager avec les autres.

*Rome, le 11 juillet 2007.*

\* Scénographe, Richard Peduzzi signe tous les décors de spectacle de Patrice Chéreau depuis 1969, ainsi que plusieurs de ses films. Il a été directeur de l'Ecole nationale supérieure des arts décoratifs de Paris, ainsi que de l'Académie de France à Rome.

\*\* Ce texte a paru pour la première fois en postface du livre de Colette Godard : *Patrice Chéreau, un trajet*, Monaco, éd. du Rocher, coll. "Document", 2007.

## UNE INTIMITÉ LOINTAINE

“Qu’est-ce qu’il te demande, Chéreau ?” Combien de fois m’a-t-on posé cette question ? “Qu’est-ce qu’il te demande, Chéreau ?” Mais Patrice ne me demande rien ! Ou s’il me le demande, je ne m’en rends pas compte. Patrice ne demande pas, il suscite. Il met chacun en ébullition et lui donne envie de se dépasser, d’avoir des idées, de chercher jusqu’au bout. Lors de la préparation de *Persécution*, le film que Patrice est actuellement en train de tourner, je ne savais pas bien comment m’y prendre. Je ne m’y retrouvais pas vraiment dans le scénario. Je ne savais pas comment habiller ces gens. Alors j’ai voulu voir le décor principal, un loft. J’ai accompagné Patrice en repérage. Nous étions peu nombreux. Il y avait avec nous Antoine Garceau, son assistant, et le chef opérateur. Tout à coup, en étant là dans cette pièce fermée, toute l’histoire que nous déroulons ensemble depuis près de trente ans m’est soudain revenue. J’ai réalisé alors à quel point il était devenu naturel pour moi de travailler aux côtés de Patrice. Et mes angoisses se sont dissipées.

Je me suis souvenue de notre première rencontre. C’était pour *L’Homme blessé*. J’étais arrivée là par l’intermédiaire du directeur de production. Patrice commençait dans le cinéma même s’il s’agissait de son troisième film. Je pensais que c’était une rencontre qui ne se prolongerait pas. Il travaillait dans une urgence folle. Il me fallait faire le travail très vite. Je le voyais toujours entre deux autres choses qu’il avait à faire, deux rendez-vous. Je n’avais

pas le temps de lui montrer les acteurs dans les costumes. Je posais les vêtements par terre. J'alignais ainsi des silhouettes au sol. Nous n'avions aucun autre contact que professionnel. Je pensais que c'était quelqu'un avec qui je ne retravaillerais jamais. Je n'avais d'ailleurs pas été invitée à la projection du film pour l'équipe. Je m'étais donc mis dans la tête que les costumes n'étaient pas bien ou qu'ils ne lui convenaient pas. Je suis allée voir le film en salle. J'ai trouvé ça bien.

Quelque temps plus tard, j'ai croisé Patrice par hasard et il m'a proposé de faire les costumes pour une pièce de Koltès, *Quai ouest*. J'étais très surprise qu'il me propose de travailler avec lui à Nanterre. Car si j'avais déjà fait vingt-cinq films, je n'avais en revanche jamais fait de théâtre. Et puis Jacques Schmidt l'accompagnait depuis de nombreuses années. J'avais le sentiment que je n'y arriverais jamais, que je ne savais pas faire ça. J'ai donc décidé de travailler comme au cinéma, en lui montrant des photos qui n'avaient rien à voir avec ce qui était écrit. C'était ma manière à moi de cheminer. Je me souviens lui avoir montré des photos sur les exodes, sur les populations déplacées... Au début, je ne savais pas comment le prendre. Car Patrice ne fait pas de demande. C'était à moi de lire et de proposer. C'est en le voyant réagir à l'iconographie que je lui présentais que j'ai commencé à le comprendre. Je continue d'ailleurs à travailler ainsi avec lui, qu'il s'agisse de cinéma, de théâtre ou d'opéra. L'endroit où nous nous trouvons ne modifie en rien le rapport de travail que nous entretenons. Il n'y a pas d'adaptation de notre part dans la façon de nous rapporter à un projet. Nous l'ouvrons ensemble de la même manière. Seule la gestion du temps peut changer.

Après *Quai ouest*, nous avons enchaîné avec un film, *Hôtel de France*, puis avec la première version de *Dans la solitude des champs de coton* et *Le Retour au désert*. Patrice a ensuite quitté Nanterre.

Nous nous sommes retrouvés quelques années plus tard pour *Ceux qui m'aiment prendront le train*. Ce fut une nouvelle rencontre. C'est à partir de ce moment-là que s'est tissé un lien plus naturel entre nous. Sans doute parce que nous avons passé beaucoup plus de temps ensemble. Patrice en effet n'était que sur le film, contrairement aux années où il dirigeait Nanterre. Et le tournage se déroulait en extérieur, à Limoges notamment. Ce qui est bien avec Patrice, c'est de partir, de n'être que dans le travail, c'est de faire ce voyage ensemble... Car ce que Patrice possède, et que bien peu de gens de cinéma connaissent, c'est l'esprit de troupe. Peut-être est-ce là le principal apport du théâtre à sa pratique cinématographique : une manière d'être aux autres sur un plateau qui lui est tout à fait particulière. Être ensemble et savoir ce qu'on fait. C'est pour cette raison qu'il est formidable de travailler avec Patrice dans un temps qui n'est pas morcelé. Ce fut par exemple le cas pour *Intimité*, puisque nous étions à Londres, ou pour *De la maison des morts* qui a été créé à Vienne. Après *Ceux qui m'aiment*... nous avons eu des projets ensemble presque tous les deux ans.

C'est à ce passé commun et au plaisir de se retrouver ainsi régulièrement que je songeais en découvrant le lieu qui serait le décor de notre prochain film, le septième ensemble. Un passé au cours duquel nous avons appris à nous comprendre et à être à l'écoute l'un de l'autre.

Un passé surtout qui nous a toujours préservés de l'habitude, car il n'y a pas d'habitude avec Patrice. Avec lui, on ne refait jamais ce qu'on a déjà fait. Il n'est jamais dans la reproduction. Je dirais même qu'il la combat, quitte à s'imposer à lui-même des contraintes ou des situations nouvelles : tourner dans une langue étrangère (*Intimacy*), tourner avec une équipe réduite (*Son frère*), changer de chef opérateur (*Persécution*). C'est très excitant de travailler à ses côtés, de commencer un nouveau projet, mais ce n'est jamais confortable. Il faut à chaque fois accepter l'inconnu. Ce qui me rassure aujourd'hui lorsque je travaille avec Patrice Chéreau, c'est

l'absolue confiance que j'ai dans son choix. Je sais que s'il émet des réserves sur une proposition que je lui fais, sa décision finale sera la bonne. Il est la seule personne en qui j'ai une telle confiance. Nous avons des codes communs, dans le travail comme dans la vie. Nous avons une forme "d'intimité lointaine" qui nous permet de ne pas nous voir pendant plusieurs mois et de nous retrouver dans l'instant. Ces moments d'éloignement comptent également. Il est important, en effet, de se nourrir ailleurs et de pouvoir se retrouver. Je me souviens d'un jour à Nanterre où j'avais été appelée pour faire un film. Nous venions de répéter *Le Retour au désert*. Travailler avec quelqu'un d'autre me semblait impossible. Je m'en étais ouverte à Patrice qui m'avait dit alors : "C'est bien de quitter sa famille car on la retrouve avec beaucoup de plaisir." Au début de notre collaboration, quand il me fallait travailler avec quelqu'un d'autre, cet autre me semblait n'avoir aucune saveur. Aujourd'hui, je n'ai plus ce sentiment. Sans doute parce que je connais mieux Patrice. Sans doute aussi parce que je peux choisir les personnes avec qui je souhaite travailler. Le travail avec Patrice est d'une telle intensité que lorsqu'il prend fin, chacun se sent un peu orphelin. Ce sentiment est dû à l'incroyable capacité qu'il a de fédérer une équipe. Quand on travaille avec lui, on sait que chacun dans l'équipe, quelle que soit sa place, quel que soit son rôle, fait partie du même projet. C'est là qu'il est metteur en scène. Cette force fédératrice lui vient de son expérience théâtrale. C'est ce qui fait sa rareté dans sa manière de faire du cinéma. Pour *Gabrielle*, où la recherche stylistique était centrale, tout semblait ainsi s'imbriquer le plus simplement possible : le texte, le décor, les costumes, la lumière... Et tout cela dans une très grande économie de mots. Avec Patrice, nous nous connaissons de mieux en mieux, peut-être est-ce pour cela que nous nous parlons de moins en moins. Pendant la préparation de *Persécution*, je me demande même si nous nous sommes parlé ! Je sais qu'il en est de même avec Richard Peduzzi.

Nous cherchons ensemble mais nous ne discutons pas. D'où l'importance des photos. Pour *De la maison des morts*, par exemple, j'ai commencé à chercher des images datant de 1840. Assez vite, nous nous sommes rendu compte que ce n'était pas ce dont nous avions envie. Le cadre s'est affiné peu à peu et nous avons finalement choisi de nous attacher à une esthétique plutôt intemporelle située entre les années 1930 et 1970. Mais si Patrice Chéreau choisit, il ne fige rien. Avec lui, le travail continue toujours. C'est ce qui fait la force de ses reprises à l'opéra. Je me souviens de ce jour où il avait réuni chez lui son équipe pour préparer la reprise de *Così fan tutte* à Paris. Nous avons pris des vacances après la création à Aix-en-Provence et chacun revenait en traînant un peu la patte. Patrice nous avait alors donné à chacun deux pages de notes, reprenant point par point toutes les choses qu'il voulait revoir et améliorer. En un instant, il avait réussi à nous remobiliser tous autour du spectacle en ouvrant des voies nouvelles.

Si je devais aujourd'hui citer un ou deux projets que j'ai particulièrement aimés, je crois que je devrais les citer tous. Peut-être Nanterre fut-il un moment un peu plus difficile. C'était le temps de la découverte. J'étais très impressionnée par la puissance de travail magistrale de Patrice, par son œil aussi... Je n'ai pas de meilleur souvenir... Peut-être ai-je un attachement particulier à *De la maison des morts*. J'ai été là à toutes les répétitions. J'ai vu tout se faire. C'est un spectacle qui m'a semblé tellement abouti. Le tournage de *Son frère* fut également un moment magique. Nous étions quatorze en tout et pour tout. Nous avions un seul camion pour nous tous. Patrice aime les équipes légères qui lui permettent une vraie mobilité. C'est dans ces conditions qu'il peut le plus librement possible faire preuve de son esprit d'équipe.

Tous les projets ont été différents. Tout continue. Il y a vingt-neuf ans que j'ai commencé à travailler avec Patrice. Il fait partie de ma vie plus qu'aucune autre aventure de travail. J'ai appris avec lui plus

qu'avec aucun autre metteur en scène. Il suffit de le regarder travailler. Il suffit de l'observer mettre en scène la fin d'un acte qu'il n'avait pas trouvée, de la régler soudain en deux ou trois heures et de la rendre évidente. Il suffit de le voir, à une semaine d'une première, donner toute sa dimension à un spectacle qui semblait pourtant à chacun déjà prêt. Avec lui, j'ai appris qu'il ne fallait jamais dire : "Non, ce n'est pas possible." Il y a toujours une solution. C'est parfois compliqué, mais la nouvelle demande est toujours excitante. Patrice Chéreau fait partie de ces gens pour qui l'on peut faire ouvrir un magasin la nuit pour trouver un nouvel élément de costume qui doit tourner le lendemain matin ! Seul l'intérêt du projet compte. Travailler avec quelqu'un depuis longtemps libère de toute volonté de séduire. Nous nous connaissons, nous venons du même endroit. C'est une chose rare. Avoir fait ces films, ces pièces, ces opéras compte, non pas dans ma vie professionnelle, mais dans l'histoire de ma vie. Si cela devait s'arrêter, j'aurais au moins fait ça. Et cela m'a tellement remplie, que c'est au bénéfice de tous les autres metteurs en scène avec qui je travaille. Quand je pense à tous les gens avec qui j'ai travaillé, Patrice est le seul dont je me souviens vraiment. Celui qui m'a aidée à tracer ma route et à travailler de mieux en mieux. Celui qui m'a permis de toujours rester libre.

\* Caroline de Vivaise a signé les costumes de nombreuses productions de Patrice Chéreau au théâtre (*Quai ouest*, *Dans la solitude des champs de coton*, *Le Retour au désert*), à l'opéra (*Così fan tutte*, *De la maison des morts*) et au cinéma (*L'Homme blessé*, *Hôtel de France*, *Ceux qui m'aiment prendront le train*, *Intimacy*, *Son frère*, *Gabrielle*, *Persécution*).

## LORSQUE TOUT COMMENÇAIT

### LES ANNÉES NANTERRE

Je ne parlerai pas du parcours de Patrice Chéreau depuis le lycée Louis-le-Grand jusqu'à aujourd'hui. D'autres l'ont fait ou le feront. De notre rencontre à tous deux, je ne veux évoquer que quelques jalons. Pour moi, cela a commencé avec l'émerveillement de *La Dispute* et de *Peer Gynt*. Ensuite, il y a eu nos rencontres à Paris, Villeurbanne, Grenoble, Bayreuth. Enfin, alors que j'étais à l'Ensemble intercontemporain avec Pierre Boulez, la proposition de Patrice pour que je l'accompagne à Nanterre. Je veux seulement témoigner de son étape à Nanterre et de notre compagnonnage jusqu'à la fin 1986, qui fut pour moi un aboutissement professionnel, un enrichissement intellectuel et humain. Un beau cadeau de la vie qui continue aujourd'hui de nourrir ma réflexion et mes convictions sur la place de l'art, et plus particulièrement du théâtre, dans la cité en général, mais aussi dans ma propre vie. Plus intimement, ce qui reste très présent pour moi de ces années-là, c'est la force de la création artistique. C'est aussi la ferveur des spectateurs, et la complicité partagée avec Patrice, mais aussi avec Richard Peduzzi, Pierre Romans, Claude Stratz, Alain Crombecque, et tant d'autres. Pour moi, le parcours de Patrice est indissociable de ces partages-là. Les années Nanterre me semblent avoir été marquées, pour Patrice, par quatre choix fondamentaux.

D'abord, le choix de la maison. En 1981, je crois que personne ne s'attendait à le voir choisir, juste après son triomphe à Bayreuth, de "se mettre sur le dos" une grosse institution avec tout ce que cela implique de devoirs, de contraintes gestionnaires, de combats quotidiens. A Sartrouville et, à un moindre degré, à Villeurbanne, il avait déjà choisi de s'installer dans l'institution et de s'enraciner dans un lieu et son territoire. C'est évidemment armé de ces expériences-là qu'il a abordé Nanterre à la demande de Jack Lang. Ce qui est remarquable, c'est le temps consacré à l'élaboration du projet : plus de six mois à la table avec toute une équipe pour inventer un nouvel outil de travail. Le temps du développement d'un projet, c'est un peu comme au cinéma, un temps nécessaire mais qui manque souvent en amont de la production, faute de financement. Pour Nanterre, ce temps a été pris bénévolement par une constellation de talents. Il y avait les proches compagnons de Patrice : Richard Peduzzi, Alain Crombecque, Claude Stratz, François Regnault, notamment, auxquels d'autres sont venus se joindre avec l'enthousiasme de pouvoir enfin inventer quelque chose qui leur ressemblerait. Un peu comme une famille qui bâtit sa maison. Au projet artistique s'ajoutait donc une aventure humaine.

Il faut se souvenir que ce projet de Chéreau pour le théâtre de Nanterre advenait à un moment de grand trouble, de grande interrogation sur l'avenir de ces établissements. Une interrogation liée au grand chambardement politique de mai 1981 – avec l'élection de François Mitterrand, premier président de gauche sous la V<sup>e</sup> République –, mais aussi et surtout à l'évolution des institutions culturelles : maisons de la culture et centres dramatiques nationaux. Elles avaient été installées avec Jeanne Laurent, puis André Malraux dans la lignée de ce que nous appelons la décentralisation dramatique et de ses pionniers, et elles ont subi le choc frontal de mai 1968 et de l'été qui a suivi, avec le débat, le combat féroce même, entre création et animation

(combat incarné par la confrontation entre Roger Planchon et Francis Jeanson). Vint ensuite une période d'incertitude jusqu'au milieu des années 1970 où Michel Guy, sans changer l'institution, donna un sérieux coup de pouce aux créateurs en promouvant une nouvelle génération de metteurs en scène-directeurs. Ainsi cohabitaient, dans les mêmes murs, deux missions, deux logiques, deux ordres de responsabilité juridique et culturelle, et cela, à mon avis, n'a jamais bien marché. Pour l'avoir vécu à la maison de la culture de Grenoble, que j'ai dirigée pendant cinq ans, pourtant avec les meilleurs partenaires, j'ai toujours été personnellement hostile à cette dualité stérile, source de frein, de conflits au quotidien, ainsi que d'un discours confus vers le public. J'étais donc, avec Patrice, convaincue qu'il fallait fondre les deux démarches en une seule et que nous le pouvions, pour peu que le projet artistique, la scène, le travail autour du plateau soient vraiment l'épine dorsale du projet. C'est pourquoi, pour penser ce projet, il était si important que se retrouvent autour de Patrice des gens vraiment soudés, et proches de lui, mais aussi très divers, très différents les uns des autres.

De 1981 à 1982, l'incubation a été suffisamment longue et fructueuse pour accoucher d'un projet original, même si la concrétisation par la suite a été forcément difficile, et parfois incomplète. Il a fallu d'abord liquider le dispositif existant à Nanterre (une maison de la culture et un centre dramatique national) et cela m'a largement incombé. Ce ne fut pas léger, car il y avait dans ces structures des gens que je respectais et auxquels j'étais liée professionnellement et amicalement depuis de longues années. Avec Patrice, nous nous sommes efforcés d'opérer le changement dans le respect de chacun, avec la collaboration précieuse d'un grand administrateur, Philippe Coutant. Pour ma part, j'ai été étonnée du sérieux avec lequel Patrice a endossé immédiatement le rôle de codirecteur. Il m'avait vue diriger, à Grenoble et à l'Intercontemporain, et ma présence

à ses côtés a eu, je crois, pour principale vertu de le rassurer, de lui donner confiance au moment du départ de cette aventure risquée. Cela a peut-être eu aussi la vertu de rassurer la tutelle, c'est-à-dire le ministère de la Culture. Du côté de l'équipe technique du théâtre de Nanterre, la mutation s'est faite assez aisément car cette équipe était forcément séduite par l'arrivée d'un patron de la dimension de Chéreau. Elle a assez vite adhéré à notre projet et accepté la greffe des collaborateurs que Patrice amenait et qui étaient vraiment partie intégrante de son travail artistique. Je pense au premier chef bien sûr à Richard Peduzzi, mais aussi à Jacques Schmidt, André Serré, Daniel Delannoy... Tous ont largement contribué à la naissance et à la réussite de Nanterre-Amandiers.

Le choix d'une maison, c'était aussi pour nous le choix d'un mode de vie entièrement lié à la création, une manière d'être dans ces murs en permanence, d'y accueillir les artistes et le public dans un véritable chez-nous. D'où, d'ailleurs, la librairie, le restaurant, les ateliers. Ce furent aussi, il ne faut pas le cacher, des difficultés financières – je pense en particulier à l'année 1985 où l'on a frôlé l'embardee –, techniques et relationnelles, comme dans toute vaste famille. Mais après avoir investi ce bâtiment, l'avoir transformé, agrandi notamment d'un vaste studio-atelier, nous avons le sentiment d'avoir vraiment créé un outil neuf, à l'image et à la main de Patrice Chéreau et de Richard Peduzzi. Nous avons fait en sorte que d'autres s'y sentent aussi chez eux. Il en est allé ainsi de Bernard-Marie Koltès, Luc Bondy, Jean-Hugues Anglade, Michel Piccoli, Dominique Blanc, qui ont vraiment habité cette maison.

