

**images de la culture**

**théâtre**

# Une Autre Solitude

de Stéphane Metge



1996, 76', couleur, documentaire

**réalisation** : Stéphane Metge

**mise en scène** : Patrice Chéreau

**auteurs et scénaristes** : Bernard-Marie Koltès, Lorenzo Da Ponte

**production** : CAED, La Sept-Arte, Azor Films, Vega Films Zürich

**participation** : CNC, ministère de la Culture et de la Francophonie (DMD, DTS),  
Odéon-Théâtre de l'Europe, Festival de Salzbourg

**avec** :

Patrice Chéreau

Pascal Greggory

Ferruccio Furlanetto (Don Giovanni)

Bryn Terfel (Leporello)

Daniel Barenboïm (chef d'orchestre)

Lella Cuberli (Donna Anna)

Roberto De Candia (Masetto)

Paul Groves (Don Ottavio)

Vesselina Kasarova (Zerlina)

Catherine Malfitano (Donna Elvira)

Matti Salminen (Le Commandeur)

**image** : Eric Atlan

**son** : Jean Mimondo, Florian Eidenbenz, Hugo Poletti

**montage** : Hélène Viard

# présentation

En 1995, Patrice Chéreau met en scène *Don Giovanni* de Mozart à Salzbourg et, pour la troisième fois, la pièce de Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, où Pascal Greggory et lui-même tiennent les rôles des deux protagonistes. Au travers des répétitions, de la tournée et des réflexions du metteur en scène, Stéphane Metge filme une leçon de théâtre à la fois concrète et philosophique.

Dans l'entrepôt nu de la Manufacture des Céillets à Ivry où sera présenté le spectacle, les répétitions alternent avec la parole du metteur en scène sur sa propre pratique. Sont entre autres évoqués, lumineusement, la direction d'acteurs, la magie de certains lieux où inventer le théâtre, la confrontation avec la musique dans les mises en scène d'opéras, les risques pris, la solitude. Chéreau confirme ici sa grande proximité avec l'écriture de Koltès. Avec Pascal Greggory, il se livre à un véritable travail de maïeutique : chaque réplique, chaque geste, chaque pas, chaque doute, chaque sentiment trouve sa nécessité, sa justification dans le profond et l'intimité des deux personnages/comédiens, et l'acte théâtral apparaît dans sa plus grande légitimité.

(Marie Dunglas, pour *Images de la culture*)



# sommaire

- 7 approche dramaturgique
- 19 approche cinématographique
- 27 entretien avec Stéphane Metge

pour en savoir plus :

- 33 biographies
- 35 bibliographie sélective Koltès / Chéreau
- 39 autres ressources sur Bernard-Marie Koltès



# approche dramaturgique

En 1982, à 38 ans, à partir du moment où il prend la direction du Théâtre des Amandiers à Nanterre, Patrice Chéreau tire profit de ses huit années au sein d'une institution pour monter les pièces de Bernard-Marie Koltès, à l'exception de *Roberto Zucco*. La première qu'il met en scène est *Combat de nègre et de chiens* en 1983. Koltès a alors 35 ans. Chéreau monte ensuite *Quai Ouest* en 1986, *Dans la solitude des champs de coton* en 1987 et 1988, *Le Retour au désert* en 1989 avant de réaliser une nouvelle version de *Dans la solitude des champs de coton* en 1995, six ans après la mort de l'auteur.

Pour un metteur en scène, avoir la possibilité de s'intéresser à l'intégralité ou quasi intégralité d'une œuvre permet de l'interroger dans sa complexité et de comprendre, en les restituant ou non, les différentes facettes d'un même texte. En effet, Chéreau a monté trois fois *Dans la solitude des champs de coton*, ce qui montre aussi les différentes lectures qu'une même pièce de théâtre peut susciter chez un metteur en scène et sa volonté de les partager avec le public. De surcroît, réaliser la création d'un texte représente toujours un événement important pour une équipe de création dans la mesure où tout est à inventer car, comme le mentionne Chéreau, la pièce est livrée "sans mode d'emploi" <sup>1</sup>. Pour ce dernier, de toute façon, "une mise en scène ne démarre qu'avec cette conviction profonde qu'on est terrassé devant un texte et qu'on ne sait pas par quel bout le prendre, et qu'on ne sait pas le faire" <sup>2</sup>. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le fait que Koltès était un auteur dramatique vivant à la création, en mesure de dialoguer avec Chéreau, ne facilitait pas le travail du metteur en scène. Pour ce dernier en effet, les réponses d'un auteur dramatique contemporain sont "à la fois magistrales et en même temps énigmatiques. C'est un oracle qu'il faut déchiffrer" <sup>3</sup>. Chéreau ne souhaitait pas forcément la présence de l'auteur pendant les répétitions car pour lui "c'est affreux de devoir expliquer l'œuvre d'un auteur quand il est derrière" <sup>4</sup>.

L'acteur et metteur en scène Chéreau ne se définit pas comme un intellectuel et ceci ne l'empêche pas d'aborder les textes qu'il met en scène, classiques ou contemporains, avec une grande rigueur. Si le public lorsqu'il assiste à un spectacle, peut toujours croire que ce qu'offrent les acteurs sur le plateau semble facile, il faut savoir que le chemin des répétitions l'y a conduit. Durant ces répétitions qui consistent finalement à rendre crédible et accessible la pensée d'un auteur, le metteur en scène œuvre avec les acteurs, dans un dialogue permanent – que celui-ci soit verbal, infraverbal (physique), que les relations soient ou non tendues, etc. Cela demande une extrême confiance et peut-être une adaptation du metteur en scène aux comédiens ou vice versa, en sachant que ce qui est important pour Chéreau en mettant en scène un spectacle, "c'est raconter une histoire à des gens qui ne la connaissent pas" <sup>5</sup>.

## Sophie Proust

<sup>1, 2, 3</sup> P. Chéreau, in Pascal Aubier, Fabienne Pascaud, *Portrait de Patrice Chéreau : épreuve d'artiste*, La Sept, INA, 1990, 60 min.

<sup>4, 5</sup> P. Chéreau [Entretien avec Bernard Rapp], in Philippe Azoulay, *Les feux de la rampe*, Patrice Chéreau, Rosebud Productions, France 3, Cinécinémas, Studio Canal, 2002, 110 min.

**Patrice Chéreau, metteur en scène de Bernard-Marie Koltès :**  
**trois versions de *Dans la solitude des champs de coton* (1987, 1988 et 1995)**

En 1987, *Dans la solitude des champs de coton* est la troisième œuvre de Koltès que Patrice Chéreau met en scène au théâtre Nanterre-Amandiers. Après le triomphe ambigu de la création de *Combat de nègre et de chiens* en 1983 (la critique ayant souvent célébré le metteur en scène au détriment de l'auteur, alors inconnu) et le semi échec de *Quai Ouest* (1986), c'est paradoxalement ce texte difficile et moins théâtral qui va jouer un rôle décisif dans l'identification de Koltès comme un auteur majeur. Sans doute est-ce aussi la façon dont Chéreau est revenu par trois fois à ce dialogue – fait exceptionnel dans le rapport d'un metteur en scène à une œuvre contemporaine – qui l'a imposé.

Dès la première version (différente de la version filmée), Chéreau rompt avec les scénographies spectaculaires qu'il avait conçues pour les pièces précédentes, au profit d'une mise en scène nue, concentrée sur le texte. Pour tout décor, un dispositif bi-frontal ; aux lisières de la scène, des containers colorés venus de *Quai Ouest*. Une sobriété qui n'exclut pas la suggestion poétique d'un monde de dérives urbaines (le metteur en scène et l'auteur font volontiers référence à *Down by Law* de Jim Jarmush) : y contribue une bande son très élaborée, en partie musicale (Tom Waits), en partie réaliste (bruits urbains) ; la forte présence d'un univers sonore restera d'ailleurs un élément central de la mise en scène dans les trois versions successives. Le jeu est en retenue, comme au bord de l'incarnation ; le texte est livré dans toute sa puissance d'énigme. Isaac de Bankolé (l'Abad mutique de *Quai Ouest*) crée un Dealer imperturbable, mystérieux, massif, et Laurent Malet un Client fragile, mobile jusqu'à l'agitation, en plein malaise. Comme le voulait Koltès – et bien que rien dans le texte n'y renvoie explicitement – le spectacle oppose donc un Noir et un Blanc ; mais c'est aussi le contraste des états physiques des acteurs qui suggère la différence de nature réclamée par l'auteur : Koltès évoquait l'étrangeté l'un à l'autre de ses personnages comme celle d'un bluesman et d'un punk, d'un chien et d'un chat. Au milieu du spectacle, Chéreau invente une courte pause, comme la mi-temps d'un match de tennis, où les deux acteurs au repos, chacun assis dans la travée centrale d'un des gradins, au milieu des spectateurs, boivent une bouteille d'eau face à face. Cet arrêt de jeu, qui institue une distance mais aussi une complicité ludique avec le public, sera elle aussi une constante des trois versions – Chéreau faisant néanmoins varier la place de cette ponctuation au fil des reprises, ce qui en modifie le sens. Le spectacle et la pièce déconcertent mais frappent ; l'abstraction du texte ("Est-ce un dialogue philosophique dans la manière du XVIII<sup>e</sup> siècle ou plus simplement une entrée de clowns ?" écrit alors Chéreau dans le programme) surprend de la part d'un auteur qui avait habitué à des fictions, certes sophistiquées, mais narratives. Un débat critique autour de l'écriture de Koltès s'amorce.

Mais la véritable rencontre du public et de la critique avec *Dans la solitude des champs de coton* vient un peu plus tard, en 1988, à Paris puis à Avignon, avec la reprise du rôle du Dealer par Chéreau – concession arrachée à Koltès qui tenait absolument à un acteur noir. Dans la ligne de l'entrée de clowns que Chéreau mentionnait à la création, les costumes de cette deuxième version posent la différence des personnages en créant deux silhouettes excessives, presque grotesques :

celles d'un punk agressif – Laurent Malet, le Client – et d'un Dealer matois : Chéreau, méconnaissable en homme entre deux âges, moustachu, bedonnant. Le metteur en scène s'empare en tant qu'acteur de l'écriture sinieuse de Koltès avec la connaissance profonde qu'il en a acquise au fil des spectacles précédents. Sa virtuosité fait entendre le sens de chaque réplique, ainsi que l'humour du texte ; elle permet une compréhension beaucoup plus immédiate de la pièce. La question du commerce domine cette seconde version : le *deal* et le rapport marchand existent au premier degré, mais y apparaissent aussi comme une métaphore de tout rapport humain. Jouée cette fois très concrètement, dans la tension perpétuelle d'un rapport de force instable qui crée un véritable suspense, cette seconde version (dont une captation est réalisée par Benoît Jacquot) connaît un très grand succès.

En 1995, après la mort de l'auteur, Chéreau revient au texte *Dans la solitude des champs de coton* en prenant le contre-pied de sa mise en scène précédente. Il ose une nouvelle transgression : partant du constat de la récurrence du mot désir dans le texte, et s'emparant de l'érotisme crypté de beaucoup de métaphores, il décide d'y faire entendre un thème que Koltès – très opposé à l'interprétation de ce *deal* comme une "scène de drague" – voulait en exclure. Reprenant le rôle du Dealer, cette fois au plus près de son apparence, Chéreau met en scène ce rapport de force qui ne cesse de se déplacer comme une longue et contradictoire scène d'affrontement et de séduction. En rupture avec "l'entrée de clowns" de la version précédente, il y raconte la rencontre de deux hommes mis à vif par l'intensité d'un désir innommé. Face à Pascal Greggory, Client élégant et insaisissable, tout de froideur et pourtant charnel, le Dealer fiévreux et passionnel de Chéreau semble d'abord dominer la relation avant de se heurter durement à sa défaite. La mise en scène fait éclater la tension érotique du texte lors de la danse qui partage le spectacle en deux, juste après la mi-temps, sur une musique du groupe Massive Attack – instant fusionnel vite recouvert par le retour à la parole. Ce spectacle sans décor remporte un succès triomphal et tourne en Europe dans des friches industrielles, n'offrant pour appui aux acteurs qu'une bande-son mi-réaliste mi-lyrique et un jeu raffiné de poursuites lumineuses.

En n'écartant pas par principe le désir entre les deux personnages, en en faisant même le cœur secret d'une parole indirecte, Chéreau a à nouveau radicalement transformé la perception de la pièce. Ce qui rend cette interprétation possible, c'est sans doute aussi que depuis la création l'époque a changé : loin de se donner comme la revendication d'une identité particulière, cette rencontre entre deux hommes peut désormais raconter de façon universelle l'impossibilité tragique de la relation d'amour et la violence de l'inassouvissement. On ne sait si Chéreau voudra encore revenir à ce texte ; mais deux des films qu'il réalise après ce spectacle, *Intimité* et *Gabrielle*, ne sont pas sans rapport, chacun à sa manière, avec sa dernière lecture de *Dans la solitude des champs de coton*.

