



HAL
open science

Patrice Chéreau: Shakespeare et le choix du théâtre

Catherine Treilhou-Balaude

► **To cite this version:**

Catherine Treilhou-Balaude. Patrice Chéreau: Shakespeare et le choix du théâtre. *European Drama and Performance Studies*, 2016, Shakespeare sur la scène française hier et aujourd'hui, 2016-1 (n°6), pp.193-210. hal-01479427

HAL Id: hal-01479427

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01479427v1>

Submitted on 28 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PATRICE CHÉREAU : SHAKESPEARE, LE CHOIX DU THÉÂTRE

« *Désespère et meurs* », disent les fantômes de ses victimes à Richard III à la veille de la bataille finale. Moi aussi à quinze ans, ils me le disent. Et je leur réponds, non, je ferai du théâtre¹.

La disparition de Patrice Chéreau conduit à questionner l'histoire de ses créations dans des contours devenus définitifs, de *l'Intervention*, au lycée Louis-Le Grand, en 1964, à *Elektra*, au festival d'Aix-en-Provence, en 2013. Questionnement pénible, lourd du regret des créations qui n'auront pas eu lieu, mais qui est celui d'une œuvre majeure, aussi diverse – auteurs, genres, lieux de création – que cohérente, et construite sur de profondes fidélités. Shakespeare est, avec Marivaux, le *classique* le plus représenté dans ce parcours artistique d'un demi-siècle. En 1968, Chéreau met en scène, au théâtre de Sartrouville qu'il dirige, la première pièce d'un jeune auteur grec, Dimitris Dimitriadis. Dans *La Prix de la révolte au marché noir*, des étudiants révolutionnaires répètent Shakespeare. L'année suivante, lui-même répète Shakespeare pour la première fois. Si l'on ajoute aux trois mises en scène capitales² de *Richard II*, *Hamlet*, *Henri VI-Richard III (fragments)*, la création d'une pièce réécrivant Shakespeare³, l'atelier d'envergure mené avec les élèves de la première promotion de l'école de théâtre de Nanterre sur l'univers des comédies de Shakespeare, qui aboutit à une présentation semi-publique en 1984, et enfin la mise en scène en préparation de *Comme il vous plaira*, qui devait voir le jour au printemps 2014, on observe que le théâtre de Shakespeare est présent de bout en bout dans le paysage dramatique de Chéreau. Les publications récentes et remarquables dans lesquelles Chéreau a pu faire retour sur plus de quarante ans de vie artistique, définir, au cours d'entretiens, les fondements, les inspirations, les lignes d'évolution de sa pratique de metteur en scène⁴, confirment cette observation.

Chez un artiste qui redoute par-dessus tout de se répéter, de reproduire ce qu'il a déjà fait,

¹ Patrice Chéreau, *Les Visages et les corps*, avec la collaboration de Vincent Huguet et Clément Hervieu-Léger, Paris, Skira Flammarion, 2010, p. 46.

² Cf. Catherine Treilhou-Balauté, « Patrice Chéreau, metteur en scène de Shakespeare », dans Patricia Dorval et Jean-Marie Maguin (dir.), *Shakespeare et la France. Actes des congrès de la Société Française Shakespeare*, n° 18, 2000, p.193-208.

³ En 1975, Chéreau monte *Lear*, d'Edward Bond, au Théâtre de la Cité de Villeurbanne, et le reprend à Paris, à l'Odéon-Théâtre de France.

⁴ Voir surtout Patrice Chéreau, *J'y arriverai un jour*, ouvrage réalisé par Georges BANU et Clément HERVIEU-LEGER, Arles, Actes Sud, 2009, et *Les Visages et les corps*, op. cit., ouvrage publié à l'occasion de la manifestation « Les visages et les corps », Chéreau ayant été Grand Invité du musée du Louvre en novembre 2010.

Shakespeare est l'auteur qui revient toujours, aux côtés de Koltès, le contemporain essentiel, auquel Chéreau l'associe à plusieurs reprises. *Hamlet* coexiste avec *Dans la solitude des champs de coton*. Il ne s'agit pas, Bernard Dort l'a montré, d'une « alternance bien ordonnée entre classique et moderne, entre consécration et essai⁵ », mais de deux formes complémentaires d'un même questionnement sur la place de l'être dans le monde et sur le doute. Chacun des deux dramaturges, à quatre cents ans d'intervalle, a contribué à nourrir une esthétique scénique à la fois immédiatement identifiable et toujours en mouvement, au plus près de chaque écriture dramatique et du monde qu'elle construit.

Est-ce parce qu'il est présent depuis l'adolescence de Chéreau, dont il a accompagné les découvertes artistiques et les moments de vie décisifs, que Shakespeare revient toujours? En 1998, Chéreau décrit aux jeunes comédiens du Conservatoire les scènes capitales d'*Henry VI* et de *Richard III* qu'il souhaite en particulier travailler avec eux: la première d'entre elles, montrant sur le champ de bataille un père qui a tué son fils et un fils qui a tué son père (*Henry VI*, 3e partie, III, 5), l'a « suffoqué par sa violence » lorsqu'il l'a lue, à seize ans⁶. Les mots de Shakespeare, les images d'Orson Welles, le passeur⁷, sont versés au creuset de l'imaginaire. Ils reviendront dans ses créations, tout au long de sa vie d'artiste.