Deuxième choix fondateur des Amandiers : la pluridisciplinarité. Au cœur du projet que nous avons développé à Nanterre, il y avait évidemment un art, mais aussi tous les arts. Un possible en tout cas pour tous les arts. Il faut parler de cette dimension

spécifique : la polyvalence artistique. Théâtre, musique, cinéma, opéra, tout y avait sa place, non pas dans l'optique de multiplier l'offre de spectacle, mais plutôt dans celle de susciter des rencontres, des échanges artistiques, et peut-être aussi de pointer des affinités entre des parcours artistiques qui, *a priori*, n'étaient pas les mêmes. Cette pluridisciplinarité était évidemment à l'image du parcours personnel de l'artiste Chéreau. Un parcours foisonnant, où les projets se superposaient, s'enchevêtraient avec de multiples passerelles comme si aucun de ses spectacles, aucun de ses films, aucune de ses entreprises ne se refermait jamais sur elle-même, mais que chacun le propulsait lui, Chéreau, vers un autre projet, dans la cohérence ou dans le contrepoint, l'approfondissement ou la contradiction. J'ai vécu ça un peu comme une recherche de déséquilibre pour ne pas s'endormir dans un quelconque confort, et surtout pour aller au fond des choses. C'était une démarche singulière. C'est, à mes yeux, cette singularité qui fait la force et l'exemplarité de l'étape Nanterre-Amandiers. Exemplarité non comme un modèle qui pourrait être répété, mais comme l'affirmation d'une ambition artistique. Exemplarité aussi de l'aventure humaine qu'elle fut pour Patrice et pour tous ceux qui y ont participé. C'est cette maison que Gérard Mortier et Pierre Boulez ont choisi pour un grand débat sur l'opéra contemporain. C'est dans cette maison que nous avons montré *Intolérance* de Griffith et *Octobre* d'Eisenstein. Et c'est dans cette maison qu'avec Daniel Caux nous avons fait, pour la première fois à Nanterre, entendre les musiques du Maghreb.

Troisième choix vraiment identitaire de Patrice à Nanterre : l'école. Dans cette vision portée par lui pendant neuf ans à Nanterre, il faut mentionner en particulier l'école. Là encore, la volonté d'échapper au formatage, à la labellisation – tentation naturelle de l'administration centrale –, était claire et a su s'imposer à nos tuteurs, qui n'y étaient pas *a priori*

favorables. En fait, c'est parce qu'il y avait Pierre Romans dans l'équipe que ce rêve, d'aucuns diront cette utopie, a pu se réaliser. Former année après année des promotions de jeunes acteurs, tant pour le théâtre que pour le cinéma, les faire participer progressivement à toute la vie d'un théâtre, leur inventer un lieu, leur faire rencontrer le public (je pense aux Shakespeare par exemple), les confronter au cinéma, de *Platonov* à *Hôtel de France*, et pour tout cela, leur offrir les meilleurs enseignants : Pierre Romans en tout premier lieu, mais aussi Daniel Emilfork, Denise Bonal, Jacques Doillon, Claude Stratz, Roland Bertin, André Téchiné, et bien d'autres. A tous les élèves, Pierre Romans et Patrice Chéreau ont transmis un viatique : travailler, ne pas cesser de travailler. Longtemps après, la plupart d'entre eux portent toujours cette marque de l'école. Je pense à Bruno Todeschini, Vincent Perez, Valeria Bruni-Tedeschi ou Marc Citti. On pourrait en citer beaucoup d'autres. C'est une banalité évidemment de dire que Patrice Chéreau est un très grand directeur d'acteurs. Et cela explique la fidélité de ses rencontres avec les meilleurs de ce métier dans ses spectacles, dans ses films. Je les cite encore : Michel Piccoli, Myriam Boyer, Maria Casarès, Serge Merlin, Roland Bertin, Gérard Desarthe, Dominique Blanc, Bernard Ballet, Isabelle Huppert, Pascal Greggory, Philippe Calvario. La liste est absolument éblouissante et elle n'est pas close, fort heureusement. Cela a donné à Nanterre une âme, quasiment une troupe, comme on en rêve dans tous les théâtres. Une famille qui n'a pas cessé de grandir.

Quatrième choix absolument neuf de la part de Patrice : un auteur dans son théâtre, Bernard-Marie Koltès. C'est à Hubert Gignoux que Patrice doit d'avoir lu puis mis en scène les pièces de Bernard-Marie Koltès. Koltès eut, dans les années Nanterre, un rôle d'une importance immense. Le talent de Chéreau, après Gignoux, fut de reconnaître en

Bernard-Marie un grand poète et un grand auteur de théâtre, dont l'écriture a pris corps dès lors que Patrice eut choisi de le mettre en scène avec opiniâtreté : *Combat de nègre et de chiens*, *Quai ouest*, *Dans la solitude des champs de coton*, et enfin *Le Retour au désert*. Cette naissance du texte à la scène, Bernard-Marie Koltès l'a revendiquée. Je le cite : "C'est terrible de laisser dire qu'il n'y a pas d'auteurs. Bien sûr qu'il n'y en a pas puisqu'on ne les monte pas. Et que cela est considéré comme une chance inouïe d'être joué aujourd'hui dans de bonnes conditions alors que c'est quand même la moindre des choses." Eh bien, c'est pour Nanterre que cette rencontre avec Bernard-Marie fut une chance inouïe. L'ouverture de la salle transformable avec *Combat de nègre et de chiens* fut un coup de tonnerre et un acte fondateur. Cette "permanence" de Koltès dans notre maison fut le fil lumineux de ces années. La relation entre eux deux ne fut pas toujours paisible. Je laisse aux spécialistes et aux critiques le soin d'évoquer leurs débats, leurs désaccords, parfois au bord du conflit, comme pour *Quai ouest* et *Dans la solitude des champs de coton*, mais aussi leur réciproque enrichissement. Personnellement, je suis restée marquée par cette présence de Bernard-Marie Koltès et sa façon douce et souvent silencieuse de se glisser dans le théâtre, ou encore cette particulière fraternité qu'il a eue avec son temps, avec la part d'ombre et la part de lumière de cette époque. Pendant ces années, il partait, puis revenait dans le théâtre. Je me souviens d'avoir toujours attendu son retour avec joie. Un auteur dans le théâtre, ce fut vraiment un choix génial de Patrice. C'est inouï de penser également qu'un autre immense auteur a glissé dans les murs des Amandiers, bien plus brièvement certes, mais avec la même force : Jean Genet et ses *Paravents*.

Au-delà de son intelligence, de sa culture, de son talent artistique, ce qui distingue Patrice Chéreau, ce qui, en tout cas, m'a donné envie d'être avec lui

dans cette histoire, c'est sa façon d'être au monde et sa relation à l'humain. Je me contente ici de reprendre ses propres mots, parce que je les crois parfaitement sincères et qu'ils éclairent la singularité de son œuvre d'hier et de demain. Il dit : "Les spectacles se font avec les gens, autour d'eux, avec eux. On ne fait rien d'autre que de les regarder, les épauler, les soutenir, se nourrir d'eux et les nourrir à son tour. Alors parler encore et encore des personnes avec qui je travaille et qui m'accompagnent, me contredisent, me guident et me tiennent tête, ceux et celles que j'ai aimés et qui m'ont aimé. Il y en a de connus, les acteurs, ceux qu'on voit, il y a ceux qu'on ne voit pas toujours, ou qui ne cherchent pas à être vus. Ils sont nombreux, ils ont toujours été nombreux dans ma vie, et ils le seront encore. Je ne suis, en un sens – et avec bonheur –, que la somme des gens que j'ai rencontrés\*\*." C'est cette somme qu'il réalise en lui-même et dans ses créations par une mystérieuse alchimie et qui en fait un artiste exceptionnel.

Vingt-et-un ans ont passé depuis mon départ de Nanterre. Quand Patrice a quitté la direction des Amandiers en 1990, il n'en est sorti ni blasé ni usé, mais je crois vraiment nourri, porteur de forces nouvelles et d'appétit aiguisé. Et il suffisait de voir l'été dernier à Aix-en-Provence *De la maison des morts* et ses retrouvailles avec Pierre Boulez pour comprendre qu'avec lui, sur un plateau, chaque jour tout peut commencer.

\* Catherine Tasca a codirigé le Théâtre des Amandiers de Nanterre de 1982 à 1986. Elle a été ministre de la Culture et de la Communication.

\*\* In Colette Godard, *Patrice Chéreau, un trajet*, éditions du Rocher, Monaco, 2007.

LE DÉSIR DU THÉÂTRE A FLEUR DE PEAU

Patrice Chéreau est là, présent dès l'origine, dans mon désir de "faire du théâtre". Son nom a commencé à compter pour moi à un moment où c'est à peine si je savais quelle forme prendrait au juste mon propre désir de théâtre. Et si je ne peux nier – le nier serait lui faire injure – que d'autres que lui, ne serait-ce que Giorgio Strehler ou Roger Planchon, m'ont influencé, celui-là a ancré mon désir de telle manière que mon rapport avec le théâtre, objet et milieu confondus, a pris le dessus sur la question de savoir comment "faire". Et de ce moment, "faire de la mise en scène" ou produire des spectacles est devenu, pour moi, une question sinon accessoire du moins secondaire.

Parmi ses mises en scène, s'il me fallait n'en citer qu'une, ce serait *La Dispute*, au théâtre de la Gaîté-Lyrique. Son regard terriblement moderne, jeté sur ce qu'à juste titre on a qualifié de "fête noire", a tout à coup complètement "déniaisé" mon propre regard sur le théâtre classique où, jusque-là, seul ressortait à mes yeux le côté "bien pensant" tandis que, lui, de cet acte unique d'un Marivaux d'une quarantaine de minutes dont il avait dilaté le noyau dur sur une heure et demie, il extrayait à la fois la métaphysique et la chair. L'impact de *La Dispute*, l'admiration suscitée en moi par ce travail furent d'autant plus marquants qu'en ce temps-là, 1973, j'avais vingt ans. Comment imaginer alors que s'accomplirait avec lui ce long compagnonnage dans l'univers de l'opéra ? Qui plus est avec des

spectacles qui, tous, ont été marquants : *Wozzeck* au Théâtre du Châtelet, *Così fan tutte* au Festival d'Aix-en-Provence, *De la maison des morts* au Festival de Vienne et *Tristan* à la Scala.

En termes de choc ou de "vision" théâtrale puisante, il y eut Robert Wilson avec *Le Regard du sourd*. Plus tard, il y eut, bien sûr, "l'art poétique" de Klaus Michael Grüber et il y eut aussi les introspections de Luc Bondy... Mais dès les premières mises en scène de Chéreau, je pense au *Massacre à Paris* en 1972, mon point de vue sur les grands textes qu'il a intimement fréquentés – de Christopher Marlowe au *Peer Gynt* de Henrik Ibsen, de *La Fausse Suivante* de Marivaux au *Platonov* de Tchekhov –, ce point de vue s'est trouvé changé. Sans jamais qu'on puisse dire de Chéreau qu'il ait été un "révolutionnaire" de la mise en scène comme l'ont été Wilson ou Kantor. Mais lui, dans l'attention scrupuleuse qu'il a constamment portée au texte – pas seulement des "classiques" mais des contemporains, Genet d'abord puis Bernard-Marie Koltès qu'il a découvert –, dans l'attention portée à la direction d'acteurs, aux décors, c'est comme s'il avait synthétisé toute l'histoire du théâtre. Cette synthèse qui, au fond, résulte d'une approche classique au sens le plus noble du terme, a fait de lui le plus moderne des metteurs en scène.

Son "classicisme" repose sur l'élimination de tout effet inutile, sur la détestation de l'esbroufe, le refus du *show off*. Chéreau ne consent à donner que l'essentiel. Et, bien que semblable à tout homme de théâtre pour qui c'est un peu la langue maternelle que l'usage du stratagème, lui ne manipule jamais ou alors, seulement, par une "fourberie" créatrice. Récemment, j'ai vu la fécondité de cette "fourberie" à l'œuvre dans sa mise en place de la mort d'Isolde. Trois fois rien : le corps d'Isolde ne fait qu'un avec le corps de Tristan. Chacun d'eux a fusionné dans l'autre. Et, tout à coup, guidée par Chéreau, Waltraud Meier se dégage. Elle se lève, non parce qu'elle cesse d'aimer Tristan mais parce qu'elle doit mourir...

Bien sûr, on dira qu'elle se lève aussi parce qu'il lui faut chanter le *Liebestod*. Mais qu'est-ce que c'est que le *Liebestod* sinon "une mort d'amour" ? Aucun des gestes dramatiques de la mort ne sont attachés à ce chant mais, dans une sorte de suspension qui le précède, le mystère et la magie d'un sang qui vient d'on ne sait où, qui inonde le visage d'Isolde, et par quoi Chéreau donne à entendre que si le corps d'Isolde est en train de mourir – toucher son sang le lui fait comprendre –, elle prend conscience aussi, et nous avec, qu'une part de son être s'en est allée, déjà, vers ailleurs, un autre monde. Cette conscience en elle, en nous, d'une séparation entre l'être mortel et ce que, faute de mieux, j'appellerai son être d'amour est si perceptible que les personnages qui cherchent alors à la secourir sont écartés. Il y a ainsi, chez Patrice Chéreau, cette faculté à trouver des gestes décalés de la réalité. Comme chez un écrivain, l'emploi intentionnel d'un mot inattendu, voire même d'un mot apparemment impropre, est susceptible d'indiquer exactement l'état de vibration des personnages.

Chéreau fait partie de ces gens, comme Boulez, qui vous rendent exigeant. Cette exigence oblige. Un directeur qui prétend travailler avec l'un de ces deux personnages ne peut s'autoriser à feindre ou à tricher. Il est contraint de réfléchir à son rôle de directeur. Ainsi, je ne crains pas de dire que j'étais content d'avoir pu réunir l'un et l'autre pour *De la maison des morts*. Mais, aussi, le directeur ne sort pas indemne de ces collaborations : le lendemain de la première, c'est fini, ils s'en vont... Cette vérité aura été déterminante dans ma façon de penser la production dont, parfois, on m'a reproché le luxe. Mais ce "luxe" n'est que celui des conditions de travail, même s'il est exact qu'en toute conscience, le sentiment de la nécessité de ce "luxe" a pu me conduire, dans le cadre d'une reprise – qui plus est, une reprise où la distribution ne changeait pas –, à accepter six semaines de répétition. Mais aussi, lorsque Patrice Chéreau s'attache à une reprise

– *La Tétralogie* à Bayreuth ou *Tristan und Isolde* à Milan –, on le voit investi dans la recherche de nouvelles améliorations portées au “jeu”, aux costumes, aux lumières, au décor. Ce que j’observe, évidemment, c’est que, dans ce mouvement et ce rythme, dans ce désir de perfectibilité, il crée une synergie au cœur de laquelle le metteur en scène et le chef même – ce qui par parenthèse n’est pas rien quand il s’agit de Boulez ou de Barenboim – s’obligent tour à tour. Du reste, ce n’est pas un hasard si Patrice Chéreau a travaillé avec l’un et l’autre de ces deux chefs, autrement dit avec une sorte d’idéal personnifié de l’exigence et du travail ; Chéreau lui-même disposant d’une capacité de travail hors du commun. Parmi les metteurs en scène, je n’en connais pas d’autres qui travaillent autant et qui, autant que lui, ait à ce point un sens inné de la musique.

Il a souvent déclaré qu’il ne ferait plus d’opéra. Sur le double sens de cette assertion, par ailleurs heureusement démentie par les faits, je ne peux que lui donner raison : d’une part, Chéreau ne “fait” pas d’opéra : c’est évidemment d’un autre objet artistique dont il s’agit avec lui ; un objet qui, simplement, lui a permis de s’exprimer dans la forme “opéra”. Ce que, d’autre part, il a voulu dire dans ce “renoncement” à l’opéra, c’est qu’il ne peut pas faire de l’opéra dans “le système” de l’opéra. Impossible, compte tenu de sa manière spécifique de travailler et de répéter. En ce qui me concerne, je me suis simplement efforcé de lui offrir des conditions qui, chacun de nous le sait, ne sont pas les conditions “classiques” de l’opéra. *De la maison des morts* comme son *Tristan* ne sont pas des spectacles qu’on aurait pu mener à bien dans n’importe quel théâtre. Même si je sais qu’à Vienne et à Milan, chacun a compris que ma priorité reste l’entière disponibilité à l’endroit des artistes, je rends grâce à la rigueur toute viennoise autant qu’à la bienveillance toute italienne avec laquelle ce “fou” de metteur en scène “qui refait tout” a été accueilli à la Scala.

L'exigence de Chéreau ne va pas, on s'en doute, sans un caractère difficile à contenter. Mais à ce type de personnalité qui ne laisse rien passer ni pour soi-même ni pour autrui, le juste recours est d'opposer sincérité, équilibre et simplicité. Chéreau y est d'autant plus sensible qu'outre la mise en scène, il a aussi exercé des fonctions d'homme de théâtre : il peut entendre qu'on s'adresse aussi à lui comme à un homme qui sait ce que c'est que la marche du plateau, les "tréteaux", l'esprit de compagnie, l'esprit de troupe : il suffit de penser à la fidélité qui le lie à Richard Peduzzi et à certains acteurs. On peut en somme s'adresser à lui comme à quelqu'un qui ne déteste pas l'idée que le théâtre fonctionne selon des réflexes de "bande" : on se rencontre, on se quitte, on se retrouve – on ne s'oublie pas.

Quant à l'homme privé, il me semble que c'est le cinéma, plus que le théâtre et l'opéra où le texte est forcément une contrainte, qui lui a donné la liberté d'exprimer son être intime, par exemple dans *Intimité* que j'affectionne tout particulièrement. Bien que ce film ait été inspiré par le roman d'Hanif Kureishi et, donc, qu'il ait soumis Chéreau à une contrainte presque aussi forte que celles d'un livret d'opéra, le cinéaste Chéreau y explore les ressorts de la sexualité, les rapports entre homme et femme et, plus "spectaculaire" encore, les rapports croisés entre théâtre et sensualité. Et cela d'une manière qui, paradoxalement, n'est pas possible sur une scène de théâtre ou d'opéra.

Cependant, en dépit de son cinéma "à fleur de peau" comme, aussi bien, je pourrais dire de ses mises en scène de théâtre qu'elles sont "à fleur de peau", j'observe chez lui des effets de rétention, des réflexes de pudeur, un balancement perpétuel entre la nécessité du secret et le désir de s'exposer. Comme si, ce qu'il consentait à livrer de son intimité, vite, il lui fallait le reprendre. Comme si, vite il lui fallait gommer, "brouiller", son moi profond par l'esthétique. Car c'est l'idée du beau, chez lui, qui apaise sa déchirure. L'idée du beau qui est son dernier paravent.

\* Stéphane Lissner est surintendant et directeur artistique du Teatro alla Scala de Milan et directeur de la Musique au Festival de Vienne. Il a été directeur du Théâtre musical du Châtelet ainsi que du Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence.

## UN THÉÂTRE NÉCESSAIRE

Patrice Chéreau est, selon moi, le modèle même de l'homme de théâtre dont on veut toujours apprendre et qui s'impose par sa volonté d'excellence. Ce qui, dernièrement, m'a particulièrement ému, ce sont les mots qu'il a employés lui-même au sujet de son propre travail, qu'il caractérise comme "œuvre de nécessité". C'est cela : son professionnalisme sans égal et son intuition sans faille, il les emploie en fonction de ce qui est nécessaire. Chacune de ses mises en scène, chacun de ses films, chacune de ses prestations comme acteur de Koltès ou comme lecteur de Dostoïevski étaient nécessaires, et cette nécessité se transmet au public pour autant que les spectateurs aient les oreilles et les yeux bien ouverts et non les "eyes wide shut". Rien n'est "décoratif" chez Patrice Chéreau. Tout est pensé en fonction d'une conception et d'une conviction. C'est la nécessité qui l'inspire et il suit ce chemin sans détour. C'est parfois dérangent, mais on finit toujours par se dire : "Il a raison."

On le dit pressé, je dirais qu'il est vif, d'une conviction calme mais justement inébranlable dans ce qu'il veut transmettre par le théâtre : épuré dans le choix des œuvres, charnel dans le jeu de ses acteurs, structuré dans l'espace théâtral créé par son exceptionnel complice de longue date, Richard Peduzzi, toujours architectural, jusque dans les lumières.

Sa vision du genre humain est souvent pessimiste mais, toujours, profondément humaine. Il sait pourquoi il a ouvert les portes du Théâtre des

Amandiers de Nanterre aux créations des pièces de Bernard-Marie Koltès et pourquoi il les a confrontées aux *Paravents* de Jean Genet ; pourquoi il devait mettre en scène *Così fan tutte* sans Vésuve ni douce fumée après *La Dispute* de Marivaux de ses débuts. Nous savons aussi pourquoi ce ne pouvait être que lui qui devait produire le *Ring* du centenaire pour Bayreuth, et pourquoi celui-ci reste le sommet de toutes les interprétations de cette œuvre.

J'admire l'acharnement avec lequel il poursuit sa passion de cinéaste ; sa manière de s'imposer en sage dans le débat des intermittents du spectacle ; son énergie et sa ferveur consacrées à la formation de jeunes acteurs ; son exigence de chaque moment et, en tout lieu, sa recherche de l'excellence et de la discipline, requises dans notre travail pour le théâtre.