Anne-Françoise Benhamou

## Patrice Chéreau, un metteur en scène directeur d'acteurs

Pour parler de la direction d'acteurs d'un metteur en scène, c'est-à-dire de la manière dont ce dernier œuvre avec les comédiens pendant les répétitions afin de parvenir à créer le spectacle, il faudrait assister à ses répétitions. Cela n'a pas été le cas ici mais la qualité d'*Une Autre Solitude* comme d'autres documentaires et entretiens réalisés par Stéphane Metzge, ainsi que d'autres interviews, permettent finalement de rendre compte du processus de création de Patrice Chéreau et particulièrement de sa direction d'acteurs<sup>6</sup>.

Chéreau a la réputation d'être un grand directeur d'acteurs dans la mesure où il parvient à faire véritablement entendre les œuvres qu'il met en scène. Il tente d'inoculer aux comédiens sa rigueur et sa compréhension sensible des textes. Il "ne lâche pas le morceau" comme il le dit lui-même et cela constitue en partie son travail de directeur d'acteurs : "Il faut pousser les gens à aller plus loin que là où il iraient s'ils étaient simplement livrés à eux-mêmes"<sup>7</sup>. Chéreau "essaie de les aider d'abord et puis de les pousser dans leurs retranchements, de les pousser à faire [...] ce qu'il ne ferait pas forcément s'ils étaient seuls"<sup>8</sup>. *Une Autre Solitude* témoigne totalement de cette activité intime, acharnée du metteur en scène pour accoucher en 1995 de sa troisième version du spectacle *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès. On y voit bien l'obstination du metteur en scène sur l'interprétation du texte et en même temps le fait qu'il n'impose pas un discours. En effet, Chéreau ne se définit pas comme un intellectuel. Et s'il utilise des registres d'indications différents, il développe un grand nombre d'indications physiques. Aussi sa direction d'acteurs est-elle autant physique, sensible que cérébrale. De surcroît, il ne croit pas non plus qu'un comédien soit un intellectuel et il s'inscrit davantage dans le concept brechtien du faire de la part de l'acteur plutôt que du dire dans les répétitions. Parfois, il va chercher le sens à l'intonation, sans nécessairement le donner au comédien mais en faisant reprendre l'interprète pour lui indiquer qu'il va dans la bonne direction. Cela ne signifie pas que le metteur en scène ait une vision préconçue de ce qu'il souhaite mais il y a des intonations qu'il refuse d'entendre, ce pourquoi il dit davantage ce qu'il ne veut pas aux acteurs que ce qu'il voudrait<sup>9</sup>, même s'il indique : "Il faut être à l'écoute des comédiens. Et il faut utiliser les grands arguments, c'est-à-dire *c'est pas du tout ça que je vois*, vraiment qu'en dernière, en dernière extrémité. Il y a mille façons de dire oui et qu'en fait le oui est un non ou un peut-être et puis de pousser doucement dans l'autre direction. Sans que ça se voit."<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Il est à noter que Chéreau a déposé ses archives de théâtre et une partie de ses archives cinéma à l'IMEC à Caen (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine) : [www.imec-archives.com](http://www.imec-archives.com). L'autre partie de ses archives cinéma est consultable à la Bibliothèque du film (Cinémathèque française à Paris) : [www.bifi.fr/public/index.php](http://www.bifi.fr/public/index.php).

<sup>7</sup> P. Chéreau [Entretien avec Bernard Rapp], in Philippe Azoulay, *Les feux de la rampe, Patrice Chéreau* Rosebud Productions, France 3, Cinécinémas, Studio Canal, 2002, 110 min.

<sup>8</sup> P. Chéreau, in Pascal Aubier, Fabienne Pascaud, *Portrait de Patrice Chéreau : épreuve d'artiste*, La Sept, INA, 1990, 60 min.

<sup>9</sup> P. Chéreau : "Avec les acteurs j'essaie de dire ce que je ne veux pas", *idem*.

<sup>10</sup> P. Chéreau, in Philippe Azoulay, *op. cit.*

Le travail dramaturgique que Chéreau accomplit à la table ne s'oppose nullement à un développement scénique physique ultérieur ou, pour le dire autrement, à une recherche sémantique par la proxémique et donc les rapports des corps dans l'espace. Ses indications dramaturgiques lors des répétitions sur le plateau ne se veulent point systématiquement explicatives. Chéreau privilégie une certaine maïeutique dans son rapport avec le comédien, c'est-à-dire qu'il s'imprègne parfois de philosophie socratique, celle-ci visant à poser des questions à l'interlocuteur pour que ce soit lui qui trouve les réponses. Aussi le metteur en scène dirige-t-il ici volontairement Pascal Greggory sans véritablement nommer les choses qu'il est en train de mettre en scène. Nommer les choses viserait à nommer chez lui à nommer "l'innommable", ce pourquoi il semblerait ménager sa parole avec les acteurs parfois, les répercussions de certains propos pouvant être dramatiques selon lui, la frontière avec la vie privée étant finalement toujours étroite :

**La direction d'acteurs c'est d'être toujours au bord de la gaffe [...] parce qu'on ne sait pas sur quoi on agit en fait, c'est le problème. On est toujours au bord de la gaffe. [...] Parce que la personne joue avec des choses qu'on ne connaît pas. [...] L'acteur joue avec une vie privée dont on n'a pas toutes les cordes comme ça ; et brusquement on dit un mot, et quelquefois il peut arriver qu'on dise un mot malheureux <sup>11</sup>.**

Le fait de ne pas nommer les choses, comme la nature du désir qui lie les deux personnages ici, n'empêche pas que le metteur en scène souhaite le rendre visible pour les spectateurs. La finalité de sa direction d'acteurs vise à cela. Dans les différentes manières qu'un metteur en scène a de diriger les comédiens (soit, rapidement présenté ici : de leur dicter le résultat qu'il aimerait obtenir en leur donnant des indications précises, soit en leur faisant part du résultat sans indications précises, soit en leur donnant des indications sans donner de résultat ou encore en laissant totalement libre les acteurs d'interpréter, ce qui est le cas de l'improvisation) <sup>12</sup>, il semble que Chéreau propose aux comédiens un parcours sans leur donner le résultat. Dans ce cas, le metteur en scène ne confie pas aux acteurs où il veut éventuellement aller et leur laisse l'opportunité de le surprendre. Ici, Chéreau met d'abord l'espace en place, sinon place les comédiens, avant d'approfondir sa direction d'acteurs. Cette inscription dans l'espace semble chez lui participer de la construction sémantique et sensible de la partition des comédiens. Si Chéreau ne connaît pas nécessairement le résultat final qu'il voudrait atteindre, le corps de l'acteur qu'il présentera au public correspondra bien à sa vision personnelle et non à celle du comédien, comme peut en témoigner la transformation physique de Pascal Greggory durant les répétitions de *Dans la solitude des champs de coton*, ce que montre parfaitement le documentaire de Stéphane Metge.

<sup>11</sup> P. Chéreau, in Stéphane Metge, *Une Autre Solitude*.

<sup>12</sup> Cf. Sophie Proust, *La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, préface de Patrice Pavis, Vic la Gardiole, L'Entretemps, 2006, 533 p., notamment la page 390.

Le travail de Chéreau passe ici par la réappropriation de l'œuvre et donc par une lecture originale marquée de l'empreinte de sa personnalité. Cela explique à la fois l'importance de la relation duale dans sa direction d'acteurs – Chéreau ayant assimilé l'écriture de l'auteur et le spectacle en lui –, et également l'ajout d'une chorégraphie qui fait partie du spectacle mais qui est absente du texte de Koltès. Ce dernier élément montre bien que pour ce metteur en scène, les répétitions entraînent une création spécifique qui fait qu'au bout du compte, "la structure de la pièce n'est pas celle de la représentation"<sup>13</sup>. Ceci n'est pas sans prôner la liberté de création d'un metteur en scène tout en respectant l'œuvre d'un auteur dramatique.

Une des caractéristiques de la direction d'acteurs de Chéreau réside dans sa manière d'accompagner le jeu. Il accompagne physiquement les acteurs et les dirige ainsi au cœur du plateau, comme le montre le film de Metge. Bien que la particularité de ce spectacle est que Chéreau interprétait l'un des deux personnages de la pièce et donc s'autodirigeait en demandant pour cela à son assistant à la mise en scène, Yves Beaunesne (devenu metteur en scène depuis) de prendre ses places, la manière d'intervenir de Chéreau reste identique à celle d'un spectacle où il ne jouerait pas. Son intervention ne correspond pas systématiquement à un arrêt de l'interprétation. Tel est le cas de l'accompagnement dont la spécificité est d'intervenir lors du déroulement même du jeu. Cet accompagnement prend plusieurs formes. La direction d'acteurs de Chéreau s'inscrit totalement dans cette pratique. Il est constamment sur le plateau, très présent physiquement, balaie souvent l'espace de la main devant lui, avec une attention de fauve toujours prêt à bondir. Et si le spectacle semble aller de soi lorsqu'il est présenté au public, Chéreau n'est pas pour l'improvisation : "Ce n'est qu'après beaucoup de travail que tout sort comme si cela était évident."<sup>14</sup> Ce pourquoi il accorde beaucoup d'importance aux répétitions même si le rapport entre le metteur en scène et le comédien représente quelque chose de mystérieux pour lui : "On plante une graine chez quelqu'un dans un terreau qu'on ne connaît pas, et on ne sait pas ce qui va pousser de cette graine, c'est-à-dire qu'on peut suggérer une idée. [...] J'ai pris l'habitude de parler beaucoup maintenant en répétition ; je parle jusqu'à ce que cela déclenche un déclic."<sup>15</sup> Chéreau fait donc partie des metteurs en scène qui proposent beaucoup à l'acteur mais qui se nourrissent aussi de ce que lui proposent les comédiens. Ce qui l'amène finalement à définir une partie de son activité de metteur en scène comme un premier regard, essentiel, même s'il conçoit que des acteurs savent parfois aussi bien analyser une situation qu'un metteur en scène mais qu'ils ne parviennent que rarement à la réaliser eux-mêmes sans cette aide : "Parce qu'un metteur en scène ça sert simplement à ce qu'il y ait quelqu'un dans la salle qui regarde alors que tous les autres sont sur le plateau. C'est pas facile. C'est essentiel, c'est le premier regard."<sup>16</sup>

## Sophie Proust

<sup>13</sup> P. Chéreau, Emile Copfermann, Entretien, "La mousse, l'écume", *Travail théâtral*, avril-juin 1973, cahiers trimestriels No.11, p. 10-11.

<sup>14</sup> P. Chéreau in Philippe Azoulay, *op. cit.*

<sup>15</sup> P. Chéreau, in Stéphane Metge, *Une Autre Solitude*.

<sup>16</sup> P. Chéreau, in Pascal Aubier, Fabienne Pascaud, *op. cit.*

## La veine musicale de Patrice Chéreau, orchestrateur d'histoires

En 1998, Jérôme Huguet, qui s'était vu attribuer le rôle de Richard III, confiait à l'issue des premières lectures : "On a vu comment Patrice Chéreau travaillait au son, comme un chef d'opéra, attentif à chaque note, à l'accord des voix, [à ce que] ça sonne bien." <sup>17</sup> A l'issue du tournage de *Gabrielle*, Isabelle Huppert témoignait quant à elle : "Sur le plateau, je regardais Patrice, je ne le lâchais jamais : il était traversé physiquement par ce qu'il faisait, ses sensations, le jeu, les situations, une manière très sensorielle de vivre l'aventure. Comme un chef d'orchestre traversé par la musique." <sup>18</sup> Quant à Chéreau, il a reconnu que "finalement, dans une salle de spectacle, la seule autre place qui le tenterait serait celle de chef d'orchestre. Au cinéma, dit-il, je l'ai." <sup>19</sup> Les séquences filmées de ses répétitions font en effet mesurer combien il dirige et conduit le travail en adoptant la gestuelle même du chef d'orchestre.