Les auteurs d'un ouvrage récent⁸ défendant la pertinence de l'approche présentiste de la réception de Shakespeare soulignent la dimension créative des processus d'appropriation de son œuvre par la scène et par la lecture: loin d'être un auteur intemporel, ce qui ne signifie rien, Shakespeare engage artistes et publics de chaque époque, langue, culture, à le jouer et le comprendre à nouveaux frais. De fait, il existe un « Shakespeare selon Chéreau », que l'analyse des moments de rencontre entre Chéreau et le théâtre du dramaturge élisabéthain, et de l'écriture scénique mise en œuvre à chacun de ces moments, permettra d'approcher de plus près, afin d'éclairer l'apport de Chéreau à la réception de Shakespeare dans le dernier tiers du XX^e siècle.

⁵ Bernard Dort, « Un "personnage combattant" ou le paradoxe de Nanterre », dans *Nanterre Amandiers. Les années Chéreau, 1982-1990*, ouvrage réalisé par Sylvie de Nussac, Paris, Imprimerie nationale, 1990, p.13-14.

⁶ Voir Stéphane Metge, *Un atelier de Patrice Chéreau à la Manufacture des Oeillets*, documentaire pour Arte, 1998.

⁷ « Passion totale pour Orson Welles avec qui, à seize ans, j'ai l'impression d'apprendre le cinéma, son lien à Shakespeare et à Marlowe, à Montaigne, qui me parle aussitôt », *Les Visages et les corps*, op cit., p. 45.

⁸ *Shakespeare and the Urgency of Now: Criticism and Theory in the 21st Century*, edited by Cary Di Pietro and Hugh Grady, London, Palgrave-Macmillan, 2013, Introduction, p. 1.

1. LES TROIS GRANDES MISES EN SCÈNE ET LES AUTRES MOMENTS DE RENCONTRE

RICHARD II

Patrice Chéreau a vingt-cinq ans lorsque, à l'invitation d'Antoine Bourseiller, il monte *Richard II*, dans la traduction française de Pierre Leyris, au Nouveau Gymnase à Marseille, en janvier 1970. Il vient de quitter la direction du théâtre de Sartrouville et entame une période de nomadisme forcé, qui le conduira après *Richard II* au Piccolo Teatro de Milan. Après treize représentations à Marseille, *Richard II* est repris pour dix-sept représentations à l'Odéon-Théâtre de France, à la faveur d'un nouveau dispositif de programmation de mises en scène de théâtres de province, ce qui élargit considérablement son audience et sa réception critique.

Richard II a été révélé en 1947 par Jean Vilar lors de la toute première Semaine d'art dramatique en Avignon, repris au TNP en 1953, Gérard Philipe succédant à Jean Vilar dans le rôle du roi, mais reste une pièce rare dans le corpus shakespearien français. Chéreau aborde en se démarquant de la notion de théâtre populaire dans lequel, après l'échec de Sartrouville, il voit un leurre. L'équipe artistique qui œuvrera pendant toute la carrière de Chéreau est déjà constituée: le décor est créé en collaboration avec Richard Peduzzi, présenté à Chéreau par Jacques Schmidt en 1968. Ce dernier crée les costumes, et André Diot est aux éclairages. Un grand nombre des acteurs de la distribution (Gérard Desarthe dans le rôle de Bolingbroke, Pierre Asso en Jean de Gand, Daniel Emilfork en duc d'York, Michelle Oppenot dans le rôle de la Reine, Michelle Marquais dans celui de la duchesse d'York, Hugues Quester en Henry Percy) travailleront à ses côtés au Théâtre de la Cité de Villeurbanne, au Théâtre de Nanterre-Amandiers, sur les plateaux de tournage de ses films.

UNE INCURSION DU CÔTÉ DES COMÉDIES

Ce n'est que quatorze ans plus tard que le parcours artistique de Chéreau rencontre de nouveau Shakespeare⁹. Dans le cadre d'un atelier où il fait travailler la première promotion de

⁹ Chéreau a monté entretemps, dans le voisinage de Shakespeare, *Le Massacre à Paris* de Marlowe en 1972, et *Lear* d'Edward Bond en 1975, au Théâtre de la Cité de Villeurbanne dont Roger Planchon lui a offert une co-direction artistique. Des détracteurs lui reprochent d'avoir préféré au vieux roi shakespearien ce tyran moderne, qui fait entourer son royaume d'une muraille dont la construction révèle la violence de l'oppression de la classe ouvrière. Ce choix est caractéristique de l'approche du théâtre élisabéthain qui est celle de Chéreau, anti-archéologique, et en quête d'enjeux contemporains.

l'Ecole de Nanterre-Amandiers qu'il a créée en prenant la direction du théâtre, et dont Pierre Romans assure la direction pédagogique, Chéreau se tourne vers les comédies de Shakespeare, qu'il lit intégralement avant d'en choisir quatre, *Beaucoup de bruit pour rien*, *La Nuit des rois*, *Peines d'amour perdues* et *Comme il vous plaira*. Elles seront présentées sur la scène de Nanterre Amandiers. Ce premier contact de Chéreau avec l'univers des comédies de Shakespeare rappelle le répertoire du metteur en scène de Marivaux: comédies de l'identité adolescente, où point la nostalgie de la fusion des sexes. Les jeunes comédiens qu'il dirige ont l'âge de leurs rôles, et l'enjeu de leur interprétation est de rendre crédibles les rapports entre des êtres au comportement contradictoire, des personnages qui se transforment au contact les uns des autres, tout en se masquant derrière des identités ou des paroles d'emprunt.