Pendant mes années d'apprentissage, au cours des années 1970, dans les opéras allemands, lors de mes premières rencontres et du travail en commun réalisé avec Klaus Michael Grüber, Achim Freyer, Karl-Ernst Herrmann ou encore Adolf Dresen et Herbert Wernicke, je n'avais pu suivre les créations de *La Dispute* de Marivaux ou du *Masacre à Paris* de Marlowe. Ce fut le metteur en scène belge Gilbert Deflo qui insista pour que j'assiste au *Lear* d'Edward Bond au Théâtre de l'Odéon, spectacle qui me terrassa. Avec un recul de plusieurs décennies, l'étonnement demeure que cette mise en scène de Chéreau – le plus jeune de tous à ce moment-là – ait pu “tenir le coup” à côté de *Timon d'Athènes* par Peter Brook, de *L'Age d'or* d'Ariane Mnouchkine ou de la *Trilogia della villeggiatura* par Giorgio Strehler. C'était “œuvre de maître”. Ces images me sont revenues en mémoire lorsque j'ai été confronté aux photos de la prison d'Abou Ghraïb.

Me faufilant à la pré-générale des *Contes d'Hoffmann*, au Palais Garnier, j'ai ensuite découvert son talent lyrique. Jamais Nicolai Gedda [Hoffmann] n'a

été mieux sur scène. Aujourd'hui encore, les yeux de Christiane Edda-Pierre, qui chantait Antonia, commencent à briller dès qu'elle parle de son travail avec Chéreau – non sans préciser d'ailleurs qu'elle en était exténuée. J'ai vu et revu cette production ; je me suis imprégné de chacun de ses détails, mais c'est en la revoyant en 1979, dirigée cette fois par Sylvain Cambreling, et en entendant la bacchanale finale des étudiants, fougueuse et brutale, que j'ai compris que Chéreau avait besoin d'un complice musical, expérience confirmée en découvrant le *Ring* dirigé par Boulez dans sa dernière saison.

C'est ainsi qu'une longue collaboration s'est instaurée entre le Théâtre des Amandiers de Nanterre et le Théâtre Royal de la Monnaie dont nous avons, chacun dans son institution, pris la direction au même moment. Ce furent dix ans inoubliables d'échanges entre nos deux théâtres, de fascination pour ses mises en scène et d'admiration pour sa persévérance à imposer Bernard-Marie Koltès. Chaque voyage à Nanterre constituait un moment privilégié. Il en résulta aussi la production de *Lucio Silla* que Mozart avait écrit à l'âge de dix-sept ans et dont Sylvain Cambreling et moi-même avons découvert le génie de l'instinct musical, grâce à Patrice Chéreau.

En 1994, sa décision de mettre en scène *Don Giovanni* au Festival de Salzbourg plutôt que *Tristan und Isolde* à Bayreuth a, bien sûr, flatté mon orgueil. Comment douter de ce choix au souvenir de la courte danse de Don Giovanni pendant sa sérénade où Ferruccio Furlanetto [Don Giovanni] s'est surpassé, ce dont le chanteur est, aujourd'hui encore, toujours conscient. Tout en étant du "pur Chéreau", le metteur en scène y avait mis comme un parfum à la Donald Sutherland dans le *Casanova* de Fellini. Cette production trop peu connue en France aura causé les souffrances salzbourgeoises dont Max Reinhardt et Hugo von Hofmannsthal avaient déjà eu à pâtir : malgré deux reprises,

il n'existe aucun document filmé de ce *Don Giovanni* exemplaire : vingt ans après le *Ring* de Bayreuth, la télévision autrichienne ne l'avait toujours pas compris.

Au cours de nos rencontres personnelles, je suis toujours intimidé. Telle est la force de son personnage, avec son cou de taureau, son regard perçant, l'éclat de son intelligence. Mais on sent aussi qu'il y a, derrière tout cela, une grande douceur. On le voit par ses propres yeux que prolonge parfois sa caméra, quand il porte son regard sur ceux qui souffrent : l'adolescent malade quand il déambule avec sa perfusion dans *Son frère* ; Phèdre / Dominique Blanc lorsqu'elle dénude son sein devant Thésée / Pascal Gregory ; Brünnhilde qui suit Gunther dans *Götterdämmerung* comme un aigle brisé dans son vol.

Le reste est silence et gratitude.

\* Gérard Mortier est directeur de l'Opéra national de Paris. Il a dirigé également le Théâtre de La Monnaie de Bruxelles, le Festival de Salzbourg ainsi que la RuhrTriennale.

“TRAVAILLER, TRAVAILLER, TRAVAILLER !”

Patrice Chéreau n'aime pas les commémorations, les “rendez-vous d'anciens combattants” comme il se plaît à dire. Je le connais depuis treize ans et je l'ai rarement entendu parler du passé. Sans doute parce que d'autres le font à sa place. Il est, au contraire, la personne que j'ai rencontrée la plus apte à se projeter sans cesse dans le futur. Aujourd'hui Patrice semble se situer à un endroit réunissant à la fois le théâtre, l'opéra et le cinéma. La maîtrise de ces trois arts, de l'art en général devrais-je dire, lui permet d'être toujours là où on ne l'attend pas. Ainsi se trouve-t-il là où, il y a cinq ans encore, il n'aurait peut-être jamais imaginé se trouver. Patrice est là où sa propre vie le mène.

J'ai connu Patrice Chéreau à travers *Dans la solitude des champs de coton*. Je n'ai pas tout vu de lui, je ne connais pas tout. Mais son travail fait tout de même partie de moi. Ce sont les mystères du théâtre qui font que les choses restent et nous marquent alors que le théâtre lui-même est éphémère. Ce qui est intéressant dans ce qui nous relie, nous qui avons travaillé avec Patrice, c'est que nous conservons une part de lui, une part un peu différente pour chacun. Nous nous reconnaissons les uns les autres, à travers lui ou avec lui, car la cohérence de son travail et de sa recherche est telle qu'elle nous permet, même s'il nous manque des éléments, d'attraper son histoire. Son histoire reste cohérente. Il l'a d'ailleurs souvent souligné.

Je ne veux pas dire ici que Patrice Chéreau a toujours fait le même spectacle. Mais il y a dans son travail un rapport particulier au théâtre qui a fondé ses premiers spectacles et que Patrice a ensuite déployé comme une mosaïque au gré de sa vie. Il a toujours eu la capacité de rebondir, car c'est l'avenir qu'il vise. Il a toujours réussi à rester libre, même si la liberté lui coûte cher et peut-être de plus en plus. Il a su faire avec l'institution tout en conservant sa liberté et son indépendance. Patrice fait avec lui-même. Et que les gens suivent ou non ne l'a jamais empêché de créer. Je crois qu'il a toujours en tête ce que lui a dit un jour Roger Planchon, reprenant les mots de Tchekhov : "Il faut travailler, travailler, travailler."

Je pense que c'est cette notion de travail qui a permis à Patrice Chéreau de ne jamais se laisser entraver par l'orgueil. Au moment où ça se passait plus difficilement en France, il est parti à l'étranger. Quand il lui a fallu parfois créer une forme plus petite, avec un budget plus restreint ou avec moins d'acteurs, il n'a jamais eu l'impression que ce serait moins bien. Il a seulement pensé que ça serait différent. C'est dans cette différence-là que Patrice a fabriqué son œuvre.

C'est en regardant un peu en arrière que l'on mesure à quel point le travail de Chéreau constitue bien une œuvre. Il est sans doute plus difficile de le réaliser au présent. Prenons par exemple le rapport Koltès-Chéreau. Chacun s'accorde aujourd'hui à dire que cette relation entre un auteur et un metteur en scène était absolument formidable. Je pense que c'était le cas. Quand Patrice en parle, lui, cela semble un peu moins vrai ou un peu moins simple. Ils étaient en fait rarement d'accord et leurs prises de bec étaient fréquentes. L'histoire fait que les choses sont sublimées, voire fantasmées. En travaillant sur Koltès, j'ai ressorti les critiques de l'époque. Elles étaient assez dures. Personne ne comprenait vraiment pourquoi Patrice s'attachait à monter cet auteur

quasi inconnu dans une grande salle comme Nanterre. La relation entre Chéreau et Koltès m'évoque celle qui unissait Tchekhov et Stanislavski. Ces deux-là ne pouvaient pas se passer l'un de l'autre. Ils avaient un rapport passionnel, presque fusionnel, et pourtant ils ne se comprenaient pas tout à fait. Je me souviens de Patrice me parlant de *Quai ouest*. Une scène (Monique-Charles) lui avait donné beaucoup de difficultés. Il ne savait pas comment la monter, il essayait de montrer comment Charles draguait Monique en lui parlant de bagnole. Un jour, après avoir travaillé d'arrache-pied avec les acteurs, il se tourne vers Koltès qui était dans la salle et lui dit : "Je pense que c'est bien, maintenant, non ? Tu m'as toujours dit que tu voulais que ce soit une scène d'amour, non ?" Et Koltès, poli et ennuyé, de répondre : "Oui, l'amour des voitures..."

C'est un peu comme quand Tchekhov veut que Trigorine dans *La Mouette* porte un pantalon à carreaux et que Stanislavski ne comprend rien à cette forme d'humour. Koltès, lui, rêvait d'être joué dans les théâtres à l'italienne pleins de velours, et ne comprenait pas pourquoi on le jouait toujours dans des hangars désaffectés. L'histoire a tendance à rendre tout idéal alors que ce qui était beau se trouvait aussi dans la difficulté. Il y a eu des moments d'explosion. Et cela aussi appartient au théâtre.

Et puis Patrice a toujours arrêté les choses au moment où elles étaient au plus haut. Il n'a jamais accepté qu'elles redescendent. Cela fait également partie de son envie de fabriquer du théâtre d'une autre manière. C'est son envie continuelle d'aller ailleurs qui nous modèle et nous fait grandir. A notre tour de fabriquer notre histoire comme il a fabriqué la sienne. Une histoire si singulière.

\* Philippe Calvario est metteur en scène. Il a travaillé aux côtés de Patrice Chéreau pour *Henri VI / Richard III* et *Phèdre*. Il a joué dans *Intimacy* et *Gabrielle*. Il a notamment monté *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès.

“ÊTRE A LA HAUTEUR”

Je me souviens avoir vu *Quai ouest* cinq ou six fois.

L'école de la rue Blanche, où j'étudiais l'éclairage à Paris, recevait des invitations.

Un choc physique, le théâtre comme jamais ressenti avant.

Un comédien qui, dans l'ombre, parle à celui qui reste en lumière. Un autre en fond de scène qui reste à observer le front de mer... Un choc visuel, une utilisation maximale du plateau, le soleil sur scène, la nuit, les docks, la mer...

Les lumières puissantes de Daniel Delannoy, cette précision et cette netteté.

La lumière raconte quelque chose d'indépendant de l'action, elle a son propre rythme, sa propre vie...

Plus tard, j'étais électricien à Avignon, et je me souviens être arrivé au dernier moment à la générale de *Hamlet*. La salle est pleine et je m'assois un peu à contrecœur au premier rang... trop près.

Le cheval du spectre entre au galop, rue à mes pieds. Quatre heures et demie d'un spectacle total, d'un flot qui me submerge...

Les comédiens qui entrent en costume gris, chapeau mou et valise à la main. Gérard Desarthe, grand trop vite dans son costume aux chausses baissées. La musique de Prince. Et un soleil de 12 kW HMI tout en haut de la tour des Anges qui transperce la Cour.

Je me souviens du décor de Richard Peduzzi, massif, imposant, avec des trappes. Je me souviens

m'êtré dit que Patrice l'utilisait entièrement. Qu'ensemble, ils formaient une équipe.

Puis d'autres spectacles, *Dans la solitude des champs de coton*, *Le Retour au désert*, *Wozzeck*; des films également : *Ceux qui m'aiment prendront le train*, *Intimacy*... Patrice assiste à quelques spectacles que j'éclaire, des spectacles de Philippe Calvario. Nous échangeons quelques mots.

Quelques années plus tard, le jour de l'enterrement de ma grand-mère, il pleut au bord de la mer, la maison est humide. Je rallume mon téléphone mobile et j'y trouve un message de Patrice, de Patrice Chéreau. Il me demande si je suis libre cet été pour éclairer *Così fan tutte*.

On se voit à Paris. Il me raconte vite. Je suis impressionné. J'aimerais dire quelque chose de bien, mais ses paroles et ses idées me submergent. Il me parle de costumes, du livret, du décor, d'ambiance douce, d'une lumière sans ombre forte. Il me montre des photos de Primoli, un italien du début du XX<sup>e</sup> siècle.

Au bout d'une heure, je sors de chez lui un peu KO et sur le pas de la porte, je lui dis : "J'espère que je serai à la hauteur."

Il me regarde et me répond : "C'est la question qu'on se pose tous."

Nous avons fait *Così*. Je me suis remis à fumer. Nous avons passé des nuits à faire de la lumière ensemble, mangeant du chocolat, dans le froid du mois de juin à Aix-en-Provence, des couvertures sur les épaules.

Je n'ai jamais rencontré un metteur en scène qui en connaisse tant sur le travail des lumières. Il connaît les projecteurs, nos couleurs, une direction, un rattrapage, une poursuite. Mais surtout, il sait que pour donner de la profondeur, les fonds s'éclaircissent, que ce n'est pas parce que la lumière est forte, qu'on voit mieux, que le contraste et la

luminosité sont deux choses différentes. Il utilise la zone d'ombre que je peux proposer, elle lui permet de raconter deux actions différentes dans deux espaces distincts... Qui dans l'ombre, qui en pleine lumière.

Patrice, c'est également cette capacité à fédérer une équipe autour de lui.

Travailler avec Patrice, c'est aussi le plaisir d'éclairer les décors de Richard Peduzzi. Richard sait laisser la place aux éclairages. Des volumes, un vrai sens de l'espace théâtral et des patines qui permettent de subtiles variations de couleurs.

*Così*, c'est aussi la rencontre de Caroline [de Vivaise], de Thierry [Thieù Niang] et de Clément [Hervieu-Léger]. C'est une complicité immédiate avec eux et le plaisir de travailler ensemble dans le partage et la confiance, en nous interrogeant sur notre travail pour aller au fond des choses. Creuser encore et encore, sans relâche... Toujours donner le meilleur, toujours chercher, jusqu'à la première, et même plus tard, lors de reprises, sous l'impulsion infatigable de Patrice, pour qui le spectacle n'est jamais fini.

Patrice aime le travail en équipe, et il reçoit en retour le respect des équipes artistiques, administratives et techniques. Car il connaît tous les postes, tous les liens, tous les engrenages du théâtre, et en connaît chaque valeur. Il serre la main de Stefano, le machiniste qui déplace le bateau de *Tristan*. Il plaisante avec Heinz, l'accessoiriste de *De la maison des morts*, dans un coin du plateau. Il fait la bise à Sophie, chargée de la production à Aix-en-Provence.

Mais Patrice, c'est aussi l'impatience, la détermination, l'agacement.

Comme il voit clairement ce qu'il désire, nous devons tous être rapides pour le suivre. Et puis Patrice a très souvent raison. Parfois il glisse un mot, un conseil, l'air de rien.

Puis ces mots résonnent fort, et comme une évidence, on adhère à ses idées.

Sur scène, pendant une répétition à l'opéra, il saute d'une langue à l'autre. Une explication en italien au chœur, quelques mots en français à Pierre Boulez, une plaisanterie en allemand ici avec Waltraud Meier, des indications en anglais au ténor. Et si Ros Ribas\*\* est là, un petit peu d'espagnol...

Patrice ne s'arrête jamais, il est toujours en mouvement. Il ne s'assoit jamais, ou tellement rarement qu'on le remarque. Ce qui me frappe toujours, c'est sa recherche de la simplicité, de la justesse, d'une évidence. Revenir au texte, relire et relire le texte, même à l'opéra. C'est simple, c'est clair, c'est unique. Dans les premiers temps, cela me surprenait. Maintenant je me demande comment on peut faire autrement.

\* Bertrand Couderc a signé les lumières de *Così fan tutte*, *De la maison des morts* et *Tristan und Isolde*.

\*\* Josep Ros Ribas photographie les spectacles de Patrice Chéreau.

## AU PLUS PRÈS DES MOTS

Patrice Chéreau peut faire appel à quelqu'un sur la foi d'un seul travail. C'est-à-dire qu'il peut très bien décider de travailler avec vous sans que vous ayez auparavant écrit quinze scénarios. Et c'est très rare. C'est ce qui s'est passé pour moi. J'en avais écrit deux, et le dernier était un scénario original que je n'avais écrit pour personne en particulier, et qu'il a eu par hasard, à mon insu. Il l'a lu, et c'est après l'avoir lu qu'il m'a appelée. Voilà, ça s'est fait comme ça. A cette époque, Patrice Chéreau était en train de monter son film *Ceux qui m'aiment prendront le train*, un sujet original qui l'avait beaucoup absorbé, et il avait l'envie de se lancer dans un projet, peut-être plus léger, en se disant qu'il allait adapter un ouvrage. Donc, en fait, notre rencontre a eu lieu sur le fond de ce désir qu'il avait d'adapter un livre et de le porter au cinéma.

Nous nous sommes mis à lire des livres ensemble, un peu comme à la fac, à deux, et en se faisant des comptes rendus mutuels régulièrement. C'est ainsi qu'il est tombé sur le roman d'Hanif Kureishi qui s'appelait *Intimité*. Moi de mon côté, j'ai eu une sorte de coup de foudre pour une nouvelle du même auteur dans le recueil *Veilleuse*. En fait, le film qui ensuite s'est appelé *Intimité* est le résultat du croisement que nous avons opéré tous les deux d'un roman et d'une nouvelle. Ce croisement s'est avéré, à terme, être une adaptation assez libre de l'univers de l'auteur dans lequel Patrice, pour finir, a redéployé ses énergies et ses envies. C'est un

projet qui nous a pris dix-huit mois. Je dis ça parce que, dans notre travail commun – mais je pense que c'est souvent vrai au cinéma –, les chantiers d'élaboration se suivent et ne se ressemblent pas du tout. On a souvent l'illusion qu'on va pouvoir faire très vite quelque chose, mais ça prend en fait plus de temps ; on a l'impression qu'on va être immergé pendant deux ans et pas du tout, en quatre mois, c'est fini. C'est aussi, je pense, enfin pour moi et pour Patrice aussi, ce qui fait le sel et la magie de l'élaboration d'un texte pour le cinéma : c'est très imprévisible.

Notre deuxième film ensemble s'appelait *Son frère*. Là aussi, c'était une adaptation. Dans un premier temps, Patrice a travaillé dans son coin. Il aimait le roman de Philippe Besson, tout en ayant des réserves, et il a opéré une espèce de réduction, comme on réduit une sauce sur le coin de la gazinière, il a réduit le texte à une trentaine de pages. Un jour, il m'a appelée et m'a dit : "Tiens voilà, vois ce que tu peux avoir envie de faire avec ça." Et c'est sur cette base qu'a commencé notre dialogue sur ce projet. C'est un projet qui s'est fait très vite et qui était, à l'origine, un projet de téléfilm sur Arte. Donc *Intimité*, dix-huit mois, *Son frère*, quelques mois.

Notre troisième film ensemble s'appelle *Gabrielle*. Il s'est fait aussi dans des circonstances particulières. Patrice était absorbé dans le montage de *Napoléon*, qui, à ce stade-là, rencontrait beaucoup d'obstacles. Je pense que tout le monde sait que Patrice Chéreau n'aime guère les obstacles, et que dès qu'ils surgissent, il lui faut les surmonter. Il s'est dit, comme tout se ralentissait un peu, qu'il ne fallait pas céder à la tristesse des choses et qu'il fallait lancer un autre projet. Donc, en janvier, Patrice m'a dit : "Est-ce que ce ne serait pas bien de tourner en juillet ?" Je lui ai dit : "Si." Il m'a dit alors qu'il pensait à une nouvelle qu'il aimait beaucoup, et à une nouvelle de Joseph Conrad qui s'appelait *Le Retour*. Le projet était donc d'adapter *Le Retour* en six mois. Finalement, on a réussi à le faire en moins de temps que ça, et le

tournage a pu avoir lieu comme prévu en juillet, ce qui a été un ravissement pour tout le monde, pour les comédiens, pour l'équipe technique, pour Patrice et pour moi.

A chaque fois, ces travaux d'écriture, ces chantiers ont été des zones de grande liberté. Grande liberté parce que c'est ce que Patrice recherche pour lui-même dans un projet, et c'est aussi ce qu'il octroie, c'est ce qu'il permet aux gens qui travaillent avec lui. C'est, je crois, la personne la plus bienveillante, curieuse et assoiffée des idées d'autrui que je connaisse. Quand on est scénariste, on est évidemment confronté à différents types de metteurs en scène, et l'expérience nous prouve que très souvent le rapport metteur en scène-scénariste est le lieu d'un déploiement névrotique caractéristique. C'est-à-dire que souvent un metteur en scène fait appel à vous parce qu'il pense que vous pouvez l'aider, et en fait vous vous rendez compte que pas du tout, il n'est pas question pour lui que vous l'aidiez. Donc, ça consiste souvent à être confronté à quelqu'un qui demande une aide tout en la refusant. Ça n'arrive jamais avec Patrice. Avec Patrice, l'artisanat de l'écriture, c'est vraiment un jeu où chacun défend son territoire, ses idées, et cherche à allier ses forces à l'autre. Pour moi, chaque chantier a été marquant pour ça, y compris celui sur lequel nous sommes en ce moment. Du coup, c'est vraiment le lieu d'une joie très particulière. Cette sensation que tout est permis, qu'à un moment donné, tout le monde a dix ans et invente ses propres règles. Voilà. C'est vraiment une sensation de jeu.

