



PROVOCAREA LUI PATRICE CHÉREAU: ACTE DE LIMBAJ ÎN INTERACȚIUNE

*PATRICE CHÉREAU CHALLENGE:
SPEECH ACTS IN INTERACTION*

Angelina ROȘCA,

Maestru în Arte, doctor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

The paper is devoted to social and aesthetic challenges of Patrice Chéreau, a rebellious personality endowed with reckless energy, who revolutionized theatre and opera. Particular attention is paid to director's way to put in interaction speech acts belonging to different arts. The myths-performances are analyzed, especially those where the French director leads elite artistic forces towards postmodern desacralization. Here is where we find Chéreau's way to create a condensed moment, defined by Bertold Brecht as Social Gestus. Then we follow his both scandalous and triumphal route, culminated in the award of Europe Theatre Prize (Thessaloniki, Greece, 2008).

Făcând uz de semnele altor genuri ale artei, Patrice Chéreau săvârșește o adevărată revoluție în teatru și în operă, izbutind să obțină ca acestea, cu toată diferența de substanță, să fie reciproc implicative.

Energia debordantă, caracterul rebel, farmecul personal, i-au asigurat regizorului francez un start răsunător și o carieră internațională plină de scandal, dar și de triumf, ce s-a încununat cu Premiul Europa pentru Teatru (Solonic, Grecia, 2008). La doar nouăsprezece ani, tânărul teribil face prima sa intervenție agresiv-atractivă în arta dramatică cu *L'Intervention (Intervenția)* de Victor Hugo (1964), obținând, cum zicea cineva din prietenii săi, ca până și ușile Liceului *Louis-le-Grand*, unde textul cunoaște o premieră mondială, să fie îndrăgostite de el. Iar peste doi ani, dindată ce vine la conducerea teatrului din Sartrouville, șochează publicul prin radicalismul poziției sale politice și estetice. La douăzeci și cinci de ani lucrează cu marele Giorgio Strehler la *Piccolo Teatro di Milano*, după care revine în Franța (1972) pentru a prelua, alături de Roger Planchon și Robert Gilbert, con-

ducerea TNP-ului (*Théâtre National Populaire*) din Villeurbanne. Trăiește o perioadă efervescentă, acoperind concomitent mai multe fronturi. Poate tocmai acum actele de limbaj, aparținând diferitor arte, sunt puse în interacțiune, căci ziua filmează într-o estetică decadentă *La Chair de l'orchidée (Carnea Orhideei)* după James Hadley Chase, seara joacă pe scenă în *Toller* de Tankred Dorst, iar noaptea îl lecturează pe Shakespeare. În 1981 devine co-director, alături de Catherine Tascas, la *Théâtre des Amandiers* din Nanterre, unde creează școala de actorie din care iese două promoții de actori, printre care Vincent Perez, Valeria Bruni-Tedeschi, Bruno Todeschini și Marianne Denicourt. Filmul novator și foarte personal *L'Homme blessé (Bărbatul rănit)* după *Hervé Guibert* (1983), despre tânărul care-și descoperă homosexualitatea, interpretat de Jean-Hugues Anglade, este unul din cele mai răsunătoare scandaluri ale Festivalului de Film de la Cannes. Aflându-se în postura de președinte al acestuia în 2003, Patrice Chéreau jură că teatrul nu mai e în stare să-l uimească și că adevărata lui dragoste

este filmul. Declarațiile fac parte din strategia lui provocatoare, pentru că iată-l (în același an!) aducând elogii teatrului în vers alexandrin prin montarea la *Odéon-Théâtre de l'Europe* a spectacolului *Phèdre (Fedra)* de Racine cu Dominique Blanc în rolul titular și cu preferatul lui actor Pascal Greggory în rolul lui Tezeu. Interpreții, convulsionați de spasme ale amorului, amintesc niște statui ce se clatină. În fine, spectacolul realizat în stilul detectivelor anilor '60, se bucură de un asemenea succes, încât e aproape imposibil să răzbați la el.

Creația lui Richard Wagner *Der Ring des Nibelungen (Inelul Nibelungilor)*, pusă în spațiu de Chéreau la Bayreuth în 1976, este definită de critici drept „hotar între opera de naftalină cu primadone și **epoca regiei active, provocatoare**” [1]. Aici el întreprinde o desacralizare postmodernistă a montării din 1876 devenită un mit, ce și-a păstrat intacte decorurile și regia până în 1945. După război opera suportă și unele schimbări. De la naturalismul condimentat cu patos naționalist se trece la abstractizare gen Adolphe Appia, apoi, în anii '70, la o relectură mai actuală, căutându-se dimensiunea socială a Teatrolgiei. Însă în ciuda eforturilor sus-amintite, procesul de ștergere din memorie a imaginii aceluia spectacol, luat drept singurul etalon de tradiție ideologică, dar și artistică, se adeverește a fi unul durabil și anevoios. Patrice Chéreau, am putea zice, îl urmează pe Roland Barthes, care recomanda să te debarasezi de dominația unui mit prin a-i descifra semnele și prin a crea unul nou. Regizorul formează un sistem semiologic, în care propria realizare scenică se poziționează ca fiind metalimbajul prin care se vorbește despre limbajul wagnerian. Reconsti-