HAMLET

En juillet 1988, le théâtre de Nanterre-Amandiers présente deux pièces de Shakespeare au quarante-deuxième festival d'Avignon, dans la Cour d'Honneur: *Hamlet*, mis en scène par Chéreau lui-même, et *le Conte d'hiver*, traduit par Bernard-Marie Koltès et mis en scène par Luc Bondy. Le choix d'*Hamlet*, la « pièce des pièces » à laquelle il est difficile, pour tout metteur en scène, de ne pas se confronter, marque un tournant, pour Chéreau comme pour Peduzzi : le poids de l'histoire scénique de la tragédie majeure de Shakespeare, le défi interprétatif qu'elle constitue, ajouté à celui, spatial et météorologique, de la Cour d'Honneur du Palais des Papes, créent autour de ce spectacle une attente que la mise en scène va combler et même dépasser. Au prix de quelques changements de distribution et d'un rabotage de la monumentale scénographie imaginée par Peduzzi, *Hamlet* tourne en France et sur les scènes européennes jusqu'à la fin de l'année 1989. Gérard Desarthe interprète de bout en bout le rôle d'Hamlet, Wladimir Yordanoff celui du spectre, Bernard Ballet celui de Polonius, tandis que Wladimir Yordanoff et Nada Strancar, roi et reine de comédie en Avignon, remplacent ensuite Robin Renucci et Marthe Keller dans les rôles du roi et de la reine. Chéreau intègre nombre de jeunes comédiens de la deuxième promotion de l'école de Nanterre: Marianne Denicourt dans le rôle d'Ophélie qu'elle tient de bout en bout également, Thibault de Montalembert (Horatio), Vincent Perez (Laerte, comédien), Bruno Todeschini (Rosencrantz); Olivier Rabourdin (Guildenstern) est issu de la première promotion de

l'école. Pascal Gregory travaille pour la première fois avec Chéreau, dans divers rôles de la tragédie, dont celui de Fortinbras, avant d'interpréter Horatio pour la tournée européenne.

HENRI VI-RICHARD III (fragments)

En 1998, c'est de nouveau dans le contexte de la formation de jeunes comédiens que Chéreau se tourne vers Shakespeare, faisant retour à la dramaturgie historique et tragique, avec l'articulation de séquences de la troisième partie d'*Henry VI* et des quatre premiers actes de *Richard III* au sein d'une forme fragmentaire, mais narrativement cohérente, puisque le spectacle commence par la bataille entre les trois frères York et les Lancastre pour éclairer et annoncer l'irrésistible ascension de Richard Gloucester, dont la chute ne l'intéresse pas. Le spectacle s'achève donc sur l'ultime dialogue entre Richard III et sa mère qui le maudit.

Choisissant les moments décisifs d'une longue crise politique, de la conquête violente et effrénée du pouvoir, de l'affrontement des hommes et des femmes, de la lamentation chorale des reines déchues, Chéreau propose aux élèves de troisième année du Conservatoire national d'art dramatique une confrontation avec l'extrême: puissance des passions et des mots, pour séduire ou maudire, violence des actions et des mouvements. Shakespeare est l'école de la plus haute intensité. Le spectacle est présenté dans le cadre du Festival d'Automne du 10 au 22 novembre 1998 à la Manufacture des Œillets d'Ivry, ancienne usine métallurgique devenue lieu culturel où Chéreau a remis en scène, trois ans plus tôt, *Dans la solitude des champs de coton* de Koltès, et repris le rôle du Dealer face à Pascal Gregory.

Du vaste corpus shakespearien, Chéreau retient des œuvres racontant le passage violent d'une époque à une autre, qui associent crise des valeurs et crise de la représentation, des fables qui, bien qu'ancrées historiquement dans la problématique de la conquête, de la transmission, de l'usurpation du pouvoir royal, peuvent nous aider à réfléchir sur notre temps. Qu'il s'agisse de trahison royale (tragédies et pièces historiques) ou de travestissement identitaire (comédies), le répertoire shakespearien de Chéreau est celui de pièces dans lesquelles la représentation de soi est portée à un niveau tel qu'elle rencontre le jeu théâtral.

Chéreau n'a cessé de définir sa démarche comme celle de « raconter des histoires »: que devient le récit, quel est le rapport au réel, lorsque l'action se passe dans une société où chacun est en représentation, joue son rôle dans le théâtre du monde, où les mots servent à masquer les choses

et à tromper les hommes? C'est précisément ce décalage entre les mots et les intentions, ou les actes, à l'œuvre dans l'écriture shakespearienne, qui l'intéresse, dès sa première mise en scène. Un texte exceptionnellement long et riche rédigé par Chéreau est publié dans le programme de *Richard II* au Nouveau Gymnase. Il fait état de la valeur heuristique de cette mise en lumière du jeu (mécanique et stratégique) entre les mots et les choses, dont la scène est déjà – et restera dans toute son œuvre – le lieu privilégié:

Le travail qu'on a pratiqué sur le texte de Shakespeare n'assimile pas toujours la pensée des personnages à leur parole: il a pris argument au contraire des fissures qui s'installent entre une situation historique objective et la façon que les êtres – en l'occurrence les grands de ce monde – ont de la vivre, et a tenté de débusquer la naissance et l'invention constante des idéologies¹⁰.