Je voudrais aussi évoquer la position particulière qu'a Patrice Chéreau sur l'écriture elle-même. Il dit volontiers à qui veut l'entendre qu'il n'aime pas écrire. Sa position ainsi est de déléguer le poste à quelqu'un d'autre, de faire appel à quelqu'un. Je pense que c'est de la timidité de sa part, et que c'est quelque chose qu'il a décidé peut-être de ne pas

aborder lui-même. En tout cas, pas tout seul. Je voulais le préciser parce que son respect du poste d'écriture est quasi surnaturel. Ceux qui ont écrit pour d'autres savent peut-être de quoi je parle, de la masse de contraintes, parfois de tristesse que ça peut contenir. Ça n'est jamais le cas avec Patrice Chéreau.

Le scénario que j'avais écrit, et qu'il a lu au moment de notre rencontre, est depuis resté dans un tiroir. Il en ressortira peut-être un jour, mais disons que j'ai considéré qu'il avait, en donnant lieu à notre rencontre, rempli sa fonction magique, et que c'était déjà beaucoup ! Sinon, dans la pratique, travailler avec Patrice, c'est, par exemple au début d'un projet, se voir deux à trois heures d'affilée. Parler beaucoup. S'il a une envie particulière, un embryon d'histoire ou une anecdote, il la communique très vite. On peut alors fonctionner par étirements successifs à partir de ça. L'organisation du temps est très variable, c'est-à-dire qu'à partir du moment où il existe ne serait-ce qu'une ou deux pages (ça ne s'est pas passé comme ça lors de notre première collaboration, mais c'est le cas depuis), j'écris très vite ce qui me vient et je le lui soumetts. Donc ça peut d'abord prendre un caractère un peu erratique, voire anarchique, mais disons que c'est la décision de battre le fer tant qu'il est chaud, "jetons le filet !" et on verra bien ce qui sera ramené dans la pêche. C'est une façon très souple, pas du tout préorientée, de travailler. Après, on pose tout sur la table et on regarde tous les deux. Chacun fait sa sélection, dit : "Voilà en quoi je crois" ou "Ça non, finalement", et chacun revient sur ses décisions, les précise, en change, etc. C'est comme ça que ça se passe. Une fois que c'est lancé ainsi, j'écris, j'envoie à Patrice, il lit, il me répond, on se revoit, et on avance comme ça.

Le nouveau projet, *Persécution*, est un scénario original, d'après un argument de Patrice. C'est la

première fois que nous écrivons une histoire originale ensemble. Ce qui change un peu la donne. Mais en fait pas tant que ça, car les questions à résoudre, les aspects à considérer sont en réalité les mêmes, adaptation ou pas.

Au cours du travail avec Patrice, il est question à chaque étape du travail de partager et de confronter ce qu'on comprend, sous-entend, et même entend, au sens strict, dans chaque point évoqué, dans chaque ligne de dialogue. C'est très passionnant et joyeux, parce qu'en travaillant ainsi, avec autant de précision, on fait toujours des découvertes en chemin. Sur le projet, évidemment, mais aussi sur soi, et sur l'autre. Certains metteurs en scène de cinéma peuvent utiliser le scénario, y compris dans sa force vive, comme un intermédiaire parfois un peu vite négligé et c'est dommage. Patrice, lui, a avec le texte un rapport passionné, presque amoureux.

\* Anne-Louise Trividic est scénariste. Elle a collaboré avec Patrice Chéreau pour *Intimacy*, *Son frère*, *Gabrielle* et *Persécution*.

UNE OBSERVATION INTIME

J'ai rencontré Patrice Chéreau en 1993. Il était alors en préparation de *La Reine Margot*. Nous nous sommes rencontrés autour du cinéma. Je n'avais pas de rapport professionnel avec le théâtre ou l'opéra. A cette époque, Patrice avait annoncé qu'il ne referait pas de théâtre. Certains vivaient cette annonce comme une véritable catastrophe. En 1994, après sa mise en scène de *Don Giovanni* à Salzbourg, il fait savoir également qu'il ne souhaite plus revenir à l'opéra. En 1995 pourtant, il monte *Dans la solitude des champs de coton*. Dix ans plus tard, en 2005, il retrouve le chemin de l'opéra pour *Così fan tutte*. Personne ne peut dire de Patrice qu'il ne fera plus ci ou ça. Car dès le moment où tout le monde accepte qu'il ne fasse plus quelque chose, c'est là que lui revient l'idée de le faire à nouveau. C'est une contradiction permanente chez lui, la contradiction du désir, de l'envie. En filmant Patrice Chéreau au travail, en captant ses spectacles, je me suis retrouvé au cœur de sa principale préoccupation : l'exercice conjoint de trois arts, le théâtre, l'opéra et le cinéma.

Au début d'*Une autre solitude*, documentaire consacré aux répétitions de *Dans la solitude des champs de coton*, Patrice Chéreau explique pourquoi il ne souhaite pas que le théâtre soit filmé : la voix portée, le texte qui passe mal... Toute une série de raisons fait, en effet, que l'image cinématographique, en l'occurrence, télévisuelle, a tendance à dénoncer les artifices de ce que l'on fait au théâtre ou à l'opéra. De plus, la représentation est un moment

unique et il ne s'agit pas de mentir au téléspectateur là-dessus. En 1995, Patrice ne voulait donc pas que *Dans la solitude des champs de coton* fasse l'objet d'un film. Mon projet était d'accompagner le processus de travail et de conserver ainsi une mémoire du spectacle. Mais Arte, pour qui je réalisais ce documentaire, a insisté pour que j'enregistre tout de même le spectacle dans son intégralité. Nous l'avons fait très rapidement. Finalement, Patrice n'était pas mécontent du résultat. S'est ensuivie la captation de *Phèdre*, *Così fan tutte* et *De la maison des morts*.

Evidemment, on me pose toujours la question de la part d'intervention de Patrice dans les captations que j'ai réalisées des différents spectacles. En général, les gens retiennent qu'il s'agit d'un spectacle de Patrice Chéreau et non que c'est un film de Stéphane Metge ! Pourtant je peux dire que c'est vraiment le cas. Patrice n'est pas derrière moi pour me surveiller. Il me laisse libre de filmer le spectacle comme je l'entends. Il n'intervient pas davantage sur le montage. Il est présent bien sûr, mais il s'arrête plutôt sur des détails. Il me donne des conseils, des indications sur des rythmes qu'il trouve justes ou non parce qu'on ne travaille pas lors de la captation sur les mêmes temps que ceux de la représentation théâtrale. C'est une collaboration. La difficulté avec Patrice est qu'il est cinéaste lui-même et que je me demande toujours s'il va accepter ou refuser la vision de ses spectacles que je lui propose. En réalité, il ne se situe jamais par rapport au film qu'il aurait pu réaliser lui. La force de Patrice Chéreau est de savoir porter un regard critique sur son propre travail, un regard extérieur. Cette extériorité est nécessaire au travail de captation. Il faut être concerné par le spectacle que l'on filme tout en gardant une certaine distance. On peut de cette manière réussir à raconter la fragilité et l'unicité de la représentation théâtrale. C'est pour cette raison que Patrice dit lui-même qu'il ne peut pas être en train de faire une mise en scène de théâtre ou d'opéra et penser en même temps à la manière de la filmer.

Ce sont deux moments différents. C'est sans doute aussi pour cela qu'il fait du cinéma. Au moment où il réalise, il pense alors d'un point de vue de l'image.

Ce point de vue d'observateur que m'offre la caméra m'a permis d'assister de manière très privilégiée au travail de répétition. Ce fut notamment le cas lors des répétitions de la deuxième version de *Dans la solitude des champs de coton* avec Pascal Gregory et lors du travail sur Shakespeare avec les élèves du Conservatoire national d'art dramatique. Je pense que l'une des phrases que j'ai le plus entendu dire par Patrice aux comédiens, c'est : "Arrête de faire ce que je t'ai demandé." C'est tout le paradoxe de la manière dont il dirige ses comédiens. Il sait exactement ce qu'il veut entendre, ce dont il a envie. Mais il attend aussi que le comédien se l'approprie pour lui permettre à lui, metteur en scène, de continuer à avancer, ou même d'aller ailleurs. C'est dans cet échange d'idées qu'il réussit à chercher. Patrice fonctionne beaucoup par strates, par couches successives. Chaque fois qu'il travaille une scène, il se passe des choses nouvelles. Il fait chaque fois gravir à son acteur une marche supplémentaire. Les répétitions sont extrêmement denses. Patrice donne énormément d'informations, parfois trop. Alors certains comédiens, notamment les plus jeunes, se perdent un peu. Mais cela aussi fait partie du travail. Je me souviens des élèves du Conservatoire sortant de répétition comme assommés. En réalité, ce flot d'informations permet de faire émerger le sens au fur et à mesure. C'est comme en peinture. Le peintre, devant la toile blanche, ne fait pas apparaître son tableau d'un coup. C'est parce qu'il y a une superposition de traits, de formes, de couleurs que le sens peut à la fin se révéler. Patrice Chéreau avec ses acteurs fait exactement le même travail.

\* Stéphane Metge est réalisateur. Il a réalisé plusieurs documentaires consacrés au travail de Patrice Chéreau ainsi que les captations de *Dans la solitude des champs de coton*, *Phèdre*, *Così fan tutte* et *De la maison des morts*.

JOUER



## ENSEMBLE

En 1980, j'ai rencontré Patrice Chéreau grâce à une personne remarquable, aujourd'hui disparue, Pierre Romans. Nous avons inventé avec lui un formidable spectacle sur Tchekhov. Patrice Chéreau, à l'époque à Bayreuth, fit l'aller-retour pour venir voir cette mise en scène. Nous étions tous très impressionnés ce soir-là. Et puis le temps passe. Un jour de septembre, un message sur un répondeur. Une voix. Presque intimidée. "Bonjour, c'est Patrice Chéreau." Je crois à une mauvaise blague. Mais Pierre Romans s'indigne : "C'est lui, dépêche-toi d'appeler." Et je le rencontre chez lui, pour *Peer Gynt*, pour la toute première fois. Je rencontre un homme très impressionnant, à la présence magnétique, qui me propose plusieurs petits rôles dans *Peer Gynt*. Le spectacle dure huit heures et demie. J'ai une phrase à dire sur huit heures et demie. Je m'en rappelle encore : "C'est samedi soir, tous les lits sont remplis." Alors je n'ai pas lu la pièce, mais je lui dis oui, bien sûr, évidemment.

Et je vais passer une année avec *Peer Gynt* et tous ses acteurs exceptionnels. C'est une planète, un continent que je découvre, une traversée des profondeurs d'Ibsen. Comment être soi-même ? Ibsen parle. Je regarde au-dedans de moi. Là est le champ de bataille où je suis tantôt vainqueur, tantôt vaincue. L'exigence que Patrice Chéreau a avec ses comédiens est exceptionnelle. Maria Casarès, Gérard Desarthe, tous cherchent auprès de lui. Il y a de longues lectures à la table où il excelle, où il nous

raconte ses rêves, ses recherches, cette quête du soi. Nous sommes tous totalement à l'écoute. François Regnault parle à son tour. Ibsen, Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Andersen, David Roberts sont invoqués. Les lectures s'enchaînent.

Puis c'est l'arrivée sur le plateau, le grand, le vrai plateau à Villeurbanne au TNP. Et là, il faut donner, il faut s'engager toujours, il faut proposer beaucoup, tout le temps. Improviser toutes les scènes de groupe, se lancer, prendre des risques, quitte à être mauvais, très très mauvais, ou très ridicules, qu'importe. Il faut une mise en danger, une mise en abyme, une prise de risque maximale, et c'est ainsi qu'il bâtit peu à peu. Au diable la paresse, le charme ou la séduction, il faut fournir, il faut offrir. L'exigence depuis n'a pas changé. Elle est celle de l'excellence, du travail maximal, de l'engagement de l'être tout entier et du don de soi.

Mon père était accoucheur et il a mis au monde des centaines de vies. Enfant, je l'ai beaucoup interrogé sur le mystère d'une vie, sur ces instants miraculeux où l'enfant paraît entre ses mains à lui. Il n'a jamais voulu raconter, il n'a jamais voulu rien dévoiler. Patrice Chéreau n'est pas mon père, ni mon Pygmalion. Mais si je devais en référer à la médecine, je dirais que nous travaillons ensemble comme deux chirurgiens, en totale symbiose. Tel Büchner qui disséquait les cerveaux des poissons, il dissèque les cerveaux de ses personnages et je l'accompagne. Il m'entraîne vers l'inconnu. "Comment vivre sans inconnu devant soi ?", comme disait René Char, et j'adore cela. Il va me demander l'impossible, et je ferai tout pour atteindre l'impossible. Djemila, dans *Les Paravents*, une jeune putain qui débarque en pleine guerre d'Algérie, ou Catherine dans *Ceux qui m'aiment prendront le train*, à chaque fois la méthode est différente.

Et puis nous arrivons à *Phèdre*. Ensemble, nous avons mis au monde cinq personnages, dont la dernière est Phèdre. Nous sommes partis de rien.

“Toi et moi, nous avons un énorme atout, m’a-t-il dit, nous n’avons jamais fait de tragédie classique en alexandrins. Il faut partir de notre ignorance, de rien.” Alors nous avons avancé dans l’obscurité avec pour toute arme et pour seul atout : l’alexandrin. L’analyser, le décortiquer, lui faire rendre son sang, sa chair, pour rendre gorge et trouver le sens, extraire l’essence. Nous exerçons un métier dangereux, un peu fou en somme. Et Phèdre la brillante m’a entraînée vers une obscurité que je ne connaissais pas. Dans un labyrinthe où je me suis perdue moi-même.

Il y a un an, je l’ai appelé. J’étais en proie à des doutes très violents sur mon parcours passé. Ses paroles m’ont sauvée. Il m’a proposé une lecture, *La Douleur*, une lecture à deux voix. Et pour la première fois au bout de vingt-huit ans, je me trouve à jouer en face de Patrice Chéreau. C’est une première. Chaque rôle est comme une toute première fois. Il est homme de secret. Son intransigeance, il l’applique à lui-même en tout premier lieu. Avec lui, notre métier de comédien devient héroïque. Refusant toutes les complaisances, nous porterons ses personnages avec un vrai courage. Je cite Julien Gracq : “Il y a un allègement pour le cœur qui s’abandonne au pur voyage, et pour l’âme en migration une fraîcheur de résurrection.” Il y a cinq ans, sur le béton de Berthier, à l’Odéon, je suis morte en Phèdre une centaine de soirs. Grâce à *La Douleur*, grâce aux mots de Duras, je reprends vie. Patrice Chéreau joue D., et moi je joue Marguerite. Nous attendons Robert L. Je reprends vie et je ressuscite. Enfin. En vrai. Et ma liberté, grâce à lui, est grande.

\* Comédienne, Dominique Blanc a joué dans *Peer Gynt*, *Les Paravents* (Djemila), *Phèdre* (Phèdre), *La Douleur* ainsi que dans *La Reine Margot* (Henriette de Nevers) et *Ceux qui m’aiment prendront le train* (Catherine).

## DES SOLITUDES PARTAGÉES

On ne travaille pas avec Patrice Chéreau, on rentre “en famille” – comme ceux qui disent “en religion” –, au commencement libre, joyeuse et insouciante.

L'acteur se met en scène devant celui qui va bouleverser sa vie, il fait la roue, et l'ivresse de plonger dans des eaux mystérieuses rejoint celle d'être protégé par une famille sans crise.

A aucun moment je ne me suis senti autant désiré, car je suis acteur avant tout. Comprendre l'acteur (s'il est possible de le comprendre, il est aussi possible de l'accepter), c'est l'aimer dans toute son horreur.

On ne choisit pas d'être acteur, on naît avec : c'est un privilège, un pèlerinage au pays des mots et le monde est en droit d'en attendre beaucoup. C'est là, sur ce point, les mots, que Patrice sait se faire aimer. Quand nous nous sommes parlé la première fois, et les fois suivantes aussi, ses mots m'ont frappé doucement comme une claquette, très concis, très honnêtes et très courts – sans rire, j'ai dit que c'était une personne qui allait droit au but –, il n'y a pas de mystère dans ses mots, c'est limpide et juste, et ils atteignent sans détours les plaies des acteurs. Le mystère est ailleurs, chez lui, dans sa propre famille, son père est peintre, donc il voit avec ses crayons et ses pinceaux, sa mère aussi peint.

Mais ne doit-on pas tuer son père et achever sa besogne dans le sang de la victoire ? Il a tué l'homme qui voit et a pris sa place, avec les mots en plus. Cette parole est le lien entre le réel et l'inconnu.

Comment construire un personnage imaginaire, romanesque, sans cette parole douce, bienveillante aux oreilles ? Il m'a dit : "Tous les rôles sont donnés", quand j'ai voulu jouer dans *Hamlet*. On venait de se revoir, on avait déjà loupé le coche sur un quai de gare à Lyon, mais quelque chose d'incongru me poussait vers lui. "Il y a quelques petits personnages, quelques lignes à dire, le prêtre, le roi de comédie, un hallebardier et Fortinbras : si ça te plaît, on y va." Et ce fut le triomphe de *Hamlet* à Avignon. On ne s'est plus quittés, beaucoup de travail, beaucoup de sueur, de l'angoisse aussi, beaucoup de souffrance et beaucoup d'amour. Il est celui qui m'aura permis de voir des choses inconnues, de comprendre et d'imaginer ce métier dangereux, de sentir que le plaisir de jouer est sans technique et passe par toute une fracture de l'âme, comme un enfant qui a au creux des mains un jouet défendu.

L'acteur ne joue pas. Il se met en sommeil et apparaît alors cette autre personnalité qui est et n'est pas lui. L'acteur, dans son rôle, sait toujours qui il est. Toute perte est réparée.

Puis *Dans la solitude des champs de coton*. Cette avalanche de mots, ce tremblement de mots (que je ne comprenais pas à la première lecture – j'ai toujours eu beaucoup de mal à lire le théâtre, à tel point que, quand j'ai dit vouloir jouer le Dealer, Patrice m'a regardé comme si j'étais la personne la plus stupide qui soit). Et ce fut le succès aussi, un succès viril, honnête, un petit miracle, une bouée de sauvetage inespérée, la liberté après la geôle. Ce phénoménal récit sur la spirale solitaire de l'amour est allé direct dans nos corps et a scellé pour la vie un pacte dans lequel on peut se retrancher, comme un escargot dans sa coquille.

"Comment faire pour s'aimer, alors que tout vous pousse au contraire ?" Quand on regarde et regarde encore ses films, ce cri où le drame veille en permanence, on comprend mieux encore la nécessité de savoir pourquoi l'homme est tenté par le mal et

ce trafic incessant entre le mal et le bien est l'essence même de l'œuvre de Patrice : sa rédemption. Dans *Gabrielle*, Jean Hervey, cet homme si fier de son immunité, de son pouvoir tranquille, apparaît soudain comme l'ombre de lui-même. L'Autre est là qui attend, son double. Il y a une scène où, après avoir lu la lettre de sa femme, dans le couloir, il se regarde dans une vitre, remet ses cheveux en place : doit-il accepter ou tout foutre en l'air ? J'ai l'impression que cet homme au bord du chaos, qui ne sait même plus son nom, qui pourrait, s'il n'était pas encerclé de convictions, devenir animal, cracher sa haine à sa femme, à la rue, au monde, est Patrice et c'est Patrice que je voyais dans cette vitre, c'est lui qui me regardait de ses beaux yeux tristes et vaporeux. C'est lui alors qui prenait ma place et se disait : "Où va ce monde si haineux, si hideux, pourquoi ?" J'étais devenu lui et lui, déchiré par ses gestes d'enfants, derrière la caméra, me regardait me débattre avec un air de dire : "Tout va bien, ce n'est pas si grave !" Dans cette scène, il observe le monde où la mort rôde comme une vieille domestique qui sait se taire et il a fait de l'acteur le seul moyen de faire passer le message, de résoudre une succession d'énigmes dont aucune ne peut permettre d'élucider les autres.

Le métier d'acteur est le plus solitaire qui soit, celui de metteur en scène est de combler cette solitude. Patrice, en quelque sorte, m'a sauvé de ce vide et il a su aussi, dans cette profonde détresse, que je répondais à ses manques, qui sont la marque d'un génie.

\* Comédien, Pascal Gregory a joué dans *Hamlet*, *Le Temps et la Chambre* (Olaf), *Dans la solitude des champs de coton* (Le Client), *Phèdre* (Thésée) ainsi que dans *La Reine Margot* (Anjou), *Ceux qui m'aiment prendront le train* (François), *Son frère* (le docteur) et *Gabrielle* (Jean Hervey).