En fait, la musique a d'emblée été au cœur de son activité scénique et cinématographique. Dès le premier spectacle de 1964, avant même de réaliser à 25 ans sa première mise en scène d'opéra, *L'Italienne* à Alger de Rossini, il fit composer pour *L'Intervention* de Victor Hugo une partition pour piano et violons. Jusqu'à *Peer Gynt* d'Ibsen au début des années 1980, des orchestres plus ou moins réduits ont ainsi été souvent mêlés sur les scènes de théâtre à de la musique enregistrée pour entrelacer musique de foire, de variété, ou de fête populaire. Pour *La Dispute* de Marivaux, Chéreau eut par contre recours à la seule bande-musicale, utilisée de manière à signifier un "souvenir de musique". Or, c'est entre 1976 et 1980, à une époque où le courant du théâtre musical s'est affirmé en réaction contre la désuétude de l'opéra, que Chéreau a bousculé avec Pierre Boulez la tradition wagnérienne pendant les cinq années du *Ring* à Bayreuth. Alors qu'il a cherché à l'opéra à y ritualiser sa *surthéâtralité*, Chéreau a par contre opté au théâtre pour la bande enregistrée, et renoncé à l'orchestration en live pour accompagner la voix parlée, sauf quand la présence de musiciens et leur intégration dans le jeu pouvaient avoir une portée métaphorique. Sur toute une série de spectacles, de *Hamlet* de Shakespeare à *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès, Chéreau a entre autres eu recours de façon récurrente aux Ondes Marthenot, programmées en régie puis commandées par l'ingénieur du son au fil du jeu. Celles-ci ont pu contribuer à ponctuer et mettre en valeur une parole clé qui vient d'être révélée ou bien faire figure de rappel, agissant comme un aiguillon spectral sur le personnage, tel Hamlet, tenté d'oublier l'injonction de vengeance de son père. Par ailleurs, n'hésitant pas à puiser dans les succès du Top 50 pour *Le Temps et la Chambre* de Botho Strauss ou de mettre Prince dans *Hamlet*, les choix musicaux de Chéreau sont volontiers des plus éclectiques et contrastés. Ainsi *Dans la solitude des champs de coton* a combiné le rock de Massive Attack et les hymnes à la Vierge, extraits des Chants sacrés Melchites... Sans doute, ce choix correspondait-il, dans la dernière version de *Dans la solitude des champs de coton*, au développement du conflit sur deux niveaux : ce qui paraît à première vue, la rivalité, qui se donne en spectacle,

<sup>17</sup> Jérôme Huguet, entretien avec Jean-Louis Perrier, *Le Monde*, 8 novembre 1998.

<sup>18</sup> Entretien avec Isabelle Huppert, réalisé par Jean-Marie Charueau, *Gabrielle*, DVD 2006 Arte France.

<sup>19</sup> Cité par Jean-Michel Frodon, in *Le Monde*, 15 mai 1998.

où l'un joue *contre* l'autre, et ce qui travaille chacun de façon souterraine, l'aveu, où l'un est avec l'autre, cherche son consentement. En fait, chacun lutte contre cet objet inavoué qui les concerne tous deux, Client et Dealer étant aux prises avec le désir ou le manque de désir enfoui au fond de soi, difficile à admettre, mais qui peut être trahi, reconnu par ou au travers l'autre. Les pauses où, comme entre deux rounds, les deux protagonistes interrompaient l'action dramatique en cours pour boire un coup et s'éponger, s'offraient comme des moments de respiration avec le public, tout en représentant des temps forts de mise en abyme du théâtre. La suspension de l'action, le découpage en acte, initialement non prévu par Koltès, instaurait ainsi un cérémonial ludique. Cependant, le besoin de se reprendre quelques instants après un long engagement rappelait, comme s'il était besoin de le préciser, que la lutte verbale en cours avait toute chance de s'acheminer vers un corps à corps. Or c'est précisément au moment où les spectateurs auraient pu s'attendre à ce que le sang coule que les deux acteurs se rassemblaient pour se livrer conjointement à une danse jubilatoire, non dénouée d'humour ou de dérision, sur Massive Attack. La parenthèse refermée, l'action reprenait son cours entre Dealer et Client, comme si rien ne s'était produit. Non seulement le conflit prenait alors une tournure allégorique, mais l'attention pouvait dès lors se porter davantage sur ce qui tentait de se dénouer : la reconnaissance du désir ou l'aveu de l'impuissance au travers une situation sous-tendue de drague homosexuelle.

Concernant sa pratique filmique, Chéreau estime plus facile au cinéma de rendre la musique plus interactive avec le dialogue en pouvant au mixage passer sous la voix<sup>20</sup>. Ce faisant, il s'attache à développer son travail allusif et souterrain. Dans ces films où bande-son et bande-musicale se confondent, les musiques existantes se superposent aux plages atmosphériques obtenues à partir d'enregistrements réalisés en extérieur dans des conditions analogues aux situations dans lesquelles seront plongés les protagonistes du film, comme l'action de prendre l'autre en filature dans *Intimité* : les klaxons, les bruits de moteurs des transports en commun, l'ajout de sons électroniques et le mixage de musiques anglo-saxonnes, fortement référencées par leurs titres, travaillent la matière sonore du film en formant des plages qui correspondent à ce qu'écoute le personnage. La distinction entre musique concrète et abstraite, le contraste entre les genres résultent d'un balisage en amont du scénario pour déterminer les espaces musicaux où s'imposera l'environnement concret du personnage, et ceux où transparaîtra plutôt sa subjectivité. Eric Neveux dit avoir ainsi contribué à la fabrication de l' "identité musicale du personnage" en composant sa "musique intérieure".<sup>21</sup> Pleinement assumée, la bande musicale participe ainsi à la dramaturgie.

<sup>20</sup> *Idem*.

<sup>21</sup> Cf. Entretien réalisé par Benoît Basirico et Manuel Bleton, émission *Travelling*, diffusée sur *Aligre.FM* le dimanche 3 juillet 2006 à 13h.

Pour en venir à l'opéra, ce qui l'intéresse alors, c'est la possibilité d'y raconter une histoire où la musique est partie prenante à égalité avec le texte. En fait, dit-il, son "envie n'est pas tant de faire de l'opéra mais plutôt de faire du théâtre avec de la musique, de réfléchir à la façon de mettre en scène la musique",<sup>22</sup> avec ses responsabilités de mesure, de dynamique et de tempo. D'une part, "la musique a des moyens d'information sur des couleurs, sur des tristesses, sur des mélanges de sentiments, que les mots quelquefois ne peuvent pas tout à fait dire"<sup>23</sup>; d'autre part, dans son abord du livret, Chéreau s'attache systématiquement à prendre son contenu à la lettre. Estimant par exemple que le canevas de *Così Fan Tutte* de Mozart pourrait être de Marivaux, le premier selon lui à avoir "raconté les hommes dans leurs contradictions quotidiennes"<sup>24</sup>, Chéreau s'est attaché à prendre à rebours l'apparente légèreté de l'œuvre, en tâchant d'en tirer toute la monstruosité, sans concession ni hypocrisie. Soulignons au passage que Chéreau utilise de semblables procédés au cinéma, mais c'est alors au montage que le réalisateur "mélange"<sup>25</sup>. Le personnage trouble et ambigu, qui apparaît à l'écran peut avoir résulté du mixage de différentes prises, conduites selon des intentions contraires. "Un acteur, dit alors Chéreau, ne peut jouer qu'une seule chose à la fois. C'est la persistance rétinienne qui permet de croire qu'il y a une profondeur, alors qu'on a seulement joué des choses très simples, qu'on a collées les unes aux autres."<sup>26</sup> Toutefois, selon lui, celui qui se contente sur scène de dire ce qui est écrit n'entre pas encore dans un jeu, qui réside avant tout dans le mensonge<sup>27</sup>. Aussi convient-il souvent de prendre le texte à contre-pied de ce qui est énoncé. C'est ce genre de tension que Chéreau s'emploie à provoquer chez les chanteurs, afin d'en faire des acteurs, et ce, dans le temps très court des répétitions d'opéra, pour les habituer ainsi "au travail douloureux d'aller puiser au fond de soi".<sup>28</sup> La mise en tension entre pôles antagonistes, entre directions contradictoires, comme la confrontation de notions paradoxales ou le rapprochement de genres *a priori* étrangers, sont les moteurs de ces dynamiques.

<sup>22</sup> Patrice Chéreau, in "Il monte *Così Fan Tutte* à Aix", entretien avec Jacques Drillon, Fabrice Pleskin, Odile Quirot, *Le Nouvel Observateur*, 30 juin 2005.

<sup>23</sup> Transcription de l'interview de Patrice Chéreau, [www.Arte-Tv.com](http://www.Arte-Tv.com), 21 mars 2006.

<sup>24</sup> "Il monte *Così Fan Tutte* à Aix", *entretien cité*.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> "Ce n'est intéressant de dire un texte sur scène que si c'est un mensonge!"

Cité par Anne-Françoise Benhamou, "Organiser le secret : Patrice Chéreau, le texte et l'acteur", in Gérard-Denis Farcy et René Pradal, *Brûler les planches, crever l'écran : la présence de l'acteur*, L'Entretemps éditions, Saint-Jean-de-Védas, 2001, 404 p., p. 77.

<sup>28</sup> Patrice Chéreau, "Lorsque cinq ans seront passés", Pierre Boulez, Patrice Chéreau, *et al.*, *Histoire d'un Ring*, Paris, coll. Pluriel Robert Laffont, 1980, p. 138.

Sans doute, la plupart des chanteurs sont par nécessité sur un plateau, et n'ont pas forcément appris à y être. Ils sont amenés à faire l'acteur "parce qu'on leur a trouvé un jour une très belle voix"<sup>29</sup>. Cependant, au-delà de leur maladresse et de leur naïveté, le chant exige d'eux un engagement total qui représente pour Chéreau un avantage formidable en leur donnant une disponibilité souvent "supérieure aux acteurs", qui les amène à tout essayer, quand bien même le chant et la position dans laquelle le jeu les conduit sont "archi-complicqués". Ce nécessaire engagement corporel répond à son envie de travailler sur le plateau des corps chauffés à blanc. Il n'est pas indifférent de constater qu'après Christophe Bernard, qui fut le chorégraphe du pas de deux pour le spectacle *Dans la solitude des champs de coton*, Chéreau collabore désormais régulièrement avec le chorégraphe Thierry Thieû Niang dont la démarche vise notamment à "travailler de façon organique la question du corps en mouvement" et sa "relation à la voix chantée", sans "exclure aucun geste" : il n'y a pas de "geste laid, dit ce dernier, tout geste est nécessaire".<sup>30</sup>

A l'opéra comme au théâtre, le souci de faire avancer l'action avec la musique, sans "jamais perdre de vue le concret"<sup>31</sup>, la responsabilité de conduire mouvements et déplacements en tenant précisément la mesure, avec une marge infime d'improvisation, donne lieu à interactions où :

— tantôt le mouvement corporel, notamment à l'opéra, impulse le mouvement musical ;

— tantôt le mouvement et la parole, notamment au théâtre, se calent sur la musique et sont cadrés par elle. "Ralentis, accélère, enchaîne", dit souvent le metteur en scène qui aime alors recourir à l'image de l'atterrissage d'un avion. A l'acteur qui hésite dans la manière de gérer son déplacement et d'accorder celui-ci avec sa prise de parole, il lui conseille de voir la piste, de s'axer sur elle puis de freiner et enfin d'ajuster la phrase.

Ayant privilégié la réalisation de films, poursuivant les mises en scène d'opéra, Chéreau a radicalisé son rapport au théâtre, en le réduisant à l'essentiel selon lui : un texte, des corps, dans un espace en prise directe avec le public. Il passe ainsi du plaisir de la contrainte rythmique et musicale qu'il trouve à l'opéra à celui du risque pris à s'exposer seul en scène pour s'engager dans la lecture de textes. Mais c'est là encore, pense-t-il, un travail musical que de "phraser un texte pour transmettre une pensée"<sup>32</sup>. Où mettre le son ? Sur quels mots appuyer pour donner le sens ? Comment organiser un monologue de huit pages ? C'est avec Koltès qu'il dit avoir trouvé un nouvel usage de la langue. Les textes de Koltès "sont écrits de telle sorte qu'on ne peut pas mettre un mot à la place d'un autre"<sup>33</sup>. La ponctuation y est essentielle. Koltès "fait partie des auteurs qui connaissent la différence entre un point et un point-virgule, qui savent que cela n'est pas la même chose. Si l'acteur ne respecte pas ces ponctuations, il transforme tout le texte, parce qu'elles indiquent les respirations".

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Thierry Thieû Niang, *Carnets de route, Printemps 2007, Travail sur le corps, la voix et l'espace*, in [www.thierry-niang.fr](http://www.thierry-niang.fr).

<sup>31</sup> Patrice Chéreau, *Cercle de Minuit*, spécial Bernard-Marie Koltès, présenté par Laure Adler, France 2, 1995.

<sup>32</sup> "Il monte *Così Fan Tutte* à Aix", *entretien cité*.