DU THÉÂTRE À L'ITALIENNE À L'ESPACE INDUSTRIEL

Chacune des mises en scène de Shakespeare, dans le dialogue fécond entre Chéreau et Peduzzi (à l'exception de la création à budget contraint de la Manufacture des Eillets), donne lieu à une scénographie singulière, qui résulte de la compréhension dramaturgique de la pièce autant que de l'adaptation au lieu de création.

Le théâtre du Gymnase de Marseille et celui de l'Odéon sont des théâtres à l'italienne dont le plateau est occupé par une machine de théâtre – treuils, ponts-levis, passerelles – inspirée des dessins de Léonard de Vinci tout en renvoyant à l'activité industrielle contemporaine, et dont le sol est couvert de tonnes de sable mêlé à de la terre crayeuse. Ce sol mouvant et volatil retrouve son antique valeur d'usage, celle d'éponger le sang et la sueur dans les arènes, les stades, les cirques. *Richard II* appelle un théâtre de machines et de corps projetés dans l'espace, montés et descendus, écartelés, entravés et salis, « un volume architectural agressif où jouer les sièges, les enterrements, les dépossession, les conseils d'administration de ce royaume, un lieu vide pour les oisivetés intellectuelles des petits arrivistes au pouvoir, donnant un support concret au jeu politique et à la violence orgueilleuse des sentiments¹¹ ». Les blancs cassés, beiges et gris caractéristiques de la scène de Chéreau à cette époque habillent les corps aux visages blancs, clownesques et tragiques.

¹⁰ Programme de *Richard II*, Nouveau Gymnase, Marseille. Les différentes versions de ce sont consultables dans les archives Chéreau de l'IMEC.

¹¹ Patrice Chéreau, programme de *Richard II*.

La Cour d'Honneur du Palais des Papes, puis les vastes salles de spectacle¹² où *Hamlet* est donné, accueillent différemment l'architecture palladienne de bois plaquée au sol, façade inversée se référant à une Renaissance stylisée, à la manière des traités de perspective, tandis que la façade médiévale du Palais des Papes renvoie, verticalement, à une autre page de l'Histoire, et que les acteurs qui évoluent entre les deux, dans les sillons de ce sol également dangereux et mouvant, jouent au présent, dans de somptueux costumes d'inspiration Renaissance, à l'exception de ceux des comédiens lorsqu'ils arrivent à Elseneur, surgis de la mémoire cinématographique des années 1950. La substitution de fonds de scène différents à la muraille avignonnaise est inscrite dans les possibilités de cette scénographie à temporalités multiples, à l'image du monde bouleversé d'*Hamlet*. C'est le feuilleté des temporalités qui intéresse Chéreau et son scénographe, non la référence à l'époque et aux conditions de représentation du théâtre shakespearien. Que raconte *Hamlet* au public de 1988 ou 1989 face à un palais médiéval, face au mur de béton d'un fond de salle de théâtre du XX^e siècle, ou encore à celui d'une ancienne halle de vente aux bestiaux¹³ ?

Dans l'architecture industrielle de la Manufacture des Œillets, Chéreau retrouve en quelque sorte, à l'état brut, l'idée du temps présent que construisait la machine de *Richard II*. Nulle recherche scénographique particulière, dans un contexte financier contraint, mais le jeu assumé d'un Shakespeare d'aujourd'hui, en manteaux contemporains, plus que jamais en mouvement: les entrées, sorties, combats de groupe ou corps à corps sont accompagnés par la chorégraphe Caroline Marcadé, qui enseigne la danse aux élèves comédiens du Conservatoire.

LA QUESTION DES TEXTES

Pour Chéreau, la lettre du texte importe moins que ce que les mots ne disent pas, mais que la scène – et plus particulièrement le jeu des acteurs – pourra approcher. C'est une manière de comprendre pourquoi il n'a jamais fait appel à de nouveaux traducteurs pour les pièces de Shakespeare sur lesquelles il a travaillé, mais toujours choisi les textes français de l'édition bilingue publiée entre 1954 et 1961 sous la direction de Pierre Leyris et Henry Evans¹⁴. Des traductions plutôt littéraires, au vocabulaire parfois archaïsant, à la syntaxe dont la lourdeur n'échappe pas à la critique. Peu importe à Chéreau, il est probablement ici question de fidélité à

¹² A Moscou, Berlin, Milan, Francfort, Barcelone.

¹³ Les vingt dernières représentations d'*Hamlet* sont données du 1er au 23 décembre 1989 à la Grande Halle de la Villette.

¹⁴ Shakespeare, *Œuvres complètes*, publiées sous la direction de Pierre Leyris et Henry Evans dans une traduction nouvelle, en sept volumes, édition bilingue anglais-français, établie d'après le New Shakespeare de la Cambridge University Press, éd. John Dover Wilson et Sir Arthur Quiller-Couch, Paris, Formes et reflets, 1954-1961.