## UN CHOIX DÉCISIF

Travailler avec Patrice Chéreau, c'est accepter de se dépasser, de chercher à l'intérieur de soi. C'est traverser avec lui une véritable aventure dont on sort transformé, grandi, ayant accumulé là des moments de vie particulièrement précieux.

Lorsque j'étais en troisième année au Conservatoire national d'art dramatique, je partageais mon appartement avec Jean-Philippe Ecoffey, qui, lui, faisait partie de la première promotion d'élèves de l'école de Nanterre. Ce que je vivais au Conservatoire était bien, mais très académique. Ce qui me semblait formidable, c'était d'être sous un toit avec des jeunes gens qui partageaient le même problème que moi : l'envie de devenir acteur. Contrairement à moi, Jean-Philippe Ecoffey semblait vivre une aventure humaine à l'intérieur même d'un théâtre vivant, un théâtre où il y avait des spectacles tous les soirs. C'était en 1982-1984, à Nanterre, au Théâtre des Amandiers. De temps en temps, je voyais débarquer avec lui Patrice Chéreau, Pierre Romans et des élèves de la première session. J'étais complètement fasciné par ce qu'ils vivaient tous ensemble. J'ai donc décidé de tenter d'entrer à l'école de Nanterre. Je n'étais pas le seul ! Nous étions trois mille six cents à nous présenter. Certains avaient, comme moi, fait le Conservatoire. Il faut d'ailleurs savoir que Jean-Pierre Miquel, alors directeur du CNSAD, m'avait renvoyé avant même que je sois reçu à Nanterre. Il m'avait demandé de choisir. A Nanterre, nous n'étions alors plus que

soixante à faire un stage de deux semaines. J'ai choisi Nanterre. Pendant plusieurs semaines, j'ai vécu l'angoisse de ne pas être pris. Mais je n'ai pas regretté ce choix. J'ai appris, grâce à cela, que c'est en faisant de vrais choix que l'on peut faire basculer notre vie. Et c'est ce qui s'est passé à Nanterre.

Ils devaient en choisir dix-huit, ils en prirent finalement dix-neuf. J'étais parmi ceux-là. Contrairement au Conservatoire, nous allions enfin travailler "d'homme à homme". Car les aventures artistiques, les aventures théâtrales ou cinématographiques, ce sont d'abord des aventures humaines. On va à la rencontre de quelqu'un, on partage, on s'ouvre, on va chercher des moments de vertige. Ce que fait très bien Patrice Chéreau. Il nous fait nous dépasser, pousser nos limites un peu plus loin. On a l'impression de grandir et de se surpasser, ce qui est essentiel pour un artiste. Si l'on n'a pas ce sentiment, alors on s'effiloche et l'on perd l'artiste en soi. Ce qui arrive très souvent. En entrant à l'école de Nanterre, j'avais l'impression que j'allais peut-être à la rencontre de cet artiste en moi grâce à la relation avec Patrice Chéreau et Pierre Romans. Pierre Romans était une partie essentielle, une pièce maîtresse du Théâtre des Amandiers. C'est lui qui avait eu l'idée de l'école. C'était une école expérimentale. Pierre était un véritable pédagogue, plus encore que Patrice. Il est la personne qui nous a immédiatement aimés. Nous étions "ses poussins" ! Il nous protégeait. Avec lui, tout se faisait dans la douceur. Pierre adorait répéter. Il adorait être dans un lieu et prendre le temps de trouver la mise en espace, de travailler la psychologie des personnages. On pouvait ainsi rester des heures debout à écouter simplement le texte qu'un acteur jouait et à se déplacer chaque fois que l'acteur se déplaçait. Nous dessinions une sorte de chorégraphie dans l'espace. Nous passions des heures à faire ça. Pierre Romans nous parlait de sa voix douce, en s'approchant de nous avec une grande tendresse. Patrice, lui, était la locomotive du Théâtre des Amandiers. Il

y avait pour nous ce rapport à l'artiste. Il y a l'artiste bien sûr. Il y a Patrice Chéreau. Mais pour moi, la chose la plus magnifique chez lui, c'est l'homme. Il est à la fois extrêmement aimant et extrêmement exigeant. Il est exigeant avec lui-même. Il l'est donc aussi avec ceux qui travaillent avec lui.

Quand je pense au théâtre et à l'univers de Patrice, je pense à une anecdote que j'ai vécue à Nanterre. J'avais mis en scène *Woyzeck* de Büchner avec les élèves de l'école. C'était très angoissant de faire une mise en scène. Il fallait réussir à réunir tout le monde le soir pour répéter, en dehors du programme déjà très chargé de l'école. Finalement, nous présentons le spectacle au planétarium, la salle en bas, au Théâtre des Amandiers. J'étais inquiet. Je voyais Patrice faire les cent pas pendant la représentation. Le spectacle se passe plutôt bien. Patrice me propose alors d'aller parler un peu dans son bureau. J'entre donc dans son bureau. Je me souviens qu'il était près de sa fenêtre. Il regardait à l'extérieur. Je me dis qu'il va m'engueuler, qu'il va me dire que j'ai fait une mise en scène horrible, que ça ne sert à rien que j'aie fait de la mise en scène. En fait, nous n'avons pas beaucoup parlé de mon travail en tant que tel. Je me souviens qu'il m'a parlé de la mise en vertige de notre existence, de ce qu'on fait là, de ce qu'est la vie. Cette chose étrange dont on ne peut dire où elle va. Il parlait du mouvement perpétuel de vie et de mort. Il prenait pour comparaison le cycle des saisons. Il regardait toujours à l'extérieur au travers de la vitre. Et puis il m'a dit : "Tu vois là, il y a un mouvement éternel. A partir du moment où l'on commence à réfléchir sur ce qu'on est, nous, sur cette planète, sur ce qu'on fait, à partir du moment où l'on se pose cette question, on peut devenir un artiste. On peut monter *Woyzeck* de Büchner." C'était simple. N'importe qui peut le comprendre.

Patrice Chéreau c'est pour moi ce mélange extraordinaire entre l'intellect et l'intuition animale que

chacun porte en lui. C'est d'ailleurs cette violence propre à notre animalité que Patrice explore dans son travail avec les acteurs. Je voudrais donner un autre exemple de la façon dont il nous fait dépasser nos propres limites. Il s'agit du travail que j'ai fait avec lui dans *Ceux qui m'aiment prendront le train*. Je jouais le rôle de Viviane, un transsexuel.

Interpréter le rôle de Viviane dans ce film fut, bien sûr, un autre moment important de mon travail avec Patrice Chéreau. Comment Patrice a-t-il décidé de me faire jouer un transsexuel ? L'anecdote est qu'en fait, je venais de rencontrer Abel Ferrara à New York. Il pensait à moi pour un rôle, un rôle de transsexuel. J'étais surpris. Je rentre à Paris avec le scénario, je le lis, et je me dis que je vais être ridicule en femme. Alors je décide d'organiser une séance photos pour me voir en femme. Le film d'Abel Ferrara tombe à l'eau et je me retrouve chez moi avec ces photos que je cache pour ne pas que les gens les voient. Patrice m'appelle un an après, nous venions de tourner ensemble *La Reine Margot*. Il me dit qu'il est en train d'écrire un scénario et qu'il aimerait bien trouver un rôle pour moi. Il ne sait pas quoi. Je le vois deux semaines plus tard et je lui dis : "Je ne sais pas pour moi, mais tu devrais rencontrer cette fille." Je lui montre alors les photos de moi en femme. Il ne comprenait pas ce que je racontais. Il regarde les photos et a une grande exclamation. Il m'avait reconnu, mais au bout d'un petit moment. Deux semaines après, il m'appelle en disant : "Vincent, voilà, Viviane est née." Il fallait maintenant jouer le rôle... J'ai effectué évidemment de nombreuses recherches. Patrice a le sens du détail. Il se pose tellement de questions sur les personnages, il nous donne tellement d'informations pour les faire exister qu'il nous construit peu à peu un cadre, un lieu dans lequel les faire évoluer, les faire vivre. Il est, par ailleurs, le roi du paradoxe. Patrice peut ainsi vous dire une chose, vous faire aller dans un sens pour vous dire ensuite pratiquement l'opposé. C'est comme dans la vie. On est

comme ça. Et ce va-et-vient donne une profondeur au personnage. Car l'acteur tente de joindre les deux bouts, ce qui est extrêmement compliqué. C'est ce combat de l'acteur pour faire tenir ensemble deux directions contraires qui le fait glisser d'un coup dans le personnage et dans l'univers de Patrice.

Pour Viviane, nous avons beaucoup de difficultés à trouver la couleur de mon rouge à lèvres. C'était la touche finale. A partir du moment où Patrice dirait que c'était cette couleur-là, alors il faudrait y aller. La veille du tournage, il est venu me voir. Il avait justement trouvé la couleur du rouge à lèvres. Je tremblais de peur. J'avais peur d'être ridicule, de ne pas y arriver. "Une des parties intéressantes de ce personnage, me disait Patrice, c'est que c'est un personnage qui est en travaux. Il se transforme, parce que le bon Dieu a fait une erreur, il lui a donné un sexe d'homme. Alors Viviane a fait ce long travail pour réparer une erreur du bon Dieu." Le lendemain devait commencer le tournage. Je me suis alors demandé si on allait vraiment le faire. Et Patrice m'a dit qu'il était trop tard pour reculer. Ensuite Viviane est née. Ça a été une aventure absolument extraordinaire. C'était un grand bonheur de travailler avec Patrice parce que je sentais qu'il aimait vraiment Viviane, qu'il avait de la tendresse pour elle. Travailler avec un metteur en scène tellement passionné par ses personnages, c'est la plus belle chose qui puisse arriver à un acteur.

\* Vincent Perez a été élève de l'école du Théâtre des Amandiers de Nanterre avant d'en intégrer la troupe pour deux ans. Il a joué ensuite dans *La Reine Margot* (La Môle) et dans *Ceux qui m'aiment prendront le train* (Viviane).

## UN AVANT ET UN APRÈS

J'ai commencé à faire du théâtre en 1983. Comme Vincent Perez et Jean-Philippe Ecoffey, je venais de Suisse. C'est par Jean-Philippe, qui faisait partie de la première session de l'école de Nanterre, que j'ai entendu parler de Patrice Chéreau pour la première fois. Je connaissais son nom bien sûr, mais je n'avais jamais vu aucun de ses spectacles. Je me souviens que lors du stage pour entrer à l'école des Amandiers, je baissais la tête quand je le croisais dans les couloirs. Il m'impressionnait terriblement. J'étais presque tremblant. C'était aussi l'effet du concours. Nous avons eu les résultats le vendredi 13 décembre. Nous étions dix-neuf à intégrer l'école de Nanterre. Ce soir-là, nous sommes allés dîner ensemble au restaurant, chez Natacha. Ce fut une soirée assez incroyable. Pour la première fois, il me semblait plus humain. Ça n'était plus seulement Patrice Chéreau, c'était Patrice. En réalité, il ne s'agissait là que d'une première esquisse que j'entr'apercevais. Car pendant les deux ans d'école, nous avons été confrontés directement au travail, aux règles de ce métier. Contrairement aux autres écoles, nous ne venions pas passer une simple scène. Nous montions des œuvres entières, avec des rôles principaux et des rôles bien moindres. Je ne faisais pas alors partie des élus ou des choisis. Dans *Hôtel de France*, par exemple, nous jouions les garagistes avec Agnès Jaoui. J'avais une grosse barbe et un enfant... A vingt-trois ou vingt-quatre ans, inutile de dire que l'on rêve davantage de jouer

les jeunes premiers que de jouer les garagistes un peu gros ! Vincent Perez, Laurent Grévill, Thibault de Montalembert tenaient quant à eux les premiers rôles. Je crois pourtant que j'étais à ma juste place. Je n'avais pas les velléités de jouer Platonov. Je n'en avais pas les moyens à ce moment-là. C'est sans doute pour cela que je n'ai pas connu l'aigreur que d'autres ont pu connaître lors de leur passage à Nanterre. "Pourquoi lui et pas moi ?" Des années plus tard, la question reste souvent la même. C'est en cela aussi que nous étions immergés dans un milieu professionnel. Il y a toujours eu chez Patrice cette chose que je qualifierais de "non pédagogique" : à chacun de se débrouiller. Ce qui compte, c'est le rapport de travail. Il accepte éventuellement le rôle du maître, mais pas celui du père. C'est nous qui parfois cherchons chez lui ce père, mais ce n'est jamais lui qui installe ce type de relation.

Au terme des deux ans d'école, nous étions huit à avoir été choisis pour intégrer la troupe. Le dernier jour de notre scolarité, alors que nous étions à Berlin, Patrice vient me voir et me dit : "Tu sais, je ne te voulais pas dans l'école. C'est Pierre qui a insisté." Il s'agissait de Pierre Romans. L'école, c'était Pierre. C'était le pédagogue. Les rôles entre lui et Patrice étaient bien définis. Je n'avais jamais rien su de cela. Pierre ne m'en avait jamais parlé. Il a fallu attendre le dernier jour de l'école, alors que j'allais rejoindre la troupe, pour que Patrice me le dise. En me le disant à ce moment précis, il me signifiait surtout que cela n'avait pas d'importance. C'est là une première partie de notre histoire. Je ne pouvais pas imaginer, au moment de l'école, que vingt ans plus tard une telle amitié me lierait à Patrice. Je pense que notre amitié existe aussi parce qu'il lui a fallu parcourir tout ce chemin.

Au moment de la troupe, quelques-uns d'entre nous ont voulu prendre un peu de distance avec ce que représentait Patrice. Nous en avons assez d'être affiliés, que l'on nous parle toujours de Chéreau. On se voyait trop. Il y avait de la fatigue, de

l'usure. La bande d'anciens élèves a dû être pénible pour lui au moment de *Hamlet*. Après la troupe, nous ne nous sommes pas vu pendant deux ans.

Et puis un jour, en 1993, je reçois un message de la directrice de casting Margot Capelier me disant que Patrice Chéreau souhaite me rencontrer. Je suis évidemment surpris par la méthode et la formulation. Je me demande ce qui lui prend. Nous avions quand même travaillé quatre ans ensemble... J'apprends alors par mon agent que Patrice n'a pas souhaité appeler directement les comédiens. Il avait d'ailleurs bien raison. Nous nous rencontrons donc pour *La Reine Margot*. Je le retrouve à son bureau et là quelque chose avait changé. Moi-même j'avais changé. Pendant ces deux ans, j'avais compris à quel point nombre d'acteurs auraient souhaité être affiliés à Patrice Chéreau. Nous sommes restés une heure ensemble. C'était comme si nous nous découvriions vraiment. C'est pour moi le point de départ de ce que va devenir ensuite notre relation de travail comme notre amitié. Nous récoltions là les fruits d'un jardin labouré ensemble pendant quatre ans à Nanterre et d'un éloignement de deux ans. Tout cela est devenu une chose extrêmement forte, non seulement artistiquement, mais humainement. Il y a ainsi deux ou trois personnes qui m'ont marqué comme on marque au fer rouge. Parmi elles, il y a Patrice. Je pense que Patrice m'a élevé. Je parle ici d'élévation plus que d'éducation. A Nanterre, alors que j'étais plutôt "brut de décoffrage", j'ai côtoyé grâce à lui Piccoli, Desarthe, Boulez, Baremboim, Sellars, Bondy, Koltès... C'était extrêmement stimulant. Je me rends compte *a posteriori* de la chance qui m'était offerte. Je me dis même parfois que je n'en ai pas assez profité. Je sais, en tout cas, que je suis devenu ce que je suis devenu grâce à cette incroyable expérience.

De notre amitié, je peux dire qu'il y avait eu des signes avant-coureurs. Patrice est l'une des rares personnes à être venues chez mon grand-père italien en Suisse. Ce fut une soirée mémorable ! J'ai

quant à moi passé un long moment dans l'atelier de son père au moment du tournage d'*Hôtel de France*. Patrice avait été très surpris que je reste ainsi aussi longtemps avec son père. Mais je sais également que le regard que Patrice porte sur moi a changé au cours de ces deux ans passés sans nous voir. Pendant ces deux ans, j'ai tourné *La Sentinelle* avec Arnaud Desplechin, j'ai travaillé avec Pascale Ferran... En me retrouvant, Patrice voyait en moi une chose nouvelle faite par d'autres. Peut-être me considérait-il davantage comme un artiste. Depuis 1993, nous n'avons plus jamais cessé de nous voir.

J'ai donc joué Armagnac dans *La Reine Margot*. Puis c'est allé crescendo. En 1997, nous tournons ensemble *Ceux qui m'aiment prendront le train*. Ce fut un nouveau palier dans ma relation de travail avec Patrice. Pour la première fois, j'ai eu le sentiment d'entretenir avec lui un véritable dialogue artistique, quitte parfois à nous opposer. Je me souviens par exemple d'un regard que je devais donner à Sylvain Jacques dans le couloir du train. Patrice voulait que j'appuie particulièrement ce regard. Il me semblait moi que ça n'était pas juste. Je lâchais enfin le maître. La relation entre l'acteur et le metteur en scène s'affirmait. Je me sentais légitime en tant qu'acteur, et pas seulement parce que nous nous connaissions depuis longtemps. Je crois que Patrice a été assez content du résultat sur *Ceux qui m'aiment prendront le train*. Nous sommes devenus très proches. Nous allions souvent dîner ensemble. Un jour, il me parle d'un livre de Philippe Besson sans rien me dire de plus que ça. C'était *Son frère*. Il m'en a ensuite reparlé et m'a demandé si je pouvais perdre vraiment du poids. Je lui ai dit oui. Le changement physique était absolument nécessaire. C'était fin janvier et nous devions tourner en juin. Je commence alors mon régime. Au bout de trois semaines, Patrice veut me voir. Je n'ai pas encore vraiment perdu de poids et je n'y tiens donc pas trop. Mais il insiste et nous

finissons par nous retrouver. Il ne dit rien. Je sens pourtant son inquiétude. Je lui demande de me faire confiance. A partir de la neuvième semaine, les résultats du régime sont spectaculaires. En juin, je pèse 62 kilos pour un mètre quatre-vingts. Le tournage de *Son frère* commence. Ça n'a pas été facile pour moi. Eric Caravaca jouait mon frère. Ce fut une rencontre incroyable. Il est d'ailleurs aujourd'hui comme mon frère. Eric travaillait pour la première fois avec Patrice. Il avait donc pour Patrice l'attrait de la découverte. Je crois qu'en ce qui me concerne, Patrice continuait de penser que je n'avais pas assez maigri, pas assez travaillé. Je pense surtout qu'il oubliait parfois que je jouais un malade et que j'avais moi-même 7 de tension. Il ne pouvait donc pas jouer sur les rythmes comme il peut le faire au théâtre ou à l'opéra. Je me souviens l'avoir appelé un jour, à trois heures du matin, à bout de fatigue, à bout de nerfs. Je ne comprenais plus. Je ne voulais pas que ce film gâche notre amitié. Dans *Son frère*, nous avons vécu mon rôle ensemble. Mon état physique nous empêchait, l'un comme l'autre, de tout contrôler. Ce fut une leçon pour l'acteur comme pour le metteur en scène. Je me demande s'il ne s'est pas aperçu après le film de tout le travail que j'avais fourni. J'ai conscience, quant à moi, que lui seul pouvait me donner un tel rôle. Avec *Son frère*, j'ai compris à quel point notre chemin professionnel commun n'est jamais éloigné de la vie privée. J'ai rencontré peu de personnes qui savent comme lui parler aux acteurs. Il n'y a pas de "méthode Chéreau", il y a simplement ce qu'il dit à l'acteur et que l'acteur seul peut entendre. Il y a en lui ce miracle qui lui fait comprendre l'animal qu'est l'acteur. Et tout cela chez Patrice, c'est d'abord du travail, que du travail. Et cet éveil sur le monde.

\* Bruno Todeschini a été élève de l'école du Théâtre des Amandiers de Nanterre avant d'en intégrer la troupe pour deux ans. Il a ensuite joué dans *La Reine Margot* (Armagnac), *Ceux qui m'aiment prendront le train* (Louis) et *Son frère* (Thomas).

## SANS REPOS

J'ai rencontré Patrice Chéreau sur le tournage de *Son frère* en 2003. C'était un film à petit budget, nous étions une équipe très réduite et l'intimité de cette structure nous a permis de travailler sans aucune pression et dans une totale liberté.

Depuis lors, demeure en moi un sentiment particulier lorsque je repense à cette collaboration : la sensation d'une immense énergie de vie dont le souvenir ne cesse de m'accompagner, surtout dans les moments de doute, qui sont nombreux dans le parcours d'un acteur. Quelque chose comme un savoir transmis, que l'on garde en soi, en silence, de peur qu'il ne s'en aille.