<sup>33</sup> Patrice Chéreau, *Cercle de Minuit*, *op. cit.*

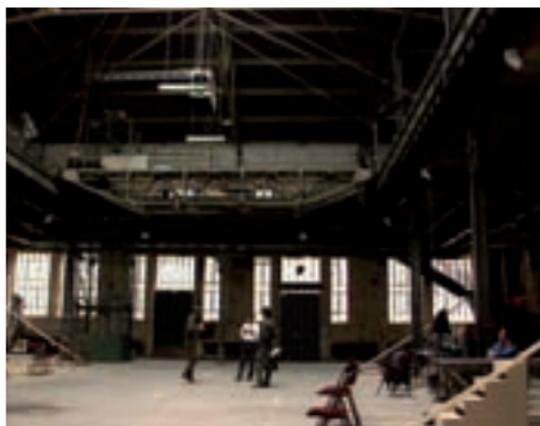
Bien que l'opéra ne lui permette pas d'“aller aussi loin qu'au théâtre” sur le plan de l'approfondissement humain et dramatique, Chéreau dit en avoir tiré une maîtrise qui l'a conforté dans sa conviction qu'“au théâtre on est toujours dramatiquement arythmique, anti-musical et approximatif : trop fort, pas assez fort, trop lent, trop rapide, tout cela un peu en vrac, alors que travailler sur une partition, sur une contrainte telle, redonner du sens à une chose qui est déjà entièrement écrite et entièrement dramatisée est, il le répète, un travail formidable”.<sup>34</sup> De même qu'il compare les chanteurs d'opéra à des “athlètes de haut niveau”<sup>35</sup>, il associe ainsi la pratique de la lecture en public (à laquelle il a pris goût personnellement) à un exercice de haut vol, sans filet.<sup>36</sup>

## Jean-François Dusigne

<sup>34</sup> P. Chéreau, in Stéphane Metge, *Une Autre Solitude*.

<sup>35</sup> Interview pour Arte le 12 mai 2008.

<sup>36</sup> Entretien réalisé par Jean-Louis Validire, “Patrice Chéreau face au Dostoïevski des frères Karamazov” in *Le Figaro* – Actualité en direct et informations en continu [www.lefigaro.fr/culture](http://www.lefigaro.fr/culture)



# approche cinématographique

On ne peut parler des répétitions d'un artiste qu'en y assistant. Pourtant, si les représentations sont bien sûr publiques, les répétitions restent souvent un espace privé, ce pourquoi le documentaire de Stéphane Metge est précieux car, en raison de sa complicité et son compagnonnage avec le metteur en scène, dont il filme désormais les répétitions et les spectacles, il nous permet de véritablement nous retrouver au cœur des répétitions, même si la caméra n'est jamais oubliée, Chéreau prenant à plusieurs reprises le caméraman à partie. Pour Chéreau en effet, les répétitions ont quelque chose de l'ordre du secret. *Une Autre Solitude* montre bien le rapport de confiance qui doit nécessairement s'instaurer entre un metteur en scène et un acteur dans la mesure où celui-ci accepte d'être sous un regard et en quelque sorte de se livrer à un acte impudique, d'où pour Chéreau, à la différence d'un Giorgio Strehler, la difficulté de répéter en public en raison de la nature différente de la parole délivrée au comédien si celle-ci a lieu ou non dans l'intimité.

Chéreau aime les acteurs, au point qu'il les dirige souvent de près au théâtre. Il est possible que cette proximité physique avec le comédien sur le plateau lors des répétitions de théâtre, comme nous le montre le film de Metge, explique peut-être au cinéma des plans serrés sur l'acteur (cadrage, plans rapprochés), au point que Chéreau confie à Bernard Rapp en 2002 qu'il doit apprendre à s'éloigner et faire des plans plus larges<sup>37</sup>. Que ce soit au théâtre, au cinéma ou à l'opéra, il dirige donc de la même manière ses interprètes, au plus près physiquement, même si pour lui, au cinéma, tout se fait au montage.

Stéphane Metge a réussi à travers ce documentaire et d'autres, à véritablement montrer Patrice Chéreau au travail. En effet, les qualités propres à la création de ce metteur en scène (la précision, le doute, le regard sur les corps et la transformation physique de l'acteur, la composition de l'image, la construction du sens, etc.) se retrouvent ici, même s'il est vrai que ce sont également les films de Metge qui ont aidé à comprendre les particularités du travail de Chéreau. La question de la modification de l'acteur Pascal Greggory par le texte est, par exemple, un élément central de ce que montre le film.

Il faut aussi signaler ici une difficulté à surmonter lorsque l'on s'intéresse au théâtre contemporain : celle de ne pas figer les propos des artistes dont on parle et de savoir que leur pensée tout comme leur propos peuvent évoluer. Aussi est-il intéressant de savoir que Metge a continué à filmer les répétitions de Chéreau après celles de *Dans la solitude des champs de coton* car cela nous permettra de nous rendre compte d'éventuels changements ou d'une évolution dans sa pratique.

<sup>37</sup> P. Chéreau [Entretien avec Bernard Rapp], in Philippe Azoulay, *Les feux de la rampe, Patrice Chéreau*, Rosebud Productions, France 3, Cinécinémas, Studio Canal, 2002, 110 min.

Chéreau est notamment connu au cinéma pour des films grandioses comme *La Reine Margot* et au théâtre il a été longtemps considéré comme un metteur en scène donnant également beaucoup d'importance à l'image, à la composition picturale de la scène pour laquelle, comme le mentionne Robert Abirached, "le décor prend en charge à lui tout seul le pouvoir de signification de l'acte théâtral"<sup>38</sup>. A la lumière de ces propos, on peut comprendre pourquoi la dimension physique de Chéreau est importante dans sa direction d'acteurs, les indications physiques construisant en grande partie l'image donnée aux spectateurs, ce que nous montre justement le film de Metge.

**Sophie Proust**

<sup>38</sup> Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978), Paris, Gallimard, 1994, 506 p., p.447.

## Filmer Chéreau, metteur en scène au travail

Grâce à ce cinéaste qui filme un autre cinéaste, même s'il s'agit là du Chéreau metteur en scène de théâtre, nous avons l'impression d'être dans une mise en abyme. Chéreau dirige ses acteurs de très près et le parti pris de Stéphane Metge consiste à le regarder de très près, nous faisant pleinement partager l'intimité de la relation entre Chéreau et Pascal Greggory. Si "le chemin de l'acteur est douloureux" pour Chéreau<sup>39</sup>, le chemin du metteur en scène est complexe et *Une Autre Solitude* parvient à simplement rendre compte de cette complexité. "Ce n'est pas en pensant aux choses qu'elles fonctionnent ; pas en pensant une chose que le rôle se construit" dit le metteur en scène<sup>40</sup>. Mais en faisant et répétant. Metge montre la rigueur et la détermination du metteur en scène dans le lieu et le temps secret de ses répétitions. En effet, pour ce dernier, il s'agit d'"organiser le secret", "partie la plus importante de [s]on travail, même si c'est la moins spectaculaire"<sup>41</sup>. Le fait que les choses ne soient pas toujours nommées dans ses spectacles ou ses films, qu'elles restent effectivement secrètes, mystérieuses ou implicites, n'impliquait pas en revanche qu'elles le soient dans le processus de création. Or, c'est ce que nous donne à voir le film de Metge qui restitue la complexité des liens que Chéreau tisse avec Pascal Greggory pour parvenir à faire éclore le texte dans le corps de l'acteur. Aussi, le réalisateur réussit-il à véritablement reconstituer la genèse de la représentation, la manière dont Chéreau, à la fois très précis, parfois de mauvaise foi ou ironique, parvient à paraphraser Koltès en se refusant toujours d'être plus explicite que ne le serait l'écriture de l'auteur. Ainsi, comme le mentionne Anne-Françoise Benhamou, "pour Chéreau, chez Koltès comme chez Marivaux, et sans doute dans tout grand texte dramatique, le langage sert à voiler la situation, à la dénier ou à la transformer, à la masquer ou à la combattre, pas à l'exprimer. [...] Et c'est dans cette impossibilité constitutive du langage à dire le réel, que gît la possibilité même du théâtre"<sup>42</sup>. La question de la construction de ce langage et, finalement, de la modification de l'acteur qui va physiquement porter ce langage, est au centre du travail de Chéreau, ce que montre précisément *Une Autre Solitude*. Cette transformation du comédien est nécessaire dans le processus de création de Chéreau, nécessité dont il témoignait déjà en 1973 :

[...] Diriger les acteurs ne veut pas dire les utiliser, mais provoquer en eux la naissance de quelque chose, les modifier, faire que l'émotion du spectacle passe par eux, par la rareté de leur nature, à leur insu ou non [...]. Les choses qu'ils font naissent d'eux, de moi, de leur nature [...]. Si le travail avec les comédiens ne va pas en profondeur, si le metteur en scène ne provoque pas leur imagination instinctive et si les comédiens ne sont pas de très grands exécutants, il ne se passera rien sur le plateau. Rien ! [...] Mais il y a des acteurs qui ne veulent pas se laisser modifier, qui ont peur de manquer à leur image<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> P. Chéreau in Pascal Aubier, Fabienne Pascaud, *Portrait de Patrice Chéreau : épreuve d'artiste*, La Sept, INA, 1990, 60 min.

<sup>40</sup> P. Chéreau, Emile Copfermann, Entretien, "La mousse, l'écume", in *Travail théâtral*, avril-juin 1973, cahiers trimestriels No.11, p. 13.

<sup>41</sup> P. Chéreau, "Je m'amuse", propos recueillis par Michel Butel, *Théâtre en Europe* No.17, juillet 1988, p. 20, cité par Anne-Françoise Benhamou dans son article : "Patrice Chéreau, le texte et l'acteur" in Gérard-Denis Farcy et René Pradal, *Brûler les planches, crever l'écran : la présence de l'acteur*, L'Entretemps éditions, Saint-Jean-de-Védas, 2001, 404 p., p. 73.

<sup>42</sup> Anne-Françoise Benhamou, *art. cité*, p. 77.

<sup>43</sup> Patrice Chéreau, Emile Copfermann, Entretien, "La mousse, l'écume", *art. cité*, p. 14.

Aussi assistons-nous véritablement à une métamorphose physique de Pascal Gregory durant les répétitions jusqu'à la représentation.

La pudeur de Chéreau, voire son "mystère" pour utiliser son vocabulaire, est donc présente ici, même si le fait de ne pas nommer les choses n'empêche pas de les rendre ou de tenter de les rendre visibles, d'où certainement cet engouement prononcé vers le cinéma aujourd'hui et la prise de parole imagée qu'il lui permet.

Pour bien des metteurs en scène, le regard s'associe à une position distancée par rapport à la scène. Cela leur permet d'avoir du recul pour visualiser la totalité de l'espace. Or, même si l'on sait qu'il prend aussi de la distance pour évaluer son travail, Chéreau a la particularité de souvent diriger ses comédiens à même le plateau, de les accompagner physiquement, de très près. Il est intéressant de constater qu'en choisissant de filmer ce metteur en scène au plus près, Metge semble avoir placé le spectateur au cœur de la répétition comme s'il était parfois lui-même en dialogue avec le metteur en scène ou l'acteur. Ainsi Metge filme Chéreau avec la même dynamique que Chéreau travaille avec Gregory. Par ailleurs, ce metteur en scène a parfaitement conscience de sa manière de travailler avec les comédiens. Il dit lui-même leur tourner autour, les coller et il trouve important d'être proche d'eux car il n'a pas envie de hurler pour leur parler<sup>44</sup>. Cela signifie bien que parfois, seul le micro HF que porte Chéreau pour le film nous fait entendre une parole que le metteur en scène ne divulgue qu'à l'interprète.

Filmer Chéreau au travail, c'est donc aussi montrer la construction d'une œuvre où l'improvisation n'a pas sa place mais où l'ouverture d'esprit et la créativité du comédien sont sans cesse sollicitées. Pour le metteur en scène, "on peut avoir du talent sur deux minutes", ce qu'il essaie sans doute de capturer au cinéma, mais au théâtre, "on ne peut improviser qu'à partir du moment où c'est nourri par des mois ou des semaines de travail"<sup>45</sup>. Assurément, le résultat auquel nous assistons par les extraits du spectacle que nous donne à voir le cinéaste ne fait pas l'objet d'une improvisation, même si l'on voit un Pascal Gregory apparemment si sûr de lui, ce qui contraste avec les moments parfois laborieux des répétitions. La ténacité de Chéreau durant le processus de création est d'autant plus vive qu'il s'agit bien de répéter pour que chaque représentation, dans son intégralité, soit le résultat du travail, alors qu'"au cinéma, l'essentiel de la *direction d'acteur*, c'est le montage"<sup>46</sup>. Devant la caméra au cinéma, l'acteur est en état de jeu comme un comédien en représentation : il réunit pour le temps donné de la prise une concentration sinon une énergie maximale, concentration et énergie que Chéreau réclame à lui-même et son acteur pour chaque représentation de *Dans la solitude des champs de coton*.