Shakespeare tel qu'il s'est révélé à lui à l'adolescence. Il monte donc *Richard II* dans la traduction de Pierre Leyris, publiée dans le second volume de cette édition.

Nonobstant l'avis réservé de ce dernier sur sa mise en scène¹⁵, Chéreau persiste dans le choix de cette édition, pour les comédies en 1984, pour *Hamlet* vingt ans plus tard : la traduction d'*Hamlet* par Yves Bonnefoy, que choisit Chéreau en 1988, fait partie du quatrième volume de la même édition, publié en 1957. Enfin, pour *Henry VI* et *Richard III*, il travaille toujours sur la base des traductions d'Armand Guilbert et de Pierre Leyris, tout en s'appuyant sur les propositions de Daniel Loyaza. Trente ans après *Richard II*, alors que les traductions de Shakespeare se sont profondément renouvelées et adaptées à la scène, Chéreau reste fidèle à l'édition bilingue dans laquelle on peut penser qu'il a découvert Shakespeare.

Il est cependant parfois gêné par le texte français sur lequel il travaille. En témoignent les brochures de travail conservées dans les archives déposées à l'IMEC, qui livrent des informations précieuses, notamment sur le travail effectué sur le texte d'*Hamlet*. Chéreau modifie au crayon en de nombreux endroits la traduction d'Yves Bonnefoy, afin d'actualiser le vocabulaire ou la syntaxe, de trouver un rythme en français, d'éclairer un mot ou un jeu de mots. Celui-ci publiera, à la suite de la mise en scène de Patrice Chéreau, une version nouvelle de sa traduction d'*Hamlet*¹⁶. A l'évidence, un nombre important des modifications qu'il introduit lui ont été suggérées par ce travail de plateau auquel sa traduction a été soumise, l'intention de Chéreau étant de faire prononcer aux comédiens un texte audible et efficace sur une scène en 1988. D'autres modifications effectuées par Chéreau pour la scène ne sont pas retenues par Yves Bonnefoy. La comparaison entre la captation réalisée par Arte de la mise en scène d'*Hamlet* à Nanterre à la fin de l'année 1988, la brochure de travail du texte d'*Hamlet* conservée à l'IMEC, et la nouvelle traduction d'Yves Bonnefoy publiée chez Gallimard, permet de repérer précisément cette interaction fructueuse entre l'atelier du poète traducteur et le plateau où des acteurs portent les mots de Shakespeare aux oreilles d'un public d'aujourd'hui dans une réception immédiate. Par exemple, dans toute la première scène, il choisit le tutoiement pour le dialogue entre les gardes.

Plusieurs essais de traduction des premiers mots prononcés par Hamlet, « A little more

¹⁵ Guy Dumur écrit sur *Richard II*, dans le *Nouvel Observateur*, le 9 février 1970, un article intitulé « Si dans vingt ans le théâtre existe encore, c'est à des gens comme Patrice Chéreau qu'il le devra ». Il y salue « l'esthétique scénique de haut vol » de Patrice Chéreau, qui « libère Shakespeare de la tradition romantique française », mais se montre réservé sur les lourdeurs et les subjonctifs passés de la traduction choisie. Pierre Leyris, dans un droit de réponse, se démarque de la mise en scène de Chéreau, qui « ne se soucie en aucune façon de ce que Shakespeare a pu vouloir dire », et qui lui semble, sous les dehors de la modernité, « aussi désuet que l'*Othello* à dénouement heureux de Ducis ».

¹⁶ Shakespeare, *Hamlet*, traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Mercure de France, 1988.

than kin, and less than kind¹⁷ », révèlent l'attention extrême portée par Chéreau au double sens des mots, à l'incertitude sur le sujet et le destinataire de l'énoncé, à l'assonance allitérative, qui font de la traduction de ce vers une gageure¹⁸. Sur sa brochure de travail, on lit la traduction initiale d'Yves Bonnefoy: « Un peu plus que neveu, mais rien moins qu'un fils ». Le second hémistiche est biffé au profit de « moins que je / tu ne veux »: l'incertitude sur le sujet de l'énonciation demeure. Dans la marge, un encadré au crayon multiplie les essais de traduction: « Beaucoup plus un neveu que je ne le veux », puis « Bien plus fils et neveu que je ne le veux » et « Fils, bien plus un neveu que je ne le veux ». Finalement, Gérard Desarthe-Hamlet dira, non pour lui-même, mais au roi et à la reine qui l'entendent: « Un peu plus qu'un neveu, moins fils que tu ne veux », tandis que Bonnefoy retiendra dans sa nouvelle traduction d'*Hamlet*: « Bien plus fils ou neveu que je ne le veux », assortissant cette réplique de la didascalie « à part ». Bel exemple du dialogue et de la liberté du traducteur et du metteur en scène.

[Retrait] Tout en fondant rigoureusement sa mise en scène sur la traduction de Bonnefoy, Chéreau ne s'interdit pas de travailler sur ce que devient l'écriture dramatique de Shakespeare lorsqu'elle est, sur un plateau, mâchée par des acteurs¹⁹, adressée à un public dans l'immédiateté d'une représentation. Bonnefoy a souligné lui-même ce que sa nouvelle traduction devait à la « sagacité de Chéreau²⁰ ».