La mise en scène de Patrice Chéreau privilégie en permanence le rythme des scènes. On touche ici à la direction d'acteur. Il s'agit pour lui de filmer le personnage/acteur au plus proche de ce qu'il peut exprimer. La faculté qu'a Patrice Chéreau à placer l'acteur au cœur du projet fait que ce dernier "se convoque" entièrement sur le plateau.

A force de travail, il nous dépouille de notre couche protectrice, et petit à petit nous dévoile à nous-mêmes, dans une sorte de mise à nu.

Je me souviens d'avoir été totalement absorbé dans le jeu, dans la situation, et en même temps d'avoir toujours gardé une écoute vers la voix de Patrice qui nous dirigeait pendant la scène. Comme une parole qui entre en vous et que vous faites résonner pour mieux doser, équilibrer ou provoquer

votre personnage. Cette écoute particulière, sans jamais sortir du jeu, sans jamais couper le jeu, est fondamentale dans le travail avec Patrice Chéreau. Pour cela, il faut une confiance réciproque. Comme si l'acteur et son metteur en scène étaient liés au moment de la création.

Cette proximité de la relation est accrue par le fait que Patrice Chéreau ne s'éloigne jamais de ses acteurs, je veux dire géographiquement. L'attention extrême qu'il porte sur nous pendant le jeu est palpable, une sorte de boule d'énergie qui vous soutient le temps de la prise et parfois au-delà, comme un lanceur de javelot qui accompagne sa lance de tout son corps après même l'avoir jetée. Pour ce faire, il n'y avait pas de "combo" sur le plateau, juste un petit moniteur qui permettait à Patrice Chéreau de contrôler le cadre tout en gardant le regard braqué sur ses acteurs.

Aussi me faut-il évoquer ici l'écoute de Patrice Chéreau, l'oreille musicale qui entend et repère toutes les fausses intonations, toutes les accentuations trop prononcées, bref toutes les inflexions de la voix qui traduisent le sentiment intérieur de l'acteur dans le moment présent de la représentation. Je suis certain qu'il pourrait diriger ses comédiens les yeux fermés.

La voix trahit l'acteur qui hésite, qui se sent brusquement perdu, ou qui fabrique un peu trop. A ce moment-là, Patrice Chéreau, tel un prédateur, vous repère. Il vient vous débusquer dans votre profonde intimité et vous réoriente, vous recadre, vous décale de quelques millimètres pour vous replacer sur la voie de votre personnage.

Ce regard intense porté sur l'acteur n'est possible que parce qu'il résulte d'un choix. Je constate souvent que sur un tournage les aspects techniques prennent beaucoup de place. Il est toujours difficile pour un metteur en scène de ne pas se laisser envahir par cette technique. Bien souvent, lorsqu'une scène est terminée, le réalisateur s'éloigne avec son

chef opérateur pour décider du prochain plan. A l'opposé, sur le tournage de *Son frère*, Patrice Chéreau partait avec ses acteurs sur le décor suivant, pour structurer sa séquence en fonction de notre jeu. Je me souviens ainsi d'Eric Gauthier, l'opérateur, agenouillé dans un coin de la pièce, observant attentivement la répétition, avant même de penser au découpage ou de construire l'espace avec son réalisateur.

Il me semblait alors que l'ordre juste du travail de mise en scène était rétabli, comme une évidence souvent oubliée et enfin retrouvée.

La richesse du travail avec Patrice Chéreau tient enfin à son souci de transmission. On ne peut qu'être touché par le fait qu'il s'est toujours attaché à nous transmettre son savoir, c'est-à-dire une manière de travailler, de se structurer en tant qu'acteur, d'avoir une vision exigeante de notre métier. Bien au-delà, il transmet une certaine manière de vivre : engagée, passionnée, sans repos admissible.

\* Comédien, Eric Caravaca a joué dans *Son frère* (Luc).



RÉFLÉCHIR



## DOUZE ANNÉES FERVENTES

1. KAIROS. – Les Grecs ont le mot *kairós* (καιρός) pour désigner l'occasion qu'on saisit aux cheveux, et ils montrent ainsi une main qui saisit une mèche au passage. C'est en somme une chance. Ce fut sans doute un *kairós* que, fils d'architecte, je rencontre grâce à des amis communs Richard Peduzzi, dont je venais d'admirer le décor pour *Richard II*, et qu'il me fasse rencontrer Patrice Chéreau, fils de peintres, qui cherchait un traducteur pour le *Toller* de Tankred Dorst, qu'il voulait monter à Villeurbanne où il venait d'être nommé codirecteur par Roger Planchon. Pour nous trois, Richard, Patrice et moi, il était clair que l'art devait l'emporter sur le reste. Au fond, notre modèle à suivre n'était ni le professeur, ni le politique, mais l'artiste.

Il s'en est suivi une collaboration avec eux de quelque douze ans, de 1973 à 1985 : traduction de *Toller* de Tankred Dorst, prologue de *La Dispute* de Marivaux, traduction de *Peer Gynt* d'Ibsen, fonction dramaturgique à propos des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach à l'Opéra de Paris, du *Ring* de Wagner à Bayreuth, des pièces montées à Nanterre : *Les Paravents* de Jean Genet, *La Fausse Suivante* de Marivaux, *Quartett* de Heiner Müller.

2. TRADUCTION. – Comment traduire ? Je commencerai par des banalités. Il importe non seulement de connaître la langue de départ, mais aussi – mais surtout – la langue d'arrivée. Importance de la

langue française, donc, qui propose à qui se voue à elle une tâche infinie.

Traduire en l'occasion combine selon moi l'exigence de la littéralité, des convictions sur la signification théâtrale des scènes et un certain goût pour la poésie, afin que se dégage du moins l'élément poétique à la fin de l'exercice.

Je procédais en général ainsi : je traduais en produisant un certain nombre de variantes entre lesquelles choisir. Nous passions ensuite, après une clarification essentielle des situations théâtrales, au choix des variantes, jusqu'à adopter si bien chacun le point de vue de l'autre, qu'il nous arrivait parfois de tourner en rond. Je me trouvai une fois devant la proposition de traduire le *Peer Gynt* d'Ibsen qui est un immense poème en vers, que je rendis, en fonction de choix intuitifs ou raisonnés, tantôt en vers et tantôt en prose. Patrice redoutait surtout l'alexandrin, et puis, quand on n'est pas Racine... Mais nous sommes aisément arrivés à une parfaite entente sur la répartition du texte entre prose, vers courts, vers longs, vers nombrés ou vers libres, et parfois même l'alexandrin, lorsque Peer se sent lyrique, ou épique.

Je précise toujours, lorsque j'aborde cette question, qu'il ne fut jamais question d'"adapter" le texte aux caprices d'un metteur en scène. Patrice est de ceux qui préfèrent une réplique vraie à un effet facile. Pas davantage qu'il n'eût été question de l'adapter, par exemple, à un décor prévu. En outre, Richard Peduzzi a, lui aussi, d'inaffables intuitions en matière d'œuvres théâtrales, et sa liberté d'invention ne contraint point la traduction.

3. DRAMATURGIE. – Par coquetterie, pudeur ou caprice, tantôt j'acceptai le titre de "dramaturge", tantôt je le récusai. Aujourd'hui, je l'admets, il y a prescription. Mais en quoi cela consiste-t-il ?

L'humilité commande d'abord qu'on se tourne vers les savoirs répertoriés, et qu'on prenne connaissance de toutes les références historiques, philosophiques, esthétiques, etc., dont un auteur est visité.

Nul rejet de l'érudition. Un exemple : je passai à Patrice le petit ouvrage *Les Dieux des Germains*, de Georges Dumézil, qui montre que la trinité germanique Odin, Donner, Froh représente la tri-fonctionnalité indo-européenne : fonctions royale, guerrière, paysanne. Or, on retrouve dans *L'Or du Rhin*, de Wagner, Wotan, Donner et Froh, et comme ils sont souvent tous les trois ensemble, Patrice me les montra lors d'une répétition, disant : "Tiens, les trois dieux de la mythologie germanique selon Dumézil."

Mais surtout : mettre au jour les exigences de la fable (l'histoire racontée, si le mot "fable" vous répugne), et les significations exactes des rapports entre les personnages. Le cinéma est un modèle, à cause du travail sur le scénario. Et si parfois je défendais une traduction un peu brillante, mais peu explicite du point de vue de la fable, Patrice avait ce mot étonnant : "Oh, mais alors, je ne saurais pas le mettre en scène." Les Classiques ont d'ailleurs été souvent pour moi des modèles, car ils ne cèdent jamais à l'esbroufe, au désir de voir leurs héros se laisser aller à "dégoïser", comme ce fut parfois le cas des Romantiques. ("Le lyrisme, mon ennemi intime", se dit un jour Claudel à lui-même !) Dans cette rigueur de style, le dramaturge de nous deux, ce fut donc souvent Chéreau !

Enfin, dégager parfois le sens général d'une œuvre, mais comme en passant, sans l'imposer. Au point que je réputerai mauvais un metteur en scène qui dirait qu'il a monté telle ou telle pièce pour démontrer ceci ou cela, que le dessein fût moral, religieux, psychanalytique ou politique, ou visant à conforter une lutte ou une cause. Cela n'exclut nullement que le résultat puisse avoir cet effet, mais c'est à l'œuvre de le produire par ses moyens propres, et non à qui voudrait l'y forcer. Il est clair qu'en montant *Les Paravents* de Genet en 1981 à Nanterre-Amandiers, Chéreau avait une idée derrière la tête (ou devant...) ; il paraît qu'en la montant dans une sorte de cinéma reconstitué de Barbès, il aurait des chances qu'elle témoignât mieux du sort

fait aux immigrés de seconde génération, qu'en la forçant à réévoquer les prodromes et le déroulement de la guerre d'Algérie. Aussi bien prenions-nous autant un malin plaisir à dire que ce n'était pas du tout une pièce sur la guerre d'Algérie (déclaration courante de Genet, qui l'avait écrite quelque peu avant), qu'à dire que c'était la seule grande pièce écrite sur la guerre d'Algérie. Comprenez qui voudra.

4. MÉTHODE. – Dans le travail de mise en scène de Patrice, un long temps était consacré à ce qu'on appelle le "travail à la table". Loin d'être seulement un travail d'érudition (nécessaire), ou encore d'explication (indispensable), j'ai souvent pensé que cet exercice avait pour effet de libérer les acteurs des conventions immédiates qui ne manquent pas de se présenter à leur esprit, lorsqu'ils ont déjà vu jouer la pièce ou croient la connaître, mais tout autant lorsqu'elle est nouvelle. Les clichés se présentent alors, qu'ils le veuillent ou non, et il s'agit d'en débarrasser la lecture. Lecture au sens strict, car Patrice fait régulièrement relire la scène à la fin de la séance, et il est sûr qu'alors, on entend autre chose, on entend autrement, et les comédiens commencent aussi à s'entendre entre eux. La mise en scène ensuite, lorsque l'on passera sur la scène, se bornera d'autant moins à être une "lecture", contrairement à ce qu'on en dit abusivement. ("L'étonnante lecture" de *Tartuffe* par tel metteur en scène !) Car la mise en scène est un travail transférentiel entre deux sujets, un corps à corps d'ordre amoureux – légèrement sublimé.

5. NOSTALGIE ? – Je n'ai aucune nostalgie de ces heureux temps, non que je voie la nostalgie d'un mauvais œil (c'est un préjugé comme un autre d'en médire), mais parce que le théâtre est un art à la fois éphémère et éternel. Or, la nostalgie de l'éphémère, de ce qui ne se répète pas, serait sans issue, et celle de l'éternel, sans objet. La temporalité du

théâtre est unique en son genre, constamment contradictoire, mais c'est sa gloire. Quant aux crises dont on nous rebat les oreilles à propos du théâtre, elles lui viennent d'ailleurs.

6. LASSITUDE, HAINE DU THÉÂTRE ? – On prête parfois à Patrice Chéreau ces sentiments. Cela dit, la haine peut abriter l'amour, ce qui est presque l'inverse de ce que dit Freud, sur l'amour qui cache de la haine, mais cela revient un peu au même. Je pense au contraire qu'il est bon parfois de s'en prendre au théâtre, notamment par rapport à son génial cousin tardif, le cinéma, et de désespérer non du théâtre, mais des conditions qu'on lui fait, des mauvais spectacles auxquels il donne lieu (comme on sort irrité d'une mauvaise représentation, furieux contre une mise en scène saugrenue, honteux pour les acteurs, etc. !). Peut-être plus que dans les autres arts, le théâtre vous expose aux risques esthétiques qu'entraînent vos choix subjectifs, même si vous voulez éviter à tout prix ces écueils : vieux théâtre complaisant, théâtre d'avant-garde aussi arrogant qu'indigent, théâtre qui fait trop théâtre ("Ça fait théâtre", dit parfois Chéreau), etc., il faut souvent du courage pour remettre les pieds dans l'arène ensablée. Une haine avisée est donc souvent meilleure conseillère que l'amour béat.

7. RÉPERTOIRE. – Comme Jean-Louis Barrault, Jean Vilar, Giorgio Strehler, Antoine Vitez, Peter Brook ou Ariane Mnouchkine, Patrice Chéreau n'oppose pas les Classiques et les Modernes : Molière, Racine, mais aussi Dorst ; Ibsen et aussi Genet ; Marivaux et Bernard-Marie Koltès ; Shakespeare et Heiner Müller. Les choix exclusifs me paraissent mauvais. La raison ? Regardez le pape Innocent X peint par Vélasquez et revu par Francis Bacon : une façon de faire que l'Ancien et le Moderne s'enrichissent l'un par l'autre. Et c'est le bon parti.

8. STYLE. – Comment caractériser, d'un point de vue esthétique, le style de Patrice Chéreau metteur en scène de théâtre (ou d'opéra) ? (Cela vaudrait en partie aussi pour le cinéma.) Un grand artiste parvient généralement à modifier ou à enrichir les catégories esthétiques supposées définir ses tendances. Et puis les inventions des sujets précèdent les catégories à la définition desquelles ils contribuent. Michel-Ange dépasse le maniérisme, Cézanne le cubisme, Ibsen le symbolisme et le naturalisme, etc. Aussi bien me semble-t-il que s'il y a quelque chose de romantique dans l'art de Chéreau – ce que je définirais, comme le fait Madame de Staël, par “le sentiment de l'infini” (passions poussées à leur limite, amours traversées de fond en comble, terreurs paniques des êtres) –, il y a aussi une dimension assez constamment expressionniste (torsions des corps, jeux des ombres et de la lumière, rapports de possession et d'esclavage, mouvements de foules), et il s'y ajoute une extrême modernité visant à forcer le théâtre à recevoir ce qui ne lui est apparemment pas destiné, si on le tient, comme Mallarmé, pour être d’“essence supérieure” : banalités quotidiennes, mesquineries communes, misères et laideurs, descentes aux enfers, sans recourir cependant aux facilités du trash.

A partir de ce qui est le plus concret, le plus misérable ou le plus obscène, à partir du grotesque comme du sublime, Patrice Chéreau a besoin que se dégage, sans vaine exaltation, mais par les seuls moyens d'un artisanat furieux, ce que les surréalistes eussent appelé le Facteur Beauté.

\* François Regnault est dramaturge et traducteur.

## QUATRE BOULEVERSEMENTS

Des personnages de Bernard-Marie Koltès débattent quelque part de savoir si ce qui reste, ce sont les souvenirs heureux ou malheureux. De ma place de spectatrice, je sais que la part pour moi inoubliable dans l'œuvre de Patrice Chéreau, ce sont des sensations qui mêlent bonheur et malheur, des sensations de rupture et de renaissance, de bascule sur des lignes de faille, de séismes où la vie se reconfigure.

C'est la puissance de ces moments de déchirure, de révélation, de surgissement, que je voudrais évoquer le plus concrètement possible.

De ma place de spectatrice, je voudrais témoigner de quatre bouleversements.

Le premier de ces bouleversements, premier en date pour moi, fut donné par *Peer Gynt*. Il est lié à l'espace. Je me rappelle mon désarroi, dans les premières minutes du spectacle, ou peut-être même déjà avant qu'il ne commence, devant cet objet scénographique gris, dont la cohérence même échappait. Puis de la naissance du théâtre, du voyage de l'imaginaire, de la douceur des toiles peintes et de la cruauté exacerbée de la scène de l'asile, de la violence de la tempête où on se sentait tanguer – encore aujourd'hui je vois bouger le pont de ce bateau pourtant immobile, je ressens le danger dans la course des acteurs sur ce pont glissant, qui ne l'était pas. Et puis plus rien : au cinquième acte, le plateau presque nu, une trappe comme une tombe,

une lumière ingrate. Juste la terrifiante confrontation de Peer à sa vieillesse et à sa mort. Chute dans le vide ou sensation du néant. Et le jeu des acteurs, tellement concret. Et nous qui avons accompagné de notre empathie Gérard Desarthe pendant tout ce parcours, et lui qui était venu si près de nous, courant dans les travées escarpées du Théâtre de la Ville. Et là, le même homme en face de nous, séparé de nous, entouré de vide, seul face à l'expérience que tous nous redoutons le plus, celle où nous sommes vraiment seuls. Mais cela n'était pas que glaçant, terrifiant, c'est aussi le souvenir d'un enthousiasme théâtral qui m'a marquée à vie. Le reflux des images, le reflux d'une certaine poésie, le reflux d'une rencontre imaginaire dans un monde intermédiaire où nos rêves s'échangent avec ceux des acteurs, et ce reflux comme la mer qui se retire, ce théâtre lavé comme une grève de sa propre magie, nous faisant le don, dans ce moment d'une vigueur inouïe, du sens le plus profond de la pièce d'Ibsen : une fois tombées les pelures du Moi l'une après l'autre, un homme face à son vide. La force avec laquelle était brandi ce noyau de néant, et peut-être aussi la confiance que supposait en nous spectateurs, en eux acteurs, le partage de cette nudité – c'est cela pour moi le cœur de ce théâtre.

Le second bouleversement est venu de *Hamlet*, il est lié au temps. Aucun spectateur, je crois, ne pourra jamais oublier le surgissement en plein galop du spectre sur son cheval noir, mais c'est d'un autre surgissement dont je voudrais parler, celui du duel du dernier acte. Ce combat intervient alors que la tragédie semble arriver à son épuisement, alors que tout est consommé, perdu – les fleurets sont empoisonnés –, et je n'y avais jamais vu qu'un épisode de genre au fond assez convenu. Je me souviens de ma stupeur, en haut des gradins du Palais des Papes, quand j'ai commencé à comprendre que le spectacle, au bout de quatre heures, prétendait nous faire assister à ce duel en temps réel. Cette sensation d'interruption du temps théâtral – temps

de la narration, de la fiction, de la pensée – pour faire place à un temps réel reste inoubliable. C'était magistral, cette abolition du temps théâtral, d'un temps de la convention, par le temps du combat, du match. Hamlet, dont la pensée s'épuise en vain à ressaisir le sens de son expérience, ce sens qui seul pourrait légitimer une action, ce même Hamlet tout à coup nous apparaissait comme un combattant incroyablement vif, et le duel entier comme un sursaut de vitalité dans ce funèbre dernier mouvement de la tragédie. Et nous aussi spectateurs, nous étions arrachés à cette lente spirale qui nous conduit peu à peu au consentement ou à la participation à l'échec du héros, pour être repris par la vie, la nôtre aussi, au présent. Sans nous y attendre, nous étions ainsi remis les pieds sur terre, atterrissage imprévu, et par un humour souverain du spectacle nous étions basculés de notre position de spectateurs de tragédie vers celle plus triviale de spectateurs d'un match, avec le plaisir tellement singulier de suivre ce qui se passe à la seconde près. Bien sûr ce combat était un combat de théâtre, réglé, mais il nous rendait, au moment où nous nous y attendions le moins, à une conscience de la réalité. Des années après, je me dis que si cette bascule m'a tant frappée, m'a causé à vrai dire une telle joie, c'est par ce qu'elle exprimait de vie partagée, de jeu partagé, entre le plateau et nous. Le bonheur du théâtre comme match, c'est aussi une des promesses de cette œuvre et qu'il s'agisse de ce duel-là, ou de ceux de la *Solitude*, de *La Fausse Suivante*, ou de *Gabrielle*, tous ces matchs entre les êtres à la seconde près nous mettent au présent exact de nos émotions, au présent de nous-mêmes.