<sup>44</sup> "Je leur tourne autour ; je les colle", P. Chéreau [Entretien avec Bernard Rapp], in Philippe Azoulay, *Les feux de la rampe, Patrice Chéreau* Rosebud Productions, France 3, Cinécinémas, Studio Canal, 2002, 110 min.

<sup>45</sup> *Idem*.

<sup>46</sup> P. Chéreau, Frodon Jean-Michel ; Heymann Danièle, Entretien, "Festival de Cannes, compétition officielle : *La Reine Margot* de Patrice Chéreau. Le temps de vivre l'histoire", in *Le Monde*, 16 mai 1994, p. 8.

Avec la même énergie infatigable d'un Giorgio Strehler que Chéreau a souvent eu l'occasion de voir travailler en Italie alors qu'il était au Piccolo Teatro au début des années 1970, Chéreau est très présent dans la répétition, exigeant vis-à-vis de soi et des autres, toujours en train de rythmer avec le bras et la main droite, et cela aussi bien lorsqu'il dirige Greggory en français dans la pièce de Koltès que lorsqu'il dirige en italien ou en anglais avec la même aisance les chanteurs de *Don Giovanni* à Salzbourg. A l'opéra, il a d'ailleurs découvert l'utilisation de la musique pour raconter l'histoire, ce que ne permet pas un texte de théâtre, à moins bien sûr de travailler sur une conception sonore particulière, ce qui participe également du travail de Chéreau.

Filmer Chéreau en répétition a donc consisté pour Metge à témoigner du dialogue entre le metteur en scène et son acteur où la négociation verbale devait parfois avoir lieu, non nécessairement pour l'expression d'une prise de pouvoir de l'un vis-à-vis de l'autre mais dans la volonté de rendre compréhensible ce texte de Koltès aux spectateurs en mettant en exergue, entre autres, la complexité de la relation entre deux personnages liés par le désir d'un objet, que celui-ci soit ou non identique pour chacun d'eux et plus ou moins formulé.

**Sophie Proust**

## **Théâtre/cinéma : d'une solitude à l'autre**

Le film de Stéphane Metge met en place un dispositif complexe, qui se superpose au travail de répétition du spectacle *Dans la solitude des champs de coton*. Il s'agit pour le réalisateur de filmer un spectacle en train de se construire, dans lequel le metteur en scène est également acteur. Les deux personnages principaux d'*Une Autre Solitude* jouent leur propre rôle devant la caméra, mais ils jouent des acteurs en train de travailler un spectacle à venir, déjà doté d'une longue histoire. Il serait trop facile de considérer que la caméra du documentariste parvient à se faire oublier. Il y a, sur ce plateau de cinéma, qui se trouve être aussi un plateau de théâtre, deux metteurs en scène, deux regards qui se superposent parfois, s'additionnent souvent, se répondent également. Le regard porté par le metteur en scène sur ses acteurs, qu'il s'agisse des répétitions de la pièce *Dans la solitude des champs de coton* ou de celles de *Don Giovanni*, constitue en effet le sujet du film. Mais le film ne laisse jamais oublier la présence du dispositif documentaire, pas plus qu'il n'oublie que le travail ne s'effectue pas à huis clos. Sont présents en effet l'assistant de Patrice Chéreau, qui joue très souvent les doublures, et remplace le metteur en scène, mais également les techniciens, poursuivants, régisseur, auxquels les protagonistes du film s'adressent souvent, même si on ne les voit pas toujours.

Ce dispositif reste toujours présent à l'esprit du spectateur, qui se trouve au centre d'un système de "raccord regards" qui dessine l'espace du film, et de la représentation, en tissant un réseau de liens qui permet d'appréhender le feuilletage de chaque action : sa présence simultanée sur l'espace du théâtre, et face à la caméra. Le parti pris cinématographique induit un découpage important de l'ensemble des séquences. Au jeu de champ contre-champ du travail à la table, qui s'attarde souvent en gros plan sur le visage de Pascal Greggory, répond, lorsque les deux protagonistes viennent à répéter debout, la fragmentation de l'espace qui conduit le plus souvent à resserrer le cadrage sur un seul acteur. La caméra, très mobile, suit avec fluidité les déplacements des deux personnages, quitte très souvent le plan large qui pourrait suggérer le point de vue du "spectateur du premier rang", pour préférer un cadrage plus serré, au plus près des corps et des visages. Lorsque, au début des répétitions par exemple, le cadre s'est longtemps resserré sur l'un des acteurs seulement, le montage rétablit très rapidement la spatialité, raccordant sur le regard de l'autre, ou sur celui de l'assistant. De même le son, la présence d'une voix qui souffle le texte, du poursuivant qui répond aux questions du metteur en scène viennent toujours conscientiser le regard de l'autre. Il ne s'agit toutefois pas d'un regard subjectif qui pourrait suggérer que Metge emprunte le regard de Chéreau, de Greggory, ou de l'un des présents. Au contraire, l'équipe de réalisation du documentaire manifeste sa présence autonome, propose sa propre vision de l'événement.

Tout au long du travail, la présence de l'équipe de tournage est également exhibée par le regard-caméra ou par l'adresse directe des protagonistes. C'est bien entendu le cas lors des séquences de repérage où Chéreau adresse directement au cinéaste présent ses remarques sur les lieux. Mais on retrouve, au cours des répétitions, comme une prise à témoin de l'équipe de tournage. Ainsi, lorsque Pascal Gregory avoue n'avoir pas envie de travailler ce jour-là (on entend alors le son off du cadreur qui répond à la remarque de l'acteur), ou lorsque Chéreau requiert du regard la complicité du cinéaste présent. Il suscite, en regardant malicieusement la caméra, une complicité du cadreur, voire du spectateur, à certains moments de la répétition. Cette présence manifeste ne manque pas d'ailleurs de produire une impression d'ambiguïté, au point que les acteurs paraissent se demander pour qui ils jouent. C'est ainsi que l'on peut lire la toute première séquence de répétition. De manière assez touchante, d'ailleurs, Chéreau ne parvient pas à commencer à jouer. Il explique cette impuissance par un problème de regard : il ne peut pas à la fois jouer et regarder jouer. Il passe sous silence une autre difficulté : celle d'être regardé. De même, quand arrive la fin des répétitions, Gregory, suivi par un long travelling, parvient enfin à jouer les répliques essentielles, consacrées au désir, qu'il n'arrivait littéralement pas à comprendre, le film montre alors Chéreau metteur en scène, satisfait, qui prononce "Eh bien voilà !" en touchant l'épaule de son acteur (c'est un des seuls contacts physiques du film). Comme conscient alors de la présence de la caméra dans ce moment intime, Chéreau avance une remarque de détail sur le regard de Gregory. Tout se passe alors comme s'il s'agissait de camoufler l'émotion de cette naissance, de reprendre la place que le film lui assigne, et de jouer à nouveau son rôle de metteur en scène.

Cette question du regard, celui que la caméra porte sur les personnages, celui que Chéreau porte sur l'acteur, traverse tout le film. C'est justement sous le regard du metteur en scène que naît l'acteur, qu'il parvient à trouver le personnage, mais aussi et surtout qu'il parvient à venir au monde en tant qu'acteur. Le film insiste tout particulièrement sur la dimension maïeutique du travail de Chéreau, à la fois avec Gregory et avec les chanteurs de *Don Giovanni*. Pour ce faire, Metge choisit souvent de cadrer le visage ou les mains de Chéreau alors que, hors-cadre, se déroule aussi la répétition. Nous lisons alors sur le visage du metteur en scène les progrès de l'acteur. La caméra insiste également sur ses mains, gestes détachés en ombre chinoise, alors que Gregory essaie de dire le texte, gestes de chef d'orchestre, qui organisent le ballet du sextuor du deuxième acte de *Don Giovanni*. La progression du spectacle se lit littéralement sur le corps agité du metteur en scène où s'attarde la caméra. Seule la voix des acteurs ou des chanteurs nous parvient, et Chéreau devient véritablement le héros de l'histoire. Car le documentaire, si près soit-il du quotidien du travail, de son caractère répétitif, n'en est pas moins fortement scénarisé. Il organise en effet une forme de récit : parcours géographique, parcours narratif articulé autour de la crise qui précède l'incise sur les répétitions de Salzbourg, avant de conduire aux premières représentations du spectacle.

Alors que le film est à peu près aux deux tiers de sa durée, que les répétitions paraissent prendre un caractère de plus en plus technique, Gregory avoue, comme s'il lançait une bombe, ne pas comprendre le sens littéral du texte à un moment particulièrement crucial de la pièce. Aussitôt après cet aveu déstabilisant de l'acteur, le film le reprend au point du texte où il l'avait laissé sur ses doutes. Gregory occupe alors entièrement le cadre, et parvient enfin à jouer ces répliques. Il ne restera plus qu'à accompagner les personnages au cours des premières représentations de la pièce, et à faire entrer les spectateurs dans le champ de la caméra. Cet ensemble de séquences se présente comme une crise, au sens psychanalytique du terme : l'acmé du travail semble, par une sorte de ruse de la dénégation, être en fait son effondrement. Nous croyons que rien ne sera possible, mais c'est alors, justement, que se produit cette naissance, cette venue au monde de l'acteur que Chéreau recherche à la fois dans son travail de théâtre, et en tant que metteur en scène de cinéma. On touche alors le cœur du film de Metge, trouver où se noue la relation privilégiée à l'acteur qui unifie le travail de Chéreau au théâtre et au cinéma.

Dans un entretien de décembre 2003, donné après le tournage de *Son frère*, Chéreau déclare : "J'ai souvent l'impression que le sujet du film, ce sont les acteurs en train de jouer, l'impression de réaliser un documentaire sur les acteurs en train de jouer." Cette idée motive *Une Autre Solitude*. Les commentaires de Chéreau, les plans de Metge, s'attardent sur le mystère de l'acteur, de son jeu, mais aussi de sa métamorphose, qui va jusqu'à la transformation physique, en cours de répétitions. En ce sens, le film rejoint l'objet-même du cinéma de Chéreau : faire advenir, par la violence ou par la caresse, la présence à l'autre du corps de l'acteur, mais également sa présence à l'écran. Les coups portent jusqu'à l'affleurement du sang. Dans *L'Homme blessé* ou la *Reine Margot*, le corps exhibe ; dans *Son frère*, ou dans *Intimité*, les marques visibles de l'amour ou de la souffrance, au point d'être livré pantelant au spectateur, comme abandonné au regard. Le corps de l'acteur porte, dans les films de Chéreau, des traces écrites, comme celles du scénario du film, par exemple, dans *Gabrielle*, où les lettres s'impriment sur les visages des comédiens. Le travail du film se mue en observation, traque minutieuse de l'acteur, caméra à l'épaule, pour *Ceux qui m'aiment prendront le train* ou *Son frère*, révélé par l'éclatement du montage dans *La Reine Margot*. Le corps de l'acteur ne peut servir seulement à porter la fiction, voire à la fabriquer. Trop proche, trop intime, trop réel pour que se déploie cette double énonciation qui conditionne l'identification théâtrale, il met en question la représentation. Les personnages des films de Chéreau paraissent témoigner d'une fissure tragique, d'une béance, qui tient à la double postulation de ce cinéma : maintenir la représentation comme colonne vertébrale de la construction du personnage, la refuser dans le même mouvement, pour chercher à faire advenir sur l'écran le réel de l'acteur. En faisant œuvre de cinéma, sans masquer les codes de la représentation théâtrale, c'est cette double postulation, inhérente au travail de Chéreau, que le film de Metge parvient à mettre au jour.

Françoise Zamour

# entretien avec Stéphane Metge – “Dans cette chair du théâtre”

**Sophie Proust** : J’ai toujours pensé qu’un bon documentariste devait se mettre en retrait quand il filme un objet. Or vous êtes très présent dans *Une Autre Solitude* et en même temps réussissez parfaitement à rendre compte du travail de Patrice Chéreau comme si cela n’avait pas pu se faire sans cette complicité. Quel a été le contrat de départ entre vous pour le filmer durant les répétitions du texte *Dans la solitude des champs de coton*, quand on sait qu’une caméra affecte le processus de création ?