Les brochures de travail des pièces de Shakespeare témoignent d'une soumission²¹ au texte qui peut sembler paradoxale, tant est libre l'imaginaire scénique de Chéreau, mais que retient souvent la critique, à propos des mises en scène de Shakespeare, en un temps où nombre de metteurs en scène coupent, allègent le texte shakespearien de ce qui risque de ne plus faire sens, ou de ralentir le rythme recherché pour la fable. Les suppressions y sont quasi-inexistantes, Chéreau annoté chaque vers ou presque, semble vouloir se colleter à tout, ne rien laisser dans

¹⁷ *Hamlet*, I, 2, v. 65.

¹⁸ Au sujet des difficultés que pose ce vers au traducteur français, et de la multiplicité des versions proposées, voir Jean-Michel Déprats, « Traduire Shakespeare », dans Shakespeare, *Tragédies I (Œuvres complètes I)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. LXXXVII-LXXXVIII.

¹⁹ L'image de la mastication du texte par l'acteur vient de Chéreau lui-même: « Il est certain que mon retour à Shakespeare portait la marque de Koltès. Cela s'explique aussi par le fait que j'avais joué entretemps 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 comprendre encore plus de l'intérieur. Cela a laissé des traces en moi. J'ose croire qu'on les a retrouvées dans *Hamlet* », *J'y arriverai un jour*, op.cit., p. 20-21.

²⁰ Yves Bonnefoy, « Le lieu, l'heure, la mise en scène », dans *Nanterre Amandiers. Les années Chéreau, 1982-1990*, op. cit., p.17-18.

²¹ « Soumission à l'écrit sont des mots que j'ai lus un jour dans un bel article à propos d'Orson Welles. C'est pour cela que je reprends ces mots [...] Soumission aux mots, à la trame, au récit, à ce que l'auteur a agencé, écriture, mots qui ouvrent des portes, et qui sont comme des gestes, parole qui raconte, mouvements », dans Chéreau, *Les Visages et les corps*, op.cit., p. 103.

l'ombre, si ce n'est l'ombre et l'ambiguïté constitutives de l'écriture shakespearienne.

Ses mises en scène de Shakespeare sont longues, sans concession à l'impatience du public, chaque mot y est porté, assumé, même lorsqu'il se fait entendre par-dessus d'autres sons ou d'autres voix.

2. UNE ÉCRITURE SCÉNIQUE

Les mises en scène de Shakespeare portent, comme les autres créations de Chéreau, les marques de l'écriture de la scène qui est la sienne. Le terme d'écriture²², plus justement que ceux de style ou d'esthétique, désigne un processus évolutif, dans lequel chaque réalisation s'appuie sur celles qui précèdent et nourrit celles qui suivent, mais aussi dans lequel l'écriture de l'auteur et les conditions de la création (le lieu, le moment, la distribution) interagissent avec le geste artistique du metteur en scène.

DU DISPOSITIF À L'IMAGE

L'univers shakespearien appelle le dispositif machiné, le jeu entre les machines et les corps, des machines complexes, à l'image du monde « out of joint », en crise, que la scène peut figurer, des corps qui luttent et résistent au danger, sculptés par la lumière. Dans ces scénographies machinées, travaillant la verticalité de l'espace comme métaphore de celle du monde baroque, du sous-sol infernal et théâtral au sommet de la roue de la fortune d'où le roi ne peut que chuter, des images scéniques esthétiquement prégnantes et dramaturgiquement nécessaires sont l'une des marques de l'écriture scénique de Chéreau. Dès *Richard II*, la faculté stupéfiante qui est la sienne de raconter par l'image lui est reconnue par la critique, qui recense et exalte ces miracles visuels: la déposition du roi Richard, littéralement descendu, tel un bagage inutile, de la plate-forme haute du dispositif jusqu'au sol (la « cour basse »), la transmission à Henry Bolingbroke d'une couronne de carton-pâte sortie d'un panier d'osier dérisoire, les adieux du roi et de la reine et leur impossible baiser d'une plate-forme à une autre, la traversée d'un cadre vide, seul miroir offert au clown blafard qu'est le Richard II de Patrice Chéreau, privé de tout droit au reflet, c'est-à-dire à la représentation d'un soi inexistant.

Le spectre à cheval, image visuelle et sonore du galop sur le plancher de bois d'*Hamlet*, la

²² Chéreau définit la mise en scène comme « une forme d'écriture éphémère » dans *Les Visages et les corps*, *op.cit.*, p. 57

pantomime expressionniste des comédiens, au son de la musique de Prince, la dernière image d'*Hamlet*, celle de l'affaissement de la plate-forme où repose le corps sans vie du prince danois, aux pieds de Fortinbras et au son des canons, sont d'autres images scéniques inoubliables qui ne sont pas dissociables, autre trait spécifique de l'écriture scénique de Chéreau, de l'orchestration de la matière sonore.

UNE DRAMATURGIE SONORE

Chéreau travaille avec le son, avec l'aide d'André Serré puis de Philippe Cachia. Ses mises en scène – qui bénéficient également de son expérience de cinéaste – sont pionnières dans l'usage de la sonorisation enregistrée, ouvrant une très large palette de références musicales et de bruits. Le son soutient la rencontre des époques, le mélange des références culturelles, l'imprégnation du présent, et un travail proprement musical sur le texte, son émission et son accompagnement sonore.