Le troisième bouleversement est lié au fantasme et à la mélancolie, c'est celui né de l'irruption de la danse dans la dernière version de *Dans la solitude des champs de coton*. Avec ce poignant enchaînement en hiatus, parfaitement imprévisible, qui survenait après la mi-temps du spectacle, après le passage à vide de la représentation, après le relâchement

des acteurs marchant sur le plateau, puis assis parmi les spectateurs pour boire leurs bouteilles d'eau, et d'un seul coup – la musique, la danse, qui nous précipitent avec eux sans sommation dans l'espoir fou de fusion que contient le dialogue de Koltès, à l'endroit rêvé que tous les mots encerclent et repoussent à la fois. Le sol des mots se dérobe, la représentation s'ouvre en une ligne de faille et advient abruptement – quoi ? Un rêve, un fantasme ? Oui, mais tellement réel sur ce sol de béton... C'est comme de passer de l'autre côté du miroir. Et puis ça s'arrête, et puis nouveau hiatus, ils reprennent leurs places de parole. Et on se demande si on a bien vu, si c'était bien ça, ce qui leur est arrivé, ce qui nous est arrivé, ce moment où on a été avec eux, en eux peut-être même – mais de toute façon c'est fini : on a beau l'attendre, on sait que ça ne reviendra pas. Et il nous faut vivre la fin du spectacle avec ce poids de deuil, avec cette mélancolie profonde ; il faut accepter le théâtre qui reprend comme le lieu de cette perte, de cet impossible. Et s'accepter soi spectateur comme celui qui voudrait lui aussi par-dessus tout toucher l'intimité, l'intensité, le point où tout se brise en nous, et surtout la barrière avec l'autre, qui peut-être l'a touché un instant, mais une fois passé, c'est passé.

Le quatrième bouleversement est lié à une sensation soudaine de respiration et peut-être de renaissance à la fin du film *Intimité*. Après des scènes situées presque toutes à l'intérieur – caves, sous-sols, bars de nuit, pubs, appartements encombrés d'objets – ou dans la circulation de rues enfiévrées, tout à coup surgissent dans un plan large totalement inattendu de l'herbe, des arbres, des trouées de ciel, des nuages. Ce n'est pas un éden, ce n'est rien qu'un parc londonien dans un petit matin gris, encerclé par la ville. On entend la circulation qui redémarre, et les cris des oiseaux se mêlent aux bruits des voitures. Mais de voir ces deux silhouettes au milieu de cette pelouse vide, avec ces arbres qui s'élancent haut, c'est comme si

tout à coup on respirait. Quelque chose d'autre s'est ouvert, ou peut-être est en train de s'ouvrir, comme si après toutes ces scènes brûlantes, tendues, à un point insoluble de la relation qui s'est nouée, on était passé sur un autre versant du monde, celui où surmonter la perte apparaît aussi simple que de marcher dans l'herbe en compagnie d'une amie dont on ne sait plus très bien si c'est Betty, le personnage du film, ou Marianne Faithfull, l'interprète du rôle. Une femme qui dit qu'elle aussi est morte, et qu'elle a traversé la mort, une mort maintenant derrière elle. Est-ce que la fiction s'est dissipée un instant, est-ce que le personnage s'est suspendu pour laisser entendre l'actrice, est-ce que cette herbe qu'on foule aux pieds, cette nature surgie au milieu de la ville disent aussi quelque chose du sol du réel qu'on peut retrouver au-delà du deuil, quand le deuil vous a défait ? Quelque chose d'une survie ? D'une pulsion de vie ? Tout cela reste en suspens, tout cela est tenu en suspens par la présence intense de l'actrice, par la chaleur de sa voix. Cette scène verte dans le tissu rouge et bleu du film, dès la première vision m'a évoqué une autre trouée, une autre rupture, une autre respiration énigmatique, celle du surgissement brusque en plan large, à la fin de *Cris et chuchotements* de Bergman, de l'image de quatre femmes en blanc se promenant dans un parc en automne – tandis qu'en voix off le journal de la morte, celle dont on a vu l'agonie, raconte un moment de bonheur, de plénitude, de gratitude. Des robes blanches et des ombrelles, et non des manteaux d'hiver et des canettes de bière, un lac et une lumière d'automne sublimes, et non ce crépuscule gris du matin dans un jardin public, mais le même arrachement à la douleur, le même espoir d'une respiration pleine, la même offrande d'une plénitude – et dans la brume aussi, le même pari ambigu qu'il y a une grâce du présent que la perte atteint, mais n'éteint pas.

\* Anne-Françoise Benhamou est dramaturge.

LA LECTURE,  
PROMESSE DE THÉÂTRE

La lecture n'est pas un spectacle. Elle ne se présente pas comme une organisation pleinement élaborée, comme une représentation de conduites fictives ou la mise en scène d'une écriture.

La lecture n'est pas un récital. Elle n'est pas l'occasion pour un ou plusieurs acteurs de faire entendre un texte pleinement maîtrisé afin qu'il soit dit sur un plateau.

La lecture n'est pas une mise en espace. Elle ne fait pas de l'emplacement sa raison d'être, elle n'est pas un stade intermédiaire dans le chemin vers la scène, elle se suffit à elle-même.

La lecture est une promesse de théâtre. D'un théâtre à venir, d'un théâtre qui sera peut-être accompli un jour, mais qui reste inachevé maintenant. Théâtre où l'on préserve des espaces blancs comme sur les tableaux parfois abandonnés sur les chevalets des maîtres. Un théâtre dont on nous fournit le croquis. Théâtre qui répond à l'immédiateté d'un désir de dire un texte sans réclamer pour autant l'effort d'une mise en scène.

La lecture dans le sens d'une promesse de théâtre est la proposition avancée par un acteur-metteur en scène. Elle laisse présager la trame secrète d'un spectacle virtuel, rêvé et reporté, elle échappe au piège du narcissisme d'un interprète qui s'exhibe.

La lecture ébauche les personnages sans les constituer, et rapide, elle saisit leurs contours en mouvement, car, comme chez les grands dessinateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est la vitesse du geste qui

l'emporte, sa fluidité, son goût pour le passage d'une silhouette à une autre. La lecture a les mérites de toutes ces pratiques de l'instant que la peinture a érigées en "l'autre face" du tableau, équivalent plastique de la mise en scène.

La lecture a la fragilité des répétitions avec piano où les chanteurs ne se vouent pas complètement à l'exploit des grandes performances vocales et séduisent par la retenue du chant et son économie. La lecture a le charme velouté de ces moments semi-publics, de cette intériorité qui ne se dévoile pas tout à fait et nous permet de rester dans son intimité.

Ces déclarations et ces propos sur la lecture comme promesse de théâtre ne se sont précisés qu'un soir, après la lecture du *Grand Inquisiteur* par Patrice Chéreau. Quelques jours auparavant, un spectacle avec le même texte me décevait outre mesure : confus, faussement profond, monotone ! Le théâtre qui déçoit est un théâtre qui blesse. En blessé donc, je me suis dirigé vers le théâtre bucarestois où la lecture de Chéreau était programmée par une amie chère. Je l'appréhendais. Et rapidement la crainte initiale se dissipa, le texte résonnait autrement, l'espace se constituait et se métamorphosait sous mes yeux. Il y a quelques années déjà, à Bucarest aussi, Chéreau avait abandonné les décors pour "jouer", accompagné seulement par ses chers projecteurs HMI, *Dans la solitude des champs de coton*. Ce fut un éblouissement ! Cette fois-ci, encore moins d'aides, uniquement une table, des chaises et le texte à la main. Comme s'il faisait les premiers pas après de longues séances de lecture préliminaires. Les premiers pas, oui, un début, un commencement, une esquisse. Et pourtant de grandes lignes se laissaient pressentir, des choix d'éloignement ou de rapprochement du public alternaient de manière savante, le rythme du texte restait précis, sans s'imposer pour autant. Maintenant, le célèbre monologue révélait l'ampleur philosophique à même de faire trembler les fondements mêmes de l'église.

Chéreau raconte qu'un jour en le lisant à la Villa Médicis, il voyait les fenêtres du Vatican... Face-à-face que Dostoïevski aurait aimé !

La lecture m'est apparue alors comme étant l'équivalent de l'inatteignable "crayonné du théâtre" mallarméen dont les défis, pour une fois, semblaient être relevés. Je me souvenais aussi des toiles où le dessin ou la peinture cohabitent et rendent on ne peut plus poétique l'inachèvement, l'art saisi dans son mouvement même, promesse d'un théâtre à jamais désirable, théâtre dont on perçoit le projet qui se dérobe à la réalisation finale. D'ailleurs, elle n'est même pas envisagée ! Ici les êtres se profilent mais toujours avec une "réserve d'incarnation" qui leur permet de rester imaginaires tout en étant perceptibles. Ici le décor s'esquisse sans s'alourdir nullement. Ici les lumières éclairent sans jamais s'exposer. La lecture de Chéreau fournit le bonheur du "moins" et c'est ainsi qu'il surprend car, ailleurs, pour un spectacle accompli (il déteste le *work in progress* et toutes ces pratiques modernes de l'inachèvement), il ne craint ni le surengagement des comédiens, ni les architectures de Peduzzi, ni les lumières de ses éclairagistes successifs, d'André Diot à Dominique Bruguière ou Bertrand Couderc. Et si la lecture était l'aveu d'un metteur en scène parvenu au sommet de son art ? Il y a du confidentiel dans le goût actuel de Chéreau pour les lectures. Il feuillette des livres, les choisit, les touche sans trop s'attarder. Bonheur d'un artiste las du théâtre, de trop de théâtre. Mélancolie d'un vainqueur, quête d'un ailleurs... fugitif et léger. La lecture tient plutôt d'un spectacle mental qui refuse l'accomplissement.

La lecture demande un doigté particulier, un art unique du changement de registre, un goût pour ce qui ne prend pas corps tout à fait ; alors le metteur en scène qui n'est jamais meilleur acteur que dans le présent de l'instant joue avec une grâce inconnue auparavant.

Et puis, il n'est plus seulement voué au plateau, car il y a le livre. Le livre présent sur le plateau, le

livre qu'il tient entre ses mains et qui reste là, sous nos yeux, "corps" mystique de l'écrivain... Dostoïevski, Duras, Guibert, Guyotat. On ne les oublie jamais ! La lecture est la figure de cet entre-deux qui définit le metteur en scène, être pris entre le texte et la scène. La lecture, le temps d'un soir, renvoie à cet écartèlement qui le définit et qui, un instant, ici, paraît être surmonté. Du texte, sur la scène, nous ne percevons que le croquis de l'incarnation. Son dessin tremblé.

"J'ai vu tous les spectacles", me dis-je parfois en paraphrasant le célèbre "j'ai lu tous les livres" de Mallarmé. La "lecture" n'en propose pas un de plus, car elle invite à un rendez-vous possible qui, on le sait, n'aura jamais lieu. Elle libère de cette crainte, elle est l'amorce d'un échange furtif qui reste une promesse. Promesse séductrice, promesse d'un théâtre à venir. Alors nous, spectateurs, nous sommes également réconciliés. Du livre nous n'avons pas la version scénique, mais la projection, le rêve, l'ombre portée.

Comment ne pas assimiler la lecture au symptôme d'un désenchantement des sortilèges du théâtre, d'une ascèse conquise au terme d'un parcours, consentie mais nullement décidée. A l'heure du post-dramatique bariolé, Chéreau épouse le fleuve des mots et se fie à eux. En l'écoutant, on se laisse séduire par tout ce que la lecture comporte comme abandon, comme oubli, comme courage : le courage du plateau nu. Nudité à laquelle il parvient au terme d'un parcours, nudité acquise et non pas nudité commode, résultat d'une contamination d'époque ou d'un esprit d'école. Sur un marché russe, j'ai acheté une petite et étrange icône : tout est blanc, le paysage et le saint. Rien ne manque du réel, mais il apparaît recouvert par un blanc qui le rend irréel. La lecture chez Chéreau me rappelle cette icône, figure mentale de l'anéantissement du décorum où le vide du plateau renvoie au dépouillement de l'artiste. Il s'avance, un livre à la main, pour

revisiter les mots qu'il ne mettra pas en scène, dans le sens concret du terme, mais les donnera à entendre tel... un auteur. Comment ne pas se souvenir qu'il fut un temps où les écrivains lisaient leurs textes eux-mêmes, à haute voix, dans leurs cabinets de travail ? Mise à l'épreuve de l'œuvre. Chéreau retrouve ce premier stade de la représentation.

La lecture, chaque fois que je vois Chéreau, révèle, d'un côté, sa distance, sans doute passagère, à l'égard de la mise en scène et, de l'autre, sa vitalité de comédien, revanche tardive qui atteste que les énergies du jeu, elles, ne se sont pas épuisées. L'engagement est là, la concentration ne fait pas défaut, l'intelligence reste vivace, Chéreau acteur joue sans la méfiance à l'égard du théâtre qui se devine chez Chéreau metteur en scène.

La lecture implique, il va de soi, une libération du poids des tâches pratiques du théâtre, de ce labeur qui, au fur et à mesure que les années passent, finit par excéder les metteurs en scène. Bergman avouait ne plus avoir l'envie d'assurer les longues séances de montage, Strehler me disait un jour : "Je te quitte. Je dois répéter, encore un rein à enlever, encore un projecteur à ajouter." La lecture dégage et laisse naturellement libre l'homme de théâtre qui s'y engage. Le chasseur d'images se mue en amant des mots. Eux ne demandent qu'à résonner dans l'être, tout simplement sans l'aide de trappes cachées ni parures affichées. Les mots réclament, comme dirait Hamlet, d'être prêts. Quand rien ne protège plus, voilà l'impératif indispensable. Du spectacle autrefois massif ne reste plus que le fantôme essentiel de la lecture et c'est à cette rencontre que Chéreau nous convie.

Depuis *Le Grand Inquisiteur*, je n'ai raté aucune des lectures de Patrice Chéreau. Elles sont toutes graves, ni agitées par des passions comme son cinéma, ni dramatiques comme sa géniale *Maison des morts*. La lecture entraîne vers un repli sur soi, vers l'écoute des sons les plus profonds et les émois les

plus troubles. En raison même de sa gravité, elle impose le silence en chacun. On n'appartient plus à la communauté du public, on se replie avec bonheur dans sa solitude de spectateur. Mais c'est d'une solitude particulière qu'il s'agit, non pas loin des gens, mais parmi les gens. Je ne lis pas Dostoïevski à l'écart des autres, mais, grâce à Chéreau, je l'entends plongé au cœur d'une communauté qui, par sa présence même, m'invite à prendre la mesure de ce discours déflagratoire. Il en est de même pour *La Douleur* : c'est seul que j'écoute les mots, tout en ressentant leur portée pour les proches à côté de moi. L'exercice de la lecture scénique isole et, en même temps, déborde l'isolement habituel du lecteur. Le voisin n'est jamais loin.

La lecture est, certes, la promesse d'un théâtre, hypothétique et possible, mais théâtre reporté, suspendu, temporairement en attente. Ce refus reste implicite, secret, effleurement de l'acte et non pas effectuation de l'acte. Cela n'a rien de désinvolte, bien au contraire... cela atteste d'un désir qui, simplement, ne cherche plus à s'accomplir sur le même mode. D'un désir qui s'esquisse et que la projection satisfait. Avec l'âge, conseillait Sénèque, il ne faut pas abandonner les désirs, mais il est bon, disait-il, de revoir la manière de les satisfaire. La lecture, en écoutant Patrice Chéreau, m'est apparue d'abord comme étant une promesse de théâtre, d'un théâtre à venir. Aujourd'hui, une seconde dimension m'apparaît : la lecture est aussi le refus d'un théâtre dont Chéreau a exploré toutes les ressources et a éprouvé toutes les tentations. Oublier *Peer Gynt*... ou plutôt ne pas en avoir la nostalgie, c'est ce que la lecture laisse deviner ! Elle se charge des valeurs nobles du retrait, de l'éloignement au nom d'une légèreté à acquérir et à cultiver après que le metteur en scène a connu et expérimenté toutes les ressources du plateau. La lecture tient donc également de la promesse d'un autre théâtre, différent. On ne peut pas l'entendre sans penser à des spectacles possibles

que l'on n'a pas encore vus. Cette ambiguïté fascine, car elle ne diagnostique pas une crise mais atteste une prise de distance, un désir de renouveau. En se livrant à l'exercice de la lecture, Chéreau, me semble-t-il, avance la réponse la plus appropriée pour l'homme de théâtre qu'il est. Il reste dans l'intimité de la scène, mais désormais l'investit autrement. La lecture, exercice de solitude en public, pause passagère et écart provisoire dans le voyage vers l'horizon à atteindre. Un mirage, une promesse.

\* Georges Banu, essayiste et théoricien du théâtre, enseigne à Paris-III Sorbonne Nouvelle et codirige la revue *Alternatives théâtrales*.

UN ENFANT DE *LA DISPUTE*

Patrice Chéreau est un homme que l'on raconte mais qui se raconte peu. Il est un homme dont on parle mais que l'on ne reconnaît pas toujours dans le portrait qu'en font ceux qui disent le connaître et ne l'ont parfois jamais croisé.

Je suis trop jeune pour parler des spectacles de Patrice. Pour la plupart, je ne les ai pas vus. Je les connais au travers des extraits de captations, des photos, des commentaires et des témoignages divers. Je les connais tels que Patrice lui-même me les a décrits. Je les connais comme le benjamin d'une famille croit connaître les souvenirs rapportés par ses aînés.

Je n'ai pas connu le Chéreau de Sartrouville, le Chéreau de Villeurbanne ou de Milan. Je n'ai pas même connu celui de Nanterre. Je suis d'une génération qui n'a pas suivi l'émergence du "phénomène Chéreau". Ma génération de comédiens est née dans un paysage théâtral dont le travail de Patrice avait déjà profondément bouleversé les codes et les pratiques. Nous étions des enfants de *La Dispute*, héritiers malgré nous d'un rapport au théâtre imposé par Patrice et dont l'expérience des Amandiers de Nanterre, liant la scène et l'école, avait été l'aboutissement le plus manifeste. Marivaux, Shakespeare, Koltès nous étaient désormais donnés. Aujourd'hui encore, je me sens un enfant de *La Dispute*.

J'ai rencontré Patrice Chéreau un soir d'avril aux Ateliers Berthier après une représentation de *Phèdre*.

Le spectacle m'avait frappé. Je me souviens encore de la présence muette du fils de Phèdre et de Thésée, rappelant les enfants d'Andromaque et de Médée dans les tragédies éponymes d'Euripide et annonçant déjà la figure de Joas dans *Athalie*. Je me souviens du retour de Phèdre, Dominique Blanc, vêtue de noir après l'annonce de la mort de Thésée. Je me souviens de l'animalité souveraine de Marina Hands jouant Aricie. Et puis je me souviens de Phèdre retirant ses bijoux un à un en les laissant tomber par terre : ses boucles d'oreille, ses bracelets, une bague enfin qu'elle portait à la main gauche. Une bague que certains spectateurs sans doute n'avaient pas vue. Tout me semblait dit dans ce geste anodin devenu soudain résolument tragique. Tandis que je m'entretenais avec Eric Ruf, qui jouait Hippolyte, et Valérie Nègre, assistante à la mise en scène, Patrice est venu se joindre à la conversation. Nous avons parlé du deuil. Nous avons parlé de la tragédie dans le décor soudain vide de Richard Peduzzi, figurant une porte monumentale inspirée de Petra. Cette conversation, commencée entre nous un soir d'avril à Berthier, ne s'est jamais interrompue. Cette conversation où il est question du rapport entre l'art et la vie, entre l'art et la mort. Cette conversation qui interroge la place que peut encore occuper aujourd'hui le théâtre.

Entendons ici "théâtre", dans son acception la plus large. Imaginons une idée du théâtre qui aurait à voir davantage avec la construction d'un mode narratif et pourrait de ce fait englober, non seulement l'exercice théâtral à proprement parler, mais aussi l'opéra et peut-être même le cinéma. Il semble impossible, en effet, d'évoquer le travail de Patrice Chéreau en cherchant à dissocier ces trois formes d'expression artistique. Lorsqu'on demande à Patrice quel est son métier, il ne répond pas "metteur en scène" ou "réalisateur". Il répond simplement que son métier est de raconter des histoires. "Ah bon, seulement !", lui dit un jour un journaliste, visiblement déçu. "Mais c'est très ambitieux de

raconter une histoire, de vouloir raconter quelque chose, lui rappela alors Patrice. Car une narration, une fiction (peu importe le mot), ça peut contenir le monde, nous et nos problèmes. Ça peut contenir la façon dont nous sommes au monde.” Le journaliste, lui, cherchait dans l’œuvre de Patrice un message global, une chose visible...

L’obsession de la narration est bien, en effet, ce qui caractérise le travail de Patrice Chéreau. Savoir ce que l’on raconte, ce que l’on veut raconter, est la question qui revient en permanence lorsqu’on travaille avec lui. Cela se traduit d’abord, et même principalement, par un constant retour au texte, qu’il s’agisse d’une pièce, d’un livret d’opéra ou d’un scénario. Il y a chez Patrice un souci d’absolue fidélité à la partition donnée, un état de quasi-soumission au corpus textuel, une volonté de ne surtout pas trahir. Cette volonté ne signifie évidemment pas s’en tenir à une lecture simpliste ou simplificatrice de l’œuvre abordée. Elle nécessite au contraire un questionnement permanent du texte qui permet d’en révéler les ressorts les plus sourds, les constructions les plus complexes. Le travail dit “à la table” prend donc une importance toute particulière.