**Stéphane Metge** : Le contrat de départ a consisté à assister à la totalité ou presque totalité des répétitions pour filmer tout ce processus des répétitions de Patrice avec Pascal Greggory. La difficulté de l’exercice était de se retrouver tout le temps avec trois personnes au niveau de l’équipe de tournage : le cadreur chef opérateur, l’ingénieur du son et moi, alors qu’eux n’étaient que deux sur scène. Dans un processus de recherche de la mise en scène et de travail des répétitions, nous étions donc aussi nombreux sinon plus que les personnes que nous étions venus filmer, ce qui peut être gênant. Même si à un moment donné Patrice a utilisé un assistant, Yves Beaunesne à l’époque, pour prendre sa place dans l’espace, sinon il n’arrivait évidemment pas à se voir lui-même. Cela lui a permis de voir les déplacements, les mises en place, les situations visuelles de la mise en scène qu’il était en train de faire.

**S. P.** : Est-il vrai que vous aviez souvent une caméra à l’épaule et qu’en fait Chéreau ne savait pas forcément quand vous filmiez car vous auriez supprimé le voyant rouge indiquant que ça tourne ?

**S. M.** : A l’exception de la visite des différents lieux de la tournée, très en amont des répétitions, où j’étais seul, je n’ai pas filmé caméra à l’épaule sur ce projet. Au moment où les répétitions ont eu lieu à la Manufacture des Œillets, à Ivry, nous étions trois. Et effectivement, j’ai supprimé le voyant rouge de la caméra pour éviter que Patrice sache à quel moment je filmais et à quel moment je ne filmais pas. J’avais aussi demandé à l’équipe d’être tout le temps sur le pied de guerre, en leur disant de continuer à faire semblant de filmer même si l’on ne filmait pas. Le cadreur suivait donc Patrice avec sa caméra, l’ingénieur du son qui avait une perche démesurément longue continuait également à suivre Pascal et Patrice. Mais à aucun moment Patrice savait si l’on filmait.

**S. P.** : Vous auriez donc pu filmer beaucoup plus que vous ne l’avez fait ?

**S. M.** : Oui, bien sûr. Je ne sais plus exactement mais dans mon souvenir j’ai environ 130 heures de rushes, ce qui correspond *grosso modo* à seize jours de présence si l’on compte huit heures de répétition par jour. En fait, sur les deux mois de répétitions, j’ai filmé presque tous les jours. Je n’étais pas là parfois pour des raisons d’organisation et de coût.

**S. P. :** C'est lui ou vous qui étiez à l'initiative de ne pas vouloir savoir quand vous filmiez ?

**S. M. :** C'est moi. Pour s'habituer justement à notre présence et au fait qu'on soit là, je me suis dit qu'il fallait qu'il ait l'impression qu'on filme en permanence. J'ai pensé que s'il y avait des moments où je coupais ou donnais l'impression de couper la caméra, peut-être qu'il se passerait d'autres choses ou peut-être que Patrice aurait tendance à se mettre en colère plus facilement ou je ne sais pas. Cela n'a pas été le cas de toute façon. Pas sur cette mise en scène-là en tout cas. Qu'il ne sache pas qu'on filmait était important pour moi car je voulais que tous les moments soient équivalents pour lui dans le rapport qu'il y avait avec la caméra. Pour cela, il fallait donner l'impression que je tournais tout le temps. Après, on peut effectivement se demander ce que la caméra a modifié, pour lui, par rapport à sa propre image et par rapport à Pascal. Mais pas grand-chose en fait, même s'il savait qu'il était filmé. Il ne pouvait effectivement pas ne pas tenir compte du fait qu'il y avait un témoin permanent qui était cette caméra. En même temps, Patrice a l'habitude d'être filmé en travaillant. Il sait ce que c'est que la présence d'une caméra. Tout dépend de qui est derrière et de l'entente qui s'est établie en amont. Depuis, je l'ai filmé à d'autres occasions, pour d'autres documents, et c'est assez amusant de constater qu'à l'opéra par exemple, je pourrais dire qu'il fait *son show* pendant les répétitions. Quand je dis *son show*, ce n'est pas péjoratif, c'est juste que Patrice est quelqu'un de très démonstratif quand il travaille en répétition, il "chuchote" le texte des comédiens ou des chanteurs, il prend leur place, s'amuse, joue les rôles, court dans tous les sens, etc. Mais il le ferait avec ou sans la caméra. Ce n'est pas un problème de caméra. La caméra n'a rien à voir là-dedans, même s'il a tendance à en faire un peu plus devant elle. Je l'ai toujours vu faire comme ça. Quand j'ai suivi les répétitions de *Phèdre*, il n'y avait pas forcément de caméra et par moment aussi il faisait *son show*. Ainsi ma présence n'a pas entraîné de véritable modification ; en plus j'étais là tout le temps. Quand je dis tout le temps, j'étais là une semaine complète et la semaine suivante, il y avait une journée où je ne venais pas, la semaine d'après trois jours où je ne venais pas tourner puis j'étais à nouveau là tout le temps la semaine suivante. D'ailleurs, même s'il n'y avait pas la caméra, je venais quand même assister aux répétitions parfois. La présence de la caméra était quasi permanente. C'était donc pareil qu'elle soit là ou pas. J'ai même entendu Patrice et Pascal dire : "Ah tiens, hier vous n'étiez pas là, ça nous a manqué" ou "c'est bizarre parce qu'il nous manquait quelqu'un, hier". Cela signifie qu'on faisait complètement partie de l'équipe. Nous étions là comme des gens qui travaillent sur le spectacle. Nous n'étions pas extérieurs au spectacle. Nous étions là pour ça.

**S. P. :** Oui, vous avez changé mon regard sur les documentaristes. Vous définissez-vous ainsi d'ailleurs ? Vous définissez-vous comme documentariste ou comme réalisateur sur un travail comme celui-là ?

**S. M. :** Je n'en sais rien. Je n'ai justement pas l'impression d'être documentariste. C'est une question compliquée que je ne me suis jamais vraiment posé. C'est quoi la définition de documentariste ? J'ai envie de dire que je suis cinéaste avant tout, même si je n'ai pas fait de cinéma au sens propre du terme. Je sais comment utiliser l'image pour rendre compte de ce que je filme et y redonner, sinon y donner du sens.

**S. P.** : Qu'implique pour vous le fait de filmer un metteur en scène au travail, par ailleurs cinéaste, quand vous êtes cinéaste vous-même ?

**S. M.** : Je ne sais pas. Je ne me pose pas ces questions-là. Ce que je sais, c'est que je connais le pouvoir de l'image, de la présence d'une caméra. Je connais le pouvoir de la grammaire qu'on peut utiliser quand on fait un film : le gros plan, le plan large, le plan très serré. Les questions que je me pose, c'est : "Qu'est-ce que je regarde ?" ; "Qu'est-ce que je cadre ?" ; "Qu'est-ce que je choisis de cadrer ?" ; "Est-ce que je cadre forcément les visages, les épaules, les mains, les dos, etc. ?" ; "D'où je regarde ?" aussi. Ça, c'est une question que je me pose tout le temps : "D'où je regarde et qu'est-ce que je vais raconter avec tout ça ?"

**S. P.** : D'où regardez-vous justement quand vous réalisez *Une Autre Solitude* ?

**S. M.** : Deux choses se mélangent je crois : mon point de vue personnel, sans que cela soit un regard de jugement et celui de Patrice. Je ne dis pas : "Ça, je trouve ça nul et ça je trouve ça super beau." C'est ailleurs, déjà dans la réflexion, dans l'analyse que cela se passe. Je me demandais toujours ce que Patrice était en train de fabriquer, de chercher quand il répétait *Dans la solitude des champs de coton*. J'étais toujours en train d'essayer de comprendre son raisonnement, ce qu'il essayait de faire comprendre à Pascal, ce qui était facile pour moi de l'extérieur. J'ai toujours eu la sensation de comprendre exactement de quoi il était en train de lui parler, même si Pascal ne comprenait pas parfois. Quelle que soit la personne à qui il s'adressait, son assistant, le technicien avec qui il faisait les lumières, j'avais toujours la même sensation. D'une certaine manière, j'avais la sensation non pas de me soumettre au diktat de son regard mais d'être inclus dans son regard. Cela me donnait une espèce d'omniscience. De plus, quand je parle de l'endroit d'où je regarde, j'inclus aussi la position du spectateur, du spectateur lambda qui pourrait ne rien comprendre à ce qui se passe.

**S. P.** : Avec *Une Autre Solitude* en 1995, c'est la première fois que vous filmiez son travail. Depuis, vous avez réalisé des films sur ses ateliers à la Manufacture des Œillets avec les élèves du Conservatoire national supérieur d'art dramatique ; vous avez fait de même pour les répétitions de *Phèdre* et pour le spectacle, etc. Si de mon point de vue une complicité avec Chéreau est nécessaire pour le filmer, y a-t-il eu une évolution dans la manière de le filmer durant les répétitions ? Etes-vous plus à l'aise aujourd'hui, avez-vous davantage carte blanche ?

**S. M.** : Je ne sais pas. C'est davantage ma manière d'être vis-à-vis de tout ça que ma manière de filmer qui a évolué. J'ai mûri. J'ai un autre regard là-dessus maintenant. A l'époque où j'ai commencé à filmer les répétitions de *Dans la solitude des champs de coton*, ne venant pas du théâtre mais du cinéma, de l'image audiovisuelle, je n'avais pas tous les éléments de compréhension par rapport au théâtre. Je n'avais pas de rapport particulier à ce qu'était le théâtre. Et là, tout à coup, je l'ai découvert. Bien sûr, j'avais une idée de ce que j'aimais ou n'aimais pas au théâtre, mais je n'étais pas à l'intérieur de ses arcanes. C'est vrai que Patrice m'a mis le pied à l'étrier par rapport à ça. Peut-être sais-je plus de choses maintenant, notamment sur la direction d'acteurs. Alors je vais peut-être plus facilement à l'essentiel quand je filme. En tout cas, la seule chose qui a vraiment

changé est que je filme beaucoup moins par exemple quand je fais ce genre de travail. Je comprends mieux les choses qui se produisent maintenant et connais mieux Patrice aussi. Je sais à quel moment il va peut-être se passer des choses en répétition. Je vais donc peut-être plus facilement et plus vite à l'essentiel.

**S. P.** : Pensez-vous que ce que vous nous donnez à voir est représentatif de la manière de travailler de Patrice Chéreau en répétition ?

**S. M.** : Je n'en sais rien. Ce serait prétentieux de le dire. C'est représentatif de ce que j'en retiens. En même temps, je ne fais pas un travail malhonnête non plus, je ne mens pas sur l'objet, sur les choses que je montre. Je ne mens jamais en montrant ce que je montre. Mais j'ai tendance à choisir. Je m'en suis encore aperçu en réalisant le *making of* de son dernier film. J'essaie de faire comprendre la manière qu'il a de travailler. Si j'ai un pouvoir, le moindre pouvoir par rapport à tout ça, c'est effectivement de savoir transmettre cette chose-là, ce savoir, cette compréhension-là des choses et de son travail et peut-être aussi cette part d'intimité que j'ai par rapport à lui et à son travail. Cette intimité et cette complicité professionnelles entre Patrice et moi s'est posée d'emblée pour *Une Autre Solitude*, miraculeusement, parce qu'on se connaissait depuis peu quand j'ai fait ce film-là. J'avais travaillé dans l'équipe de montage de *La Reine Margot* ; j'avais rencontré Patrice parce que je lui avais envoyé un mot pour lui parler de cinéma, de son cinéma. Il m'a appelé et nous sommes devenus amis. Mais surtout, il n'y avait aucune relation de méfiance dans ce documentaire, de toutes parts. Et à un moment donné, il a aussi accepté ce jeu-là de l'intimité. Ce que j'avais envie de filmer moi, c'était le désir, quel qu'il soit. Quelle que soit la manière dont il s'exprime. Désir de travail, désir de répéter, désir de travailler sur un texte. Il se trouve que le texte même *Dans la solitude des champs de coton* parle de ça, du désir : où est le désir, quel est le désir, où se place-t-il, comment je peux aller le chercher, de quelle manière je peux y répondre. Et je crois que ce que j'ai fait sur le documentaire a aussi consisté à simplement suivre le texte, ce qu'il y avait dans ce texte et d'essayer de comprendre le désir de Patrice comme metteur en scène par rapport à ça, ainsi que mon propre désir à voir ce metteur en scène et cet acteur "s'aimer", "se détester", avoir une histoire depuis mon point de vue. Je ne sais pas si je suis documentariste mais je sais que j'ai envie de raconter une histoire. Et pour moi, cette histoire, c'était celle de la pièce, et de Patrice avec la pièce, avec Pascal, ainsi que du comédien avec la découverte du texte, son apprentissage, etc. Il y avait beaucoup de désir sur ce spectacle et c'est peut-être ça qui est le plus sensible ou le mieux rendu, peut-être, à travers mon film : la circulation du désir entre nous tous.