Cette dramaturgie sonore contribue à une écriture scénique singulière et inexplicable autrement que par le recours à l'imaginaire souverain de Patrice Chéreau (pour les références musicales et la nature des bruits, des sons de la nature à ceux de la ville moderne) et par la volonté d'un agencement sonore précis de la voix des acteurs (rythme, phrasé, tonalité) et des sons qui la soutiennent.

Richard II est contemporain de la première mise en scène d'opéra de Chéreau, celle de *L'Italienne à Alger* de Rossini, à Spolète. Quelques années plus tard, au cours du long travail préparatoire sur le *Ring*, Chéreau se souvient de son *Lear* d'Edward Bond pour la recherche scénographique, retrouve les personnages de Cordélia et de Lear dans ceux de Brünnhilde et de Wotan qui traverse un miroir analogue à celui de Richard II²³. La présence de Shakespeare dans la mémoire de Chéreau féconde de nouvelles créations. Réciproquement, Shakespeare s'enrichit pour Chéreau d'autres voisinages. En 1988, il s'agit de « travailler dans l'esprit de Koltès les monologues d'*Hamlet*²⁴ ». Les mises en scène de Shakespeare se nourrissent du répertoire musical personnel de Chéreau. La diversité des références musicales convoquées y compris dans les mises en scènes d'auteurs dits classiques participe d'une esthétique placée sous le signe du

²³ Voir Pierre Boulez, Patrice Chéreau, Richard Peduzzi et Jacques Schmidt, *Histoire d'un Ring*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 52.

²⁴ Chéreau, *J'y arriverai un jour*, *op.cit.*, entretien avec Georges Banu, p. 20.

composite: pour *Richard II*, l'opéra italien est appelé à soutenir « la parole difficile du roi Richard II », tandis que des musiques modernes appuient la violence froide des rapports politiques et que « de vieilles musiques de music-hall²⁵ », fonctionnent comme des souvenirs affectifs pour les spectateurs, à l'image du fonctionnement de la mémoire pour les personnages de la pièce. Bien d'autres exemples pourraient être donnés de la circulation des mots, des pensées, des images, des sons, d'une création à l'autre, ainsi que du rôle matriciel tenu par Shakespeare dans l'imaginaire de Chéreau.

Dans *Hamlet* comme dans *Henri VI-Richard III (fragments)*, qui reprend les mêmes références musicales (de Haendel au hard rock des années 1980), il est loisible de percevoir, grâce aux captations audio-visuelles disponibles, l'articulation précise entre voix et silence, voix et accompagnement sonore, ainsi que le travail spécifiquement mené par Chéreau sur le phrasé et plus généralement sur la matière sonore de la voix en scène, partie prenante de la signification. L'interprétation du rôle de Richard II par Chéreau lui-même, dont le phrasé semble étrange à de nombreux critiques, celle, caractéristique, du rôle d'Hamlet par Gérard Desarthe en 1988, témoignent d'un rôle singulier donné à la voix: matière sonore et psychique, la voix de l'acteur, avec Chéreau, manifeste le tracé auditif de la pensée et de l'affect. L'orchestration de la parole du personnage shakespearien – le roi défaillant Richard, l'Hamlet tantôt neurasthénique, écrasé par la loi du père, tantôt acteur joyeux de sa folie et de lui-même que joue Desarthe – part du silence et revient au silence. Les brochures de travail de Chéreau sont constellées de points d'orgue qui disposent précisément ces silences dans la partition textuelle.

Des textes choisis pour leur épaisseur, leur mystère, leur résistance à l'interprétation, pour ce qui se joue entre les mots, dans les images, les corps, et les sons du plateau; l'agencement de l'image (scénographie et lumière), du jeu des acteurs (corps et voix), de la matière sonore travaillée musicalement: ces éléments clés de l'écriture scénique de Chéreau participent évidemment de l'esthétique des mises en scène de Shakespeare, comme de ses autres créations. Mais la rencontre entre Shakespeare et Chéreau s'est faite essentiellement, à mon sens, sur un terrain particulier, celui du jeu et de la direction d'acteurs.

²⁵ IMEC, Archives Chéreau, « L'esquisse d'une théorie du pouvoir », version préparatoire du texte-programme de *Richard II*, 1^{er} décembre 1969.

SHAKESPEARE : UN LABORATOIRE DE LA DIRECTION D'ACTEURS

Comment faire travailler les acteurs? Chéreau – cette humilité est sa force – n'aura eu de cesse que se poser et de remettre sur le métier cette grande question, interrogeant constamment sa manière de travailler avec l'élément qui devient peu à peu le plus important dans toutes ses créations (théâtre, opéra, cinéma): l'acteur, et le chanteur en tant qu'acteur. Cette question est enclose dans le secret des répétitions, dans le mystère de l'accompagnement corps à corps, voix à voix qui est celui de Chéreau, dont témoignent tous les comédiens qui ont travaillé avec lui, et que dévoilent partiellement, mais admirablement, les films réalisés par Stéphane Metge sur les répétitions de *Dans le solitude des champs de coton* et de *Henri VI-Richard III (fragments)*.