Après notre rencontre aux Ateliers Berthier, Patrice est venu me voir dans *Une visite inopportune* de Copi que je jouais à la Comédie-Française. Il m’a ensuite proposé de tourner dans *Gabrielle*. S’en sont suivis *Così fan tutte* au festival d’Aix-en-Provence et à l’Opéra de Paris, puis *Tristan und Isolde* à la Scala de Milan, pour lesquels j’ai collaboré à la dramaturgie. C’est à la table que j’ai le plus travaillé avec Patrice. Il y eut ainsi les séances de travail sur le scénario de *Gabrielle*, inspiré d’une nouvelle de Conrad. Les dialogues étaient minutieusement écrits, et exigeaient de la part des acteurs une virtuosité certaine. Avec ce film, Patrice semblait définitivement régler la question de l’apport du théâtre dans son cinéma, assumant sans complexe ce que son

cinéma doit à son savoir-faire théâtral. Nous répétions donc à la table comme nous l'aurions fait avec lui pour une pièce ou même un opéra. Car Patrice Chéreau est à ma connaissance le seul metteur en scène d'opéra qui fasse travailler les chanteurs à la table. Je me souviens des premières répétitions de *Tristan und Isolde* en juillet 2007. C'était pendant les représentations de *De la maison des morts* à Aix-en-Provence. Patrice avait fait venir Waltraud Meier [Isolde] et Ian Storey [Tristan] pour quelques jours à Aix et il commença par leur demander de lire le texte sans le chanter, pour essayer simplement de le comprendre. Waltraud et Patrice se connaissent très bien, et elle était visiblement ravie de ce travail. Ian, qui abordait le rôle de Tristan pour la première fois, fut d'abord un peu surpris. Il n'avait jamais travaillé de cette manière. Ce fut pour lui une vraie découverte et une vraie rencontre avec un rôle. En s'appuyant sur le texte, Patrice parvient à en saisir les intentions susceptibles de justifier le rythme et le phrasé imposés par la partition musicale. Le chant cesse de tourner à vide. En montant *Lulu* de Berg à l'Opéra de Paris en 1979, Patrice avait eu cette formule : "Si tant est que l'opéra soit du théâtre." Sa réussite est d'avoir fait entrer le théâtre à l'opéra sans jamais nier la musique. Il n'est pas musicien mais il sait entendre. Son travail n'est jamais un frein à celui du chef d'orchestre. La relation qu'il entretient avec Pierre Boulez ou Daniel Barenboim en est la preuve manifeste.

C'est seul également que Patrice travaille à la table, penché sur sa brochure couverte de notes. Pendant les répétitions de *Così fan tutte*, je l'ai vu relire chaque jour le livret, l'annotant frénétiquement en rouge ou en noir, traçant de grandes flèches allant d'un bout à l'autre de la page. C'est ainsi qu'il prépare la répétition à venir. Car c'est de la nécessité de raconter l'histoire que naît la question de l'espace, la question du geste, la question du phrasé. Chaque indication, chaque proposition scénique doit permettre une plus grande explicitation du

sens, son approfondissement. Tout doit concourir à la construction la plus précise possible du contenu narratif. Chaque intuition, chaque hypothèse doit être ainsi étudiée, vérifiée, avant d'être portée à la scène. La scène est le lieu de la résolution. Savoir ce que l'on raconte pour imaginer comment le raconter : la prééminence du contenu narratif s'impose donc comme l'invariable majeure du travail de Patrice Chéreau. C'est ce qui permet d'en saisir la cohérence.

On peut dès lors s'interroger sur l'absence d'ouvrages théoriques signés par Chéreau. C'est sans doute que s'il sait avoir certains principes, une sorte de grammaire, il refuse de les figer sous une forme qui deviendrait un système. Une "méthode Chéreau" supposerait en effet que chacun de ses spectacles ou chacun de ses films tendrait toujours à poursuivre la même idée. Or Patrice s'applique justement à ce que chaque projet engendre un nouveau type de réflexion (parfois dans la continuité du précédent, parfois dans un positionnement *a contrario*) et par là même, un nouveau mode de narration et de résolution scénique. Il ne s'en tient jamais à des moyens déjà acquis. Chaque spectacle, chaque film existe singulièrement. Cela ne veut pas dire cependant que l'ensemble des réalisations de Patrice Chéreau ne constitue pas un tout véritable. Son œuvre est traversée par une ligne continue qui frôle en permanence sa propre vie. Mais en aucun cas cette ligne n'est un hypothétique message existentiel qu'il souhaiterait faire passer à toute force.

Cette volonté de ne jamais être là où l'on attend, cette quête permanente d'une voie artistique nouvelle réclament une exigence de chaque instant. Une exigence que Patrice impose à son équipe comme il se l'impose à lui-même. Son énergie communicative et son incroyable capacité de travail lui permettent de mobiliser chacun de ses collaborateurs, chacun de ses interprètes. L'équipe Chéreau, c'est une famille réunie autour de lui au fil des

spectacles, au gré des rencontres. Il y a les complices de toujours. Richard Peduzzi est le premier d'entre eux. Et il y a les derniers arrivés. Renouvellement et continuité. A chacun, Patrice accorde sa fidélité et sa confiance. Enfin il y a ses interprètes, acteurs ou chanteurs. Pour tous, la rencontre avec le metteur en scène devient fondatrice. Il y a un avant et un après. Le documentaire *Une autre solitude*, réalisé par Stéphane Metge en 1995, en offre une illustration explicite. Ce documentaire suit le travail de répétition de *Dans la solitude des champs de coton*. On y voit ainsi Pascal Gregory lors de la première lecture à l'Odéon puis le soir de la première à Venise. Ce n'est pas le même acteur, ce n'est pas le même homme. Il a changé. Profondément, physiquement. C'est sa prise de parole surtout qui semble s'être modifiée. Car dans le travail de Patrice Chéreau, la prise de parole est peut-être plus importante que la parole elle-même. La parole naît du silence qui la précède. C'est à la qualité de ce silence que Patrice Chéreau s'attache avec force. Les mots naissent du silence. Il en va de même du mouvement. Ce qui compte, c'est ce qui précède et non pas ce qui suit. Avec lui, un comédien n'entre pas en scène, il sort des coulisses.

Je suis particulièrement marqué par le rapport de Patrice au silence. C'est sans doute ce qui m'a le plus changé dans l'exercice de mon propre métier de comédien. De ce rapport singulier au silence, il fait une évidente démonstration lorsqu'il est lui-même lecteur. Je pense notamment à ses lectures de Dostoïevski. La parole est tenue, tendue. Elle s'accélère puis s'arrête soudain pour permettre au spectateur de la réentendre. Peut-être simplement de réentendre un mot, mais de l'entendre en lui-même. Le silence est plein, engagé. Il est ce silence si particulier qui permet l'écho. La force de Patrice est de faire exister ce silence non seulement au théâtre ou au cinéma mais également à l'opéra. Il sait lui donner une matière concrète. L'heure ne semble plus pour lui à la recherche du spectaculaire mais à

celle d'un lien plus métaphysique à la scène. Patrice Chéreau est à un moment de sa vie où il quitte un rapport pictural au théâtre pour aller vers un rapport plus littéraire.

Il y a du silence dans la bague de Phèdre roulant au sol. Il y a du silence dans la lettre de Gabrielle laissée à son mari. Il y a du silence dans le regard de Tristan und Isolde attendant que le philtre fasse son effet. Il y a du silence dans les mains du vieux gardien repliant le matelas à la mort de Louka. Il y a du silence dans le théâtre vide de *Così fan tutte*...

Dans ce décor de *Così fan tutte*, souvenir des théâtres italiens chers à Richard et Patrice, s'inscrivait en lettres rouges sur le mur du fond une interdiction de fumer rédigée en italien. "*Vietato fumare.*" Lors d'une rencontre avec le public à Aix-en-Provence, une femme demanda à Patrice s'il fallait lire là un nécessaire renoncement au plaisir dont la cigarette serait l'image symbolique. "Non, lui répondit Patrice. Il se trouve simplement que les théâtres brûlent." Les théâtres brûlent. C'est aussi cela que j'ai compris aux côtés de Patrice Chéreau. Je n'ai jamais travaillé avec lui au théâtre. Je peux dire pourtant qu'il est le metteur en scène qui m'a le plus appris. Sa manière de parler aux acteurs presque à l'oreille, comme en secret, sa main qui les accompagne... Tout cela chaque soir me pousse doucement hors des coulisses pour gagner le plateau.

\* Clément Hervieu-Léger est comédien et dramaturge. Il a joué dans *Gabrielle* et a collaboré à la dramaturgie de *Così fan tutte* et *Tristan und Isolde*. Il est pensionnaire de la Comédie-Française.



## *MISES EN SCÈNE ET FILMS*

*N. B. – L'usage est de dater les films de l'année de leur sortie en salles. Pour mieux rendre compte de l'organisation chronologique effective du travail de Patrice Chéreau, nous avons choisi de les faire apparaître ici selon leurs dates de tournage. Les dates de sortie en salles figurent entre parenthèses.*



PATRICE CHÉREAU

*né en 1944*

1964

*L'Intervention*, de Victor Hugo – Groupe théâtral du lycée Louis-le-Grand (Paris)

1965

*Fuenteovejuna*, de Lope de Vega – Groupe théâtral du lycée Louis-le-Grand, Festival d'Erlangen

*L'Héritier de village*, de Marivaux – Groupe théâtral du lycée Louis-le-Grand (Paris)

1966

*L'Affaire de la rue de Lourcine*, d'après Eugène Labiche – Festival de Gennevilliers, Théâtre des Trois-Baudets

1966-1969

*Directeur du Théâtre de Sartrouville*

1967

*Les Soldats*, de Jacob Michael Reinhold Lenz – Théâtre de Sartrouville, Concours des Jeunes Compagnies

*La Neige au milieu de l'été* et *Le Voleur de femmes*, de Kuan-Han Ching – Théâtre de Sartrouville

1968

*Le Prix de la révolte au marché noir*, de Dimitris Dimitriadis – Théâtre de la Commune (Aubervilliers), Théâtre de Sartrouville

1969

*Dom Juan*, de Molière – Théâtre de Sartrouville  
*L'Italienne à Alger*, de Gioacchino Rossini, direction  
musicale Thomas Schippers – Festival de Spoleto

1970

*Richard II*, de William Shakespeare – Théâtre du Gym-  
nase (Marseille), Théâtre national de l'Odéon (Paris)

1970-1972

*Travail au Piccolo Teatro de Milan*

1970

*Splendeur et mort de Joaquim Murieta*, de Pablo Neruda  
– Piccolo Teatro

*Toller*, de Tankred Dorst – Piccolo Teatro

1971

*La Finta Serva*, de Marivaux – Festival de Spoleto

1972

*Lulu*, de Frank Wedekind – Piccolo Teatro

1972-1981

*Codirecteur du Théâtre national populaire (TNP)  
de Villeurbanne*

1972

*Le Massacre à Paris*, de Christopher Marlowe, adaptation  
de Jean Vauthier – TNP Villeurbanne

1973

*Toller*, de Tankred Dorst (nouvelle mise en scène) – TNP  
Villeurbanne

1973-1976

*La Dispute*, de Marivaux – TNP Villeurbanne – Théâtre de  
la Gaîté-Lyrique (Paris)

1974

*La Chair de l'orchidée* (1975), film, scénario en collabo-  
ration avec Jean-Claude Carrière, d'après James Hadley  
Chase

1974-1980

*Les Contes d'Hoffmann*, de Jacques Offenbach, direction musicale Georges Prêtre – Opéra de Paris

1975

*Lear*, de Edward Bond – TNP Villeurbanne

1976-1980

*L'Anneau du Nibelung*, de Richard Wagner, direction musicale Pierre Boulez – Festival de Bayreuth

1977

*Loin d'Hagondange*, de Jean-Paul Wenzel – TNP Villeurbanne

1978

*Judith Therpauve* (1978), film, scénario en collaboration avec Georges Conchon

1979

*Lulu*, d'Alban Berg (création de la version intégrale), direction musicale : Pierre Boulez – Opéra de Paris

1981

*Peer Gynt*, de Henrik Ibsen – TNP Villeurbanne, Théâtre de la Ville (Paris)

1982-1990

*Codirecteur du Théâtre  
des Amandiers Nanterre*

1982

*L'Homme blessé* (1983), film, scénario en collaboration avec Hervé Guibert (César 1984 du meilleur scénario)

1983

*Combat de nègre et de chiens*, de Bernard-Marie Koltès – Nanterre-Amandiers

*Les Paravents*, de Jean Genet – Nanterre-Amandiers

1984-1985

*Lucio Silla*, de Mozart, direction musicale Sylvain Cambreling – Teatro alla Scala (Milan), Nanterre-Amandiers, Opéra royal de la Monnaie (Bruxelles)

1985

*La Fausse Suivante*, de Marivaux – Nanterre-Amandiers  
*Quartett*, de Heiner Müller – Nanterre-Amandiers

1986

*Hôtel de France* (1987), film, scénario en collaboration  
avec Jean-François Goyet, d'après Anton Tchekhov  
avec les élèves de l'Ecole du Théâtre des Amandiers  
*Quai ouest*, de Bernard-Marie Koltès – Nanterre-Amandiers

1987

*Dans la solitude des champs de coton*, de Bernard-Marie  
Koltès – Nanterre-Amandiers (d'abord avec Laurent  
Malet et Isaach De Bankolé, puis reprise fin 1987-  
début 1988 avec Laurent Malet et Patrice Chéreau  
dans le rôle du Dealer)

*Platonov*, d'Anton Tchekhov – Nanterre-Amandiers

1988-1989

*Hamlet*, de William Shakespeare – Festival d'Avignon,  
TNP Villeurbanne Nanterre-Amandiers puis tournée à  
Moscou, Berlin, Milan, Francfort, Barcelone

*Le Retour au désert*, de Bernard-Marie Koltès – Théâtre  
Renaud-Barrault (Paris), Nanterre-Amandiers

1991

*Le Temps et la Chambre*, de Botho Strauss – Odéon-  
Théâtre de L'Europe

1992-1998

*Wozzeck*, d'Alban Berg, direction musicale Daniel  
Barenboim – Théâtre du Châtelet (Paris), Deutsche  
Staatsoper (Berlin)

1993

*La Reine Margot* (1994), film, scénario en collaboration  
avec Danièle Thompson, d'après Alexandre Dumas

1994-1996

*Don Giovanni*, de Mozart, direction musicale Daniel  
Barenboim – Festival de Salzbourg

1995-1996

*Dans la solitude des champs de coton*, de Bernard-Marie  
Koltès (nouvelle mise en scène) – Manufacture des

œillets (Ivry-sur-Seine), Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris) puis tournée en Europe et à New York

1997

*Ceux qui m'aiment prendront le train* (1998), film, scénario en collaboration avec Danièle Thompson et Pierre Trividic, d'après une idée originale de Danièle Thompson

1998

*Henry VI/Richard III*, de William Shakespeare (fragments, avec les élèves de 3<sup>e</sup> année du Conservatoire national supérieur d'art dramatique) – Festival d'Automne à Paris, Manufacture des œillets (Ivry-sur-Seine)

2000

*Intimacy* (2001), film, scénario en collaboration avec Anne-Louise Trividic, d'après des récits de Hanif Kureishi

2002

*Son frère* (2003), film, scénario en collaboration avec Anne-Louise Trividic, d'après le roman de Philippe Besson

2003

*Phèdre*, de Racine – Odéon-Théâtre de l'Europe, Ruhr-Triennale (Bochum), Festival de Vienne  
*Président du Jury du 56<sup>e</sup> Festival international de Cannes*

2004

*Gabrielle* (2005), film, scénario de Patrice Chéreau et Anne-Louise Trividic

2005-2006

*Così fan tutte*, de Mozart, direction musicale Daniel Harding – Festival d'Aix-en-Provence, Opéra de Paris, Festival de Vienne

2007

*De la maison des morts*, de Leoš Janáček, direction musicale Pierre Boulez – Festival de Vienne, Holland Festival, Festival d'Aix-en-Provence

2007-2008

*Tristan und Isolde*, de Richard Wagner, direction musicale Daniel Barenboim – Teatro alla Scala (Milan)

2008

*La Douleur*, de Marguerite Duras, mise en scène en collaboration avec Thierry Thieû Niang, avec Dominique Blanc – Festival de Gérone (Espagne), Théâtre des Amandiers (Nanterre) puis tournée.

2008-2009

*Persécution* (en tournage), film, scénario de Patrice Chéreau et Anne-Louise Trividic.

## TABLE

<i>Avant-propos par Georges Banu et Clément Hervieu-Léger</i> .....	9
<i>J'y arriverai un jour, dialogue de Patrice Chéreau avec Georges Banu</i> .....	11
<i>Cabier iconographique</i> .....	65
TRAVAILLER.....	81
Le dernier venu, <i>par Thierry Thieû Niang</i> .....	83
Les reflets de la nature, <i>par Richard Peduzzi</i> ....	85
Une intimité lointaine, <i>par Caroline de Vivaise</i> .....	92
Lorsque tout commençait – les années Nanterre, <i>par Catherine Tasca</i> .....	98
Le désir du théâtre à fleur de peau, <i>par Stéphane Lissner</i> .....	106
Un théâtre nécessaire, <i>par Gérard Mortier</i> .....	112
“Travailler, travailler, travailler”, <i>par Philippe Calvario</i> .....	116
“Etre à la hauteur”, <i>par Bertrand Couderc</i> .....	119
Au plus près des mots, <i>par Anne-Louise Trividic</i> ...	123
Une observation intime, <i>par Stéphane Metge</i> ...	128
JOUER.....	131
Ensemble, <i>par Dominique Blanc</i> .....	133
Des solitudes partagées, <i>par Pascal Gregory</i> ...	136
Un choix décisif, <i>par Vincent Perez</i> .....	139
Un avant et un après, <i>par Bruno Todeschini</i> ...	144
Sans repos, <i>par Eric Caravaca</i> .....	149

RÉFLÉCHIR .....	153
Douze années ferventes, <i>par François Regnault</i> .....	155
Quatre bouleversements, <i>par Anne-Françoise Benhamou</i> .....	161
La lecture, promesse de théâtre, <i>par Georges Banu</i> .....	166
Un enfant de <i>La Dispute</i> , <i>par Clément Hervieu-Léger</i> .....	173
 <i>Mises en scène et films</i> .....	 181

OUVRAGE RÉALISÉ  
PAR L'ATELIER GRAPHIQUE ACTES SUD  
REPRODUIT ET ACHEVÉ D'IMPRIMER  
EN AVRIL 2009  
PAR NORMANDIE ROTO IMPRESSION S.A.S.  
61250 LONRAI  
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS  
ACTES SUD  
LE MÉJAN  
PLACE NINA-BERBEROVA  
13200 ARLES

DÉPÔT LÉGAL  
1<sup>re</sup> ÉDITION : MAI 2009  
N° impr. : 091504  
(Imprimé en France)



## J'Y ARRIVERAI UN JOUR

Patrice Chéreau, 12<sup>e</sup> prix Europe pour le Théâtre

En ces jours d'avril 2008, sur les bords de la mer Egée, où Patrice Chéreau a reçu le prix Europe pour le Théâtre, la porte s'est entrouverte sur son atelier, grâce à des voix complices, mais aussi au généreux dialogue qu'il a ouvert avec Georges Banu.

Tout au long de ses mises en scène de théâtre, d'opéra et de cinéma, Patrice Chéreau s'est entouré de personnalités avec lesquelles il a renouvelé sans cesse ses interrogations et ses moyens de travail, afin de varier les approches des œuvres qu'il crée. Conscient du chemin déjà parcouru, en permanente remise en question, il aiguille l'attention vers de nouvelles pistes où on ne l'attend pas. Jamais figé en un bilan, ce livre porte la marque de son exigence d'aller toujours un peu plus loin, un peu au-delà, toujours avec les autres, amis et compagnons de travail, réunis ici.

*Avec les contributions de* Georges Banu, Anne-Françoise Benhamou, Dominique Blanc, Philippe Calvario, Eric Caravaca, Bertrand Couderc, Pascal Gregory, Clément Hervieu-Léger, Stéphane Lissner, Stéphane Metge, Gérard Mortier, Thierry Thieû Niang, Richard Peduzzi, Vincent Perez, François Regnault, Catherine Tasca, Bruno Todeschini, Anne-Louise Trividic et Caroline de Vivaise.

Photographie de couverture : Patrice Chéreau en répétition à la Scala de Milan © Marco Brescia / Fondazione Teatro alla Scala, 2008

**ACTES SUD**

DÉP. LÉG. : MAI 2009  
22 € TTC France  
[www.actes-sud.fr](http://www.actes-sud.fr)

ISBN 978-2-7427-8403-5