**S. P.** : Chéreau a également participé à la production d'*Une Autre Solitude*, cela lui a-t-il donné un droit de regard, a-t-il émis des commentaires sur votre film avant son montage final par exemple ou avez-vous eu complètement carte blanche ?

**S. M.** : Oui, il a dit des choses et oui j'ai eu carte blanche. Quand Patrice a vu mon premier montage, son commentaire a été : "Oh la la, c'est absolument terrible, j'en ai ras le bol de me voir, on me voit trop." Cela a été sa première réaction, et la seule d'ailleurs. Il m'a donc tout de suite dit qu'on ne voyait pas assez Pascal,

qu'il fallait plus orienter le film sur Pascal. Je n'avais pas vu les choses comme ça dans un premier temps. Evidemment, quand on est au montage, on a envie de raconter beaucoup de choses. Au final je me suis aperçu que Patrice avait raison. On le voyait peut-être trop et pas assez Pascal. Cela ne veut pas dire que j'ai changé le film, mais j'ai retravaillé le montage par rapport à sa remarque, qui n'était pas une remarque de sanction. Patrice ne m'a pas dit : "C'est nul, j'ai pas envie de voir ce film-là." Il a proposé un équilibre différent à trouver et il avait raison. J'ai donc retravaillé sur ce rééquilibrage. Il ne supporte pas de se voir alors j'imagine très bien que cela pouvait forcément être dérangeant pour lui de se voir pendant une heure et demie en train de faire deux mises en scène. Moi-même, j'ai horreur de ma propre image, que ce soit en film ou en photo. Mais il ne m'a pas dit : "Je n'aime pas cette séquence, ça c'est pas bien, ça c'est faux, etc." Il n'y a eu aucune interdiction.

**S. P.** : Quelle est la différence pour vous entre filmer ses répétitions et filmer ses représentations ?

**S. M.** : Filmer ses répétitions, c'est rentrer dans le processus intellectuel et le donner à voir, alors que filmer les représentations, cela consiste justement davantage à raconter l'histoire que lui a eu envie de raconter, et en conséquence de gommer et de cacher tout le reste, ou plus précisément de rendre plus mystérieuse toute la partie qui concerne le travail. En plus, il faut redonner le sens du spectacle. Quand je filme une représentation, quand je fais ce qu'on appelle une captation, c'est pour justement redonner tout son sens au spectacle et à l'histoire qui se raconte. C'est tout de même ça qui est important : raconter la même histoire que celle qui est racontée par le spectacle.

**S. P.** : Patrice Chéreau est très proche des acteurs pour les diriger comme vous semblez très proche de lui pour le filmer. Etiez-vous vraiment proche de lui pour le filmer et était-ce nécessaire pour vous de nous donner cette impression ?

**S. M.** : Oui, c'est ma manière d'aborder les choses. Physiquement, je n'étais pas si près que ça en réalité, parce que je n'étais évidemment pas collé à un mètre d'eux quand ils répétaient sur le plateau. Dans cette situation bi-frontale, avec deux gradins qui se faisaient face, je me mettais en général plutôt en retrait, à un bout ou à l'autre des gradins. Et selon les endroits où Patrice choisissait de travailler, c'est-à-dire le côté où on était ou l'autre en face, plus loin, on était plus ou moins près. D'autre part, quand je m'installais au début d'une répétition, presque instinctivement Patrice commençait la répétition plus loin, non pas parce que je le dérangeais mais parce qu'il n'avait pas forcément envie de se coller à la caméra, ce que je comprends très bien. Cela paraît tout à fait naturel car la caméra n'est ni un objet naturel ni anodin. Il se trouve que grâce aux caméras vidéo maintenant, à l'éclairage, à la technique, j'ai la possibilité de faire des zooms. Alors même s'il se mettait loin, je *zoomais* et je pouvais être très près quand même. Et c'est vrai que j'ai envie de ça. De la même manière que lui a toujours dit qu'il a probablement fait du cinéma en raison de la frustration, au moment des représentations de théâtre, de ne pas pouvoir être suffisamment près des comédiens comme il l'est effectivement quand il répète – alors qu'avec une caméra il peut s'approcher beaucoup plus près –, de la même manière

j'ai eu envie de *zoomer* quand je ne pouvais pas être suffisamment près. Soudainement en effet, on est plus dans l'affaire, on rentre dans la peau des gens. Voilà, c'est bêtement un rapport de distance que j'abolis juste grâce à l'effet de zoom optique. En plus, les casques me permettaient d'avoir un retour et de très bien entendre Patrice et Pascal qui portaient un HF. Je les entendais donc beaucoup mieux d'ailleurs que n'importe quelle personne de l'équipe durant les répétitions. Cela me permettait d'entendre les murmures. Cela s'est produit et je l'ai monté dans le film. Par moment on a l'impression que Patrice parle très fort mais pas du tout en réalité. Il se trouve qu'il a un HF sur lui. Du coup, cela permet aussi de rentrer dans cette chair, dans cette chair du théâtre, et dans la chair de son théâtre.

Propos recueillis par Sophie Proust, mai 2009.

# biographies

## **Patrice Chéreau**

Né en 1944, Patrice Chéreau signe son premier spectacle à l'âge de 19 ans. Depuis ses débuts jusqu'à aujourd'hui, ses mises en scène – que ce soit au théâtre, à l'opéra, ou au cinéma – combinent des points de vue puissants et originaux, un univers visuel très fort (élaboré avec le scénographe Richard Peduzzi) et une direction d'acteurs à la fois précise et charnelle. Inspiré au départ par Giorgio Strehler et Roger Planchon, Chéreau s'est tout de suite fait reconnaître comme un homme de théâtre de premier plan par ses "relectures" de Labiche, Marivaux, Lenz. En 1972, Planchon lui propose la co-direction du Théâtre national populaire (TNP) à Villeurbanne. Il y signe certains de ses spectacles les plus célèbres, dont *La Dispute* de Marivaux. De 1976 à 1979, il met en scène à Bayreuth la Tétralogie de Wagner, puis revient au théâtre avec *Peer Gynt* d'Ibsen et au cinéma avec *L'Homme blessé*. En 1982, il prend la direction artistique du Nanterre Amandiers, théâtre où il créera quatre pièces de Koltès, à côté d'œuvres de Genet, Marivaux, Shakespeare... A partir de 1990, il se consacre au cinéma (*La Reine Margot*, *Ceux qui m'aiment prendront le train*, *Intimité*), sans exclure des retours occasionnels au théâtre (nouvelle version de *Dans la solitude des champs de coton*, *Phèdre*) et à l'opéra. **A.-F. B.**

## **Bernard-Marie Koltès**

Né en 1948 à Metz, Bernard-Marie Koltès écrit en 1971 sa première pièce *Les Amertumes*, qu'il met en scène avec le Théâtre du Quai, une compagnie fondée à Strasbourg avec quelques amis. Hubert Gignoux, directeur du Théâtre national de Strasbourg (TNS), le fait alors entrer à l'École d'Art dramatique. De 1971 à 1973, Koltès écrit et met en scène *Procès ivre*, *La Marche*, *Récits morts*, et pour la radio *L'Héritage* et *Des voix sourdes*. En 1977, il connaît un premier succès critique avec un monologue, *La Nuit juste avant les forêts*. Après un séjour au Nigeria, et lors d'un voyage en Amérique latine, il compose *Combat de nègre et de chiens*, que Patrice Chéreau met en scène en 1982, en s'engageant à monter tout ce que Koltès écrira par la suite. Celui-ci renie alors toute son œuvre antérieure à *La Nuit*. Leur collaboration se poursuit avec *Quai Ouest* (1986), *Dans la solitude des champs de coton* (1987) et *Le Retour au désert* (1988) – bien que leurs relations commencent à se tendre. En avril 1989, Koltès meurt du sida en laissant une pièce posthume, *Roberto Zucco*, créée selon son vœu par Peter Stein en Allemagne, puis dans le monde entier. **A.-F. B.**

## Stéphane Metge

Né en 1964, Stéphane Metge est cinéaste. Il s'intéresse très tôt à la vidéo, réalise des courts-métrages et occupe diverses fonctions techniques sur des longs-métrages. En 1994, il assiste au tournage de *La Reine Margot*, mis en scène par Patrice Chéreau, et travaille dans l'équipe de montage du film. De là naît son désir de travailler avec lui. *Une Autre Solitude*, film documentaire sur les répétitions du texte *Dans la solitude des champs de coton*, de Bernard-Marie Koltès, est le début de leur collaboration en 1995. Tout en continuant sa propre activité de cinéaste (notamment la fiction *C'est le vent* en 1998, court-métrage qui remporte le 1er prix au festival de Lama en Corse, *C'était là depuis l'après-midi* en 1999 ou des films courts pour Johann le Guillerm, compagnie Cirque Ici, et d'autres captations de spectacle vivant), Metge poursuit sa collaboration avec Chéreau. Il réalise des documentaires sur son travail de formation et de création en 1998 avec les élèves du Conservatoire national supérieur d'art dramatique (CNSAD) (*Patrice Chéreau, leçons de théâtre* en 1999 ; *Un Atelier de Patrice Chéreau à la Manufacture des Céillets* en 2000) avant d'être son assistant réalisateur pour *Son frère*, de réaliser la captation de sa production de *Phèdre* ainsi qu'un film sur ces répétitions (2003 et 2004), puis la captation en direct de *Così Fan Tutte* pour Arte (2005) et celle retransmise sur la même chaîne de l'opéra *De la maison des morts* de Leos Janáček, dirigé par Pierre Boulez (2007), jusqu'au *making of* de *Persécution*, le dixième long-métrage de Chéreau en 2009. Depuis 2002, il travaille également avec les élèves du cours Florent pour lequel il dirige des ateliers d'écriture sur le film court et avec lequel il réalise divers courts-métrages. En 2009, il filme un opéra mis en scène par Krzysztof Warlikowski à l'opéra Bastille pour Arte. La plupart de ses films ont été diffusés sur Arte, France 5, TV5 ou France 3. **S. P.**

## Pascal Gregory

Né en 1954, Pascal Gregory démarre très tôt une carrière parallèle dans le théâtre et le cinéma comme acteur ; il sera d'ailleurs dirigé par Eric Rohmer dans les deux arts. Bien que jouant pour des metteurs en scène reconnus dès le début des années 70 (Jorge Lavelli, Andreas Voutsinas) et de grands réalisateurs à la même époque (André Téchiné, Eric Rohmer), sa reconnaissance publique va éclater après le début de sa collaboration avec Patrice Chéreau en 1988 avec un petit rôle dans *Hamlet*. Depuis, Pascal Gregory, tant au théâtre qu'au cinéma, fait partie de la famille d'acteurs de Chéreau : il joue au théâtre dans la pièce de Bernard-Marie Koltès *Dans la solitude des champs de coton* (1995), *Phèdre* de Racine (2003) et au cinéma dans *La Reine Margot* (1994), *Ceux qui m'aiment prendront le train* (1998), *Son frère* (2003), *Gabrielle* (2005). Il travaille actuellement avec de jeunes artistes au théâtre comme Arthur Nauzyciel ou Nicole Aubry et au cinéma avec, pour ne citer que quelques noms : Raoul Ruiz, Luc Besson, Andrzej Zulawski, Laurent Bouhnik, Claude Berri, Rosette, Gérard Oury, Arielle Dombasle. Il est également scénariste et réalisateur. **S. P.**

# bibliographie sélective Koltès / Chéreau

## Le texte et l'auteur auprès de l'éditeur

Koltès, Bernard-Marie

*Dans la solitude des champs de coton* – Paris : Minit, 1986, 60 p.

Les Editions de Minit proposent d'autres ressources sur B.-M. Koltès :  
saisir Koltès dans le moteur de recherche, puis cliquez *Parmi les auteurs* :  
<http://www.leseditionsdeminuit.eu>

## Articles – Revues

### Alternatives Théâtrales

*Bernard-Marie Koltès* / Benhamou, Anne-Françoise ; Saada, Serge,  
in *Alternatives Théâtrales*, No.35-36 ; 134 p., 1/2/1994.

### Atlantiques

*Bernard-Marie Koltès* / Lanteri, Jean-Marc, in *Atlantiques* No.106 ; p.17, 1/2/1995.  
Dossier : Ecritures dramatiques contemporaines.

### Etudes Théâtrales

*Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines* /  
Bogumil, Sieghild & Duquet-Kramer, Patricia, in *Etudes Théâtrales* No.19 ;  
166 p., 12/12/2000.

### Jeu

*La Parole solitaire* / Ubersfeld, Anne, in *Jeu* No.110 ; p.56-66, 1/3/2004.