Shakespeare a constitué pour Chéreau un laboratoire de recherche privilégié de sa relation aux acteurs, d'abord parce qu'il a dû jouer lui-même le rôle de Richard II, dirigé par Daniel Emilfork alors qu'il dirigeait lui-même les autres acteurs, et conscient de l'écart qui se creusait entre leurs méthodes, puis parce que dans les deux moments où il accepté de transmettre aux générations qui le suivaient sa manière de travailler sur un plateau de théâtre, il a choisi Shakespeare. Chéreau a décrit à plusieurs reprises son évolution de metteur en scène, du primat de l'image scénique à celui des acteurs sur le plateau, à propos de *Richard II* en particulier, à près de quarante ans de distance:

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 dessinées à l'avance. C'était difficile d'habiter ces carcasses vides qu'étaient mes indications d'alors²⁶.

La conjonction d'une attention de plus en plus grande portée aux acteurs, et d'un répertoire shakespearien soulignant la théâtralité et le jeu inhérents à la représentation de soi (devant l'autre, en amour, devant tous les autres, en politique) lui permettent d'aller au cœur de l'engagement des acteurs et actrices dans leur jeu tout en protégeant leur identité.

Son corpus shakespearien d'élection regorge de personnages s'efforçant de donner le faux pour vrai, dissimulant leur identité, leur sexe ou leurs intentions. Cacher aux yeux des autres et parfois aux siens propres la faille sur laquelle le personnage est constitué et qui le fait agir (aimer, se faire aimer ou reconnaître, être puissant, tuer, échapper à la mort): c'est cette épaisseur de jeu et de théâtralité que Chéreau trouve dans Shakespeare et qu'il tente de faire traverser aux

²⁶ *J'y arriverai un jour, op.cit.*, p. 42.

comédiens.

SHAKESPEARE, PUISSANCE ET VERTIGE DU THÉÂTRE

Le théâtre est le lieu où montrer que l'animal politique et l'animal d'instincts et de pulsions ne sont pas dissociables, et le monde de Shakespeare est celui, par excellence, de l'interpénétration du politique et du psychique: la violence de l'exercice du pouvoir vient du fait qu'il est exercé par des hommes eux-mêmes en proie à la violence de leurs passions et à l'appétit du pouvoir et du jeu. Shakespeare offre à Chéreau la scène de l'expérimentation du pouvoir sur l'autre: trahison, dissimulation, jeu, jubilation de l'efficacité du faux. Ce qui l'intéresse est que les grands personnages shakespeariens (Richard II, Bolingbroke, Hamlet, Richard Gloucester) soient des acteurs, parfois des histrions; qu'ils œuvrent à la représentation d'eux-mêmes, exercent leur pouvoir sur les autres par le jeu. Chéreau joue Richard en « Néron Renaissance en robe blanche, virevoltant sur son char aérien qui a des seigneurs pour chevaux et ses mignons pour suivants, poupées aux masques blêmes et aux yeux pailletés²⁷ ». Hamlet joue et déclame avec les comédiens venus à Elseneur, au milieu d'eux, dans la pure joie du théâtre, avant que de reprendre le rôle du fou devant Rosencrantz et Guildenstern qui, strictement semblables par le costume et par le geste, dans un dédoublement théâtral et grotesque, surjouent les courtisans zélés.

Shakespeare représente pour Chéreau la rencontre, à tout moment, de la question du théâtre, de ce que signifie faire du théâtre, pour le metteur en scène comme pour les acteurs: être dans la fièvre du jeu et en même temps dans l'artifice, le faux. En marge d'une scène d'*Hamlet* (acte II, scène 2), dans la brochure de travail de Chéreau, on trouve cette note: « Il fait le clown dans la pièce qui porte son nom ». Richard III, lui aussi, est un acteur, doublé un prédateur. Dans une note aux comédiens après le filage du 4 novembre 1998, une semaine avant la création, Chéreau réagit ainsi au jeu de Jérôme Huguet (Richard Gloucester) dans l'acte I scène 2 de *Richard III*: « Scène de chasse. Le côté prédateur, chat qui lâche et reprend la souris, les différents virages-vraiment très bien²⁸ ». La métathéâtralité shakespearienne révèle le geste artistique du metteur en scène, pointant la puissance et la vanité du théâtre dans le même temps.

²⁷ Gilles Sandier, *La Quinzaine littéraire*, 16-28 février 1970.

²⁸ IMEC, Archives Chéreau, dossier *Richard III*.

Shakespeare offre à Chéreau un univers plus théâtral encore que politique. De *Richard II*, dont l'interprétation n'est pas brechtienne, quoique nourrie de lectures marxistes, à *Richard III*, aucune leçon politique ou morale n'est à espérer de l'Histoire. Peut-être le théâtre de Shakespeare offre-t-il les outils d'une meilleure compréhension du monde, parce qu'il donne la même force à tous les personnages, et qu'il explore avec les moyens du théâtre la fascination du mal, son pouvoir de séduction et de persuasion.

Chéreau a inventé un Shakespeare baroque au XX^e siècle: creusant l'intensité et la violence des rapports humains, dans la vie sociale et politique comme dans les relations interpersonnelles, révélant l'épaisseur et l'opacité de la psyché, s'appuyant sur la théâtralité et la jubilation de l'illusion, constantes dans l'écriture shakespearienne, pour exalter les pouvoirs enchanteurs et destructeurs du théâtre.

Catherine TREILHOU-BALAUDE
Université Sorbonne Nouvelle-Paris III