### Le Matricule des anges

*Dans l'espace vide du théâtre* / Bouteillet, Maïa, in *Le Matricule des anges* No.31 ;  
p.6-7, 1/7/2000.

### Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française

*Bernard-Marie Koltès*, in *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, No.1,  
1/3/2007.

### Revue d'Histoire du théâtre

*Le Théâtre de Koltès, une écriture "de la modernité bien tempérée" ?* /  
Cordonier, Noël, in *Revue d'Histoire du théâtre*, Vol. 4, No.212 ; p.333-350, 1/12/2001.

### Séquence

*Bernard-Marie Koltès : de Strasbourg à Zucco* / Martinelli, Jean-Louis,  
in *Séquence* No.2 ; p.12-33, 1/1/1995.

### Taktik

*Solitude en duo* / Kahn, Frédéric, in *Taktik* No.331 ; p.12, 27/9/1995.

### Théâtre / Public

*Arrêt sur image* – 3 / Koltès, Bernard-Marie ; Darbelley, Odile ; Jacquelin, Michel,  
in *Théâtre / Public* No.76-77 ; p.102-103, 1/7/1987.

*Des histoires de vie et de mort : Entretiens avec Bernard-Marie Koltès* /  
Koltès, Bernard-Marie ; Hotte, Véronique, in *Théâtre / Public* No.84 ; p.106-110,  
1/11/1988.

*Rencontres avec Patrice Chéreau* / Chéreau, Patrice ; Laurent, Anne, in *Théâtre /  
Public* No.101-102 ; p.33-41, 1/9/1991.

*Bernard-Marie Koltès : Juste avant la nuit . Une mémoire lourde du poids des morts.  
Lieu dit . Gémellités honteuses . Théâtres du crime . Koltès, histoires de famille* /  
Attoun, Lucien ; Thobois, Anne ; Verseau, Olivier ; Coquelin Jean-Yves,  
in *Théâtre / Public* No.136/137 ; p.23-69, 1/7/1997.

*Regards : Dans la solitude des champs de coton : Bernard-Marie Koltès : Moïse Touré / Ciret, Yan ; Chalaye, Sylvie, in Théâtre / Public No.162 ; p.47-52, 1/1/2001.*  
*Un théâtre des frères ? / Marest, Etienne, in Théâtre / Public No.163 ; p.10-17, 1/1/2002.*  
*Regards / Ertel, Evelyne ; Marest, Etienne ; Lorelle, Yves, in Théâtre / Public No.168 ; p.27-74, 1/4/2003.*  
**Théâtre en Europe**  
*Nanterre Amandiers / Dort, Bernard ; Chéreau, Patrice, in Théâtre en Europe No.17 ; p.2-63, 1/7/1988.*

### **Ouvrages – Documents**

**Chéreau : de Sartrouville à Nanterre : La Dispute, Peer Gynt, Les Paravents, le théâtre lyrique : études, textes /** Sous la direction d'Odette Aslan – Paris : CNRS éd., 1/1/1986. [Arts du spectacle : Les voies de la création théâtrale], 14. 382 p.  
**Nanterre Amandiers : Les Années Chéreau 1982-1990 /** Sous la direction de Sylvie de Nussac – Paris : Imprimerie nationale, 1/1/1990. [Le spectateur français]. 347 p.  
**Koltès : la nuit, le nègre et le néant /** Desportes, Bernard – Charliou : La Bartavelle éditeur, 1/1/1993. 161 p.  
**Statisme et mouvement au théâtre : Actes du colloque organisé à l'Université de Paris IV, les 17-19 mars 1994 /** Sous la direction de Michel Autrand – Poitiers : La Licorne, 1/1/1995. [Hors série : Colloques], 1. 267 p.  
**Théâtres du moi, théâtres du monde /** Sarrazac, Jean-Pierre – Rouen : Médianes, 1/1/1995. [Villégiatures ; Essais]. 360 p.  
**Koltès, combats avec la scène /** Benhamou, Anne-Françoise ; Bonvoisin, Samra ; Lallias, Jean-Claude ; Fournier, Michel – Paris : CNT / C.N.D.P., 1/1/1996. [Théâtre Aujourd'hui], 5. 200 p.  
**Bernard-Marie Koltès –** Paris : Europe, 1/1/1997. [Revue Europe], 823-824. p.3-134.  
**Le Film de théâtre /** Picon-Vallin, Béatrice ; Konigson, Elie – Paris : CNRS éd., 1/1/1997. [Arts du spectacle : Spectacles Histoire Société]. 286.  
**Théâtres au cinéma : Patrice Chéreau ; Jean Genet ; Bernard-Marie Koltès –** Bobigny : Magic cinéma, 1/1/1999. [Magic cinéma], 10. 186 p.  
**Une part de ma vie : entretiens [1983-1989] /** Koltès, Bernard-Marie – Paris : Minuit, 1/1/1999 – 160 p.  
**Pour Koltès /** Bon, François – Besançon : Les Solitaires intempestifs, 1/1/2000. [Essais]. 75 p.  
**Un siècle en pièces carnets /** Levesque, Robert – Montréal [Canada] : Boréal, 1/1/2000. [Papiers collés]. 160 p.  
**Bernard-Marie Koltès /** Ubersfeld, Anne – Arles : Paris : Actes Sud-Papiers = CNSAD Paris, 1/1/2001. [Apprendre], 10. 102 p.  
**Koltès : la question du lieu : actes des premières rencontres internationales Bernard-Marie Koltès, Bibliothèque Municipale de Metz, 30 oct. 1999 /** Sous la direction d'André Petitjean – Metz : Centre d'études linguistiques des textes et des discours, 1/1/2001. 144 p.

*La Solitude à deux : La pièce Dans la solitude des champs de coton de Bernard-Marie Koltès et ses réalisations scéniques par Patrice Chéreau* / Girkinger, Irène - Bruxelles : Peter Lang, 1/1/2001. [Publications Universitaires Européennes : Série XIII : Langue et littérature française], 259. 129 p.

*Dans la solitude des champs de coton, de Bernard-Marie Koltès* / Dizier, Anna - Paris : Bertrand-Lacoste (Editions), 2002. [Parcours de lecture]. 128 p.

*Théâtre - solstices : Ecrits sur le théâtre 2* / Regnault, François - Arles : Paris : Actes Sud-Papiers = CNSAD Paris, 1/1/2002. [Le Temps du Théâtre : Apprendre], 16. 501 p.

*Le Théâtre contemporain : analyse de textes, de Sarraute à Vinaver* / Pavis, Patrice - Paris : Nathan Université, 1/1/2002. [Lettres sup]. 232 p.

*Dans la solitude des champs de coton, Koltès* / Evrard, Franck - Paris : Ellipses, 2004. [Résonances]. 126 p.

*Jeux de rêves et autres détours* / Sarrazac, Jean-Pierre - Belval : Circé, 1/1/2004. [Penser le théâtre]. 143 p.

*Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès* / Mounsef, Donia - Paris : L'Harmattan, 1/1/2005. [Univers théâtral]. 213 p.

*Le Théâtre au plus près : pour André Veinstein* / Thomasseau, Jean-Marie - Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1/1/2005 - 318 p.

*Dix rendez-vous en compagnie de Pierre Vial* / Vial, Pierre ; Girard, Danièle - Paris : Actes-Sud-Papiers ; ANRAT, 1/1/2006. [Les ateliers de théâtre]. 102 p.

*Le Théâtre en France de 1968 à 2000* / Bradby, David ; Poincheval, Annabel - Paris : Honoré Champion, 1/1/2007. [Dictionnaires & références], 17. 752 p.

*Un Trajet* / Chéreau, Patrice ; Godard, Colette - Monaco : Editions du Rocher, 1/10/2007. [Document]. 282 p.

*Koltès subversif* / Patrice, Stéphane - Paris : Descartes & Cie, 1/1/2008. [Essais]. 218 p.

*Koltès : la rhétorique vive* / Job, André - Paris : Hermann, 2009. [Savoir : Lettres]. 133 p.

*Patrice Chéreau : j'y arriverai un jour* / Banu, Georges ; Hervieu-Léger, Clément - Arles, Actes Sud, 2009. [Le temps du théâtre]. 80 p.

*Lettres* / Koltès, Bernard-Marie - Paris : Minuit, 2009. 512 p.

#### **DVD disponibles au catalogue CNC-Images de la culture ([www.cnc.fr/idc/](http://www.cnc.fr/idc/))**

*Une Autre Solitude*, de Stéphane Metge, 1996, 76', documentaire.

*Il était une fois dix-neuf acteurs*, de François Manceaux, 1987, 3 x 55', documentaires.

*Henri VI-Richard III de W. Shakespeare (Fragments) - Patrice Chéreau, leçons de théâtre*, de Stéphane Metge, 1999, 5 x 25', documentaires.

*Un Atelier de Patrice Chéreau à la Manufacture des Œillets*, de Stéphane Metge, 1999, 88', documentaire.

*Le Retour au désert*, de Thierry Thomas (mise en scène : Jacques Nichet), 1995, 114', adaptation.

*Bernard-Marie Koltès, comme une étoile filante (collection : Un Siècle d'écrivains)*, de François Koltès, 1997, 46', documentaire.



# autres ressources sur Bernard-Marie Koltès

## **Des sites à explorer**

<http://auteurs.contemporain.info/bernard-marie-koltes/>

Site d'information qui propose, en plus d'une bio-bibliographie des auteurs référencés, des indications bibliographiques organisées par œuvre littéraire ou théâtrale de l'auteur concerné.

[www.bernardmariekoltes.com/](http://www.bernardmariekoltes.com/)

Site dédié à l'auteur, propose par texte dramatique les mises en scène réalisées, les éditions en français et traductions.

## **Des lieux ressources à exploiter**

**Les bibliothèques médiathèques de Metz**, ville d'origine de B.-M. Koltès, lui consacrent une activité riche et variée organisée à partir d'un important Fonds Bernard-Marie Koltès conservé dans les collections lorraines modernes à la Médiathèque du Pontiffroy (1 cour Elie Fleur – 57000 Metz – 03 87 55 53 33 – <http://bm.mairie-metz.fr/>). Elles organisent régulièrement des Rencontres internationales qui revisitent, dans des thématiques toujours nouvelles, l'œuvre dramatique de Koltès.

**L'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine [IMEC]** conserve des fonds majeurs concernant aussi différents acteurs de la création identifiés dans la rubrique Auteurs de leur Répertoire des collections. On y trouve notamment les fonds d'archives de Bernard-Marie Koltès et de Patrice Chéreau ([www.imec-archives.com/fonds/](http://www.imec-archives.com/fonds/)).

## Centre national du Théâtre

134 rue Legendre 75017 Paris

[www.cnt.asso.fr](http://www.cnt.asso.fr)

### Service de la vidéothèque

contact : Cléo Jacque – 01 44 61 84 98 – [videothèque@cnt.asso.fr](mailto:videothèque@cnt.asso.fr)

Consultation gratuite, sur place et sur rendez-vous

du lundi au vendredi 10h-13h et 14h-18h.

### Service documentaire

contacts : Marie-Pierre Ghribi-Bianchi, Nancy Anakesa –

01 44 61 84 85 – [documentation@cnt.asso.fr](mailto:documentation@cnt.asso.fr)

Pour bon nombre des publications signalées, le service documentaire du CnT, vous accueille pour les consulter les lundi, vendredi de 14h à 18h et le mercredi de 10h à 13h et de 14h à 18h.

## Centre national du cinéma et de l'image animée

### Service de la diffusion culturelle – Catalogue Images de la culture

11 rue Galilée 75116 Paris

[www.cnc.fr/idc](http://www.cnc.fr/idc)

contact : Alain Sartelet – 01 44 34 35 05 – [alain.sartelet@cnc.fr](mailto:alain.sartelet@cnc.fr)

Mise à disposition de supports DVD pour la constitution de fonds de documentation ou pour l'organisation de représentations publiques non commerciales par des organismes culturels, sociaux ou éducatifs.



Ce document pédagogique est édité par le Centre national du cinéma et de l'image animée et le Centre national du Théâtre, avec le concours de la Délégation au développement et aux affaires internationales du Ministère de la Culture et de la Communication.

**rédaction** : Anne-Françoise Benhamou, Jean-François Dusigne, Sophie Proust, Françoise Zamour

**bibliographie** : Marie-Pierre Ghribi-Bianchi, service documentaire du CnT

**responsables du projet** : Cléo Jacque (CnT), Isabelle Gérard-Pigeaud et Marc Guiga (CNC)

**remerciements à** : Stéphane Metge, Sophie Proust

**conception graphique** : Dupont & Barbier

**impression** : IME – Imprimerie Moderne de l'Est

© CnT – CNC, 2009