tuirea pseudoistorică a eroilor germanici din 1876 (structurată în al doilea nivel al sistemului ca într-un depozit) este goliță de conținut și introdusă în alt concept, acesta fiind legat de imperialismul cu marca *Bismarck*, tirajată în timp și spațiu astfel încât se regăsește în orice sfârșit de secol, prin vibrația-i apocaliptică, imaginea de colaps și forța generalizatoare. Chéreau se vede și el nevoit prin *foc și spadă* să-și impună viziunea, înfruntând rezistența feroce a celor ce au zeificat personalitatea și teoria lui Wagner, percepându-l doar într-un fel anume și într-o relație anume cu fondul ideatic al lui Nietzsche. El sustrage personajele vitrinei muzeului și le scoate la ora de impact pentru a le confrunta cu realitatea zilei, dar și pentru a le conferi o expresie a eternității. Iată de ce Wotan e îmbrăcat în frac, coifurile de Walkirii sunt căști prusiene, iar fiicele Rinului șochează prin vestimentația sumară, de curtezane. Așadar, printr-un amestec de semne aparținând diferitelor epoci, regizorul răzbate spre valoarea intrinsecă atribuită mitului, provenită din faptul că evenimentele „presupuse a se fi desfășurat la un moment al timpului, formează și o structură permanentă. Aceasta se referă simultan la trecut, la prezent și la viitor” [2, p. 250]. Schema sa *istorică* și, în același timp, *anistorică* își asigură eficacitate constantă prin contrastul izbitor dintre decorul grandios, care amenință cu distrugerea personajele neajutate, de proporții mult prea mici pentru a rezista presiunii. „Marele baraj al Rinului, masiv, cu pasarela de oțel, înaltul palat din Walhalla având în centru un imens pendul mecanic, palatul lui Hagen cu coloane uriașe și cu ziduri de cărămidă întunecată – totul ne trimite la construcțiile civile

și industriale ale marii burghezii triumfătoare, a cărei sărbătorire la Expoziția Universală din 1889 avea să producă Turnul Eiffel” [3, p.43]. Dirijorul Pierre Boulez mărturisește că Patrice Chéreau, în percepția spectatorului, a distrus relicva de stat. În mod paradoxal însă, reprezentarea calificată drept profanare, a stârnit ovații ce au durat mai bine de o oră.

În centrul montărilor, regizorul francez se plasează corpul actorului perceput ca un tablou pe care se aplică tușa (de reținut: una din străbunicile lui Chéreau a fost modelul preferat al lui Renoir). Practic, opera scenică în întregime este pentru el o suită de imagini picturale: când o frescă monumentală a epocii și a mișcării maselor, când un portret unde, ca sub lupă, urmărim privirea eroului. De aceea actorul în spectacol este un *Tablou în tablou*, analog formulei *Teatru în teatru*. Isabelle Adjani rămâne surprinsă pentru totdeauna de faptul cum actrii în *La Dispute (Disputa)* de Marivaux, fără pic de fals romantism teatral, se aruncă unul peste altul ca pe zid. Acest stil marchează și supra-producția *La reine Margot (Regina Margot)*, care fascinează prin sculpturalitatea corpurilor. În lupte de mare efect sunt rupte cămășile albe cu pete roșii de sânge, eliberând torsurile frumos reliefate. În demersul provocatorului francez esteticul și eroticul sunt puse înaintea veridicului. De aceea cadavrul aruncat de pe geam nu se deformează, ci, dimpotrivă, te surprinde prin frumusețea pozei sub zidul palatului regal. Poți să admiri și draperia grijuliu aranjată în jurul sânelui dezgolit al asininatei din vârful mormanului de cadavre și buchetul de picioare foarte plastic aranjate ale victimelor din *Noaptea Sfântului Bartolomeu*.

Ceea ce distinge provocativitatea lui Chéreau este mixajul rafinat între sublim și trash. Se rețin, printre altele, imaginile: câinele rasat, cu luciul impecabil al blănii, întins pe gunoiul rumegăturilor de carte; hainele luxoase, viu colorate și coafura roșcată, conturând grațioasa siluetă ce străbate prin apa tulbure a tunelului de canalizare (acesta în mod ciudat capătă o dimensiune transcendentă). Anumite reverberații biblice sunt incitate de raportul de inegalitate al chipului iconic al lui Margot și acțiunile ei de târfă, ce agață bărbați în stradă. Toate acestea îți dau senzația de mărgăritare aruncate în noroi, asociindu-se cu dragostea lui Margot pentru La Môle (Vincent Perez) în măcelul luptei pentru putere. De remarcat totuși că provocarea lui Chéreau nu este doar una estetică, dar și socială.

O încărcătură semantică cu totul specială o are scena de celebrare a silitei căsătorii a lui Henri de Navarre (Daniel Auteuil) și a Margueritei de Valois (Isabelle Adjani). „Nunta e un simbol” – declară Catherine de Médicis (Virna Lisi). În centrul compozițional se află răstignirea masivă a lui Hristos. De o parte și de alta a răstignirii, prelații cu mitrele lor albe devin o prelungire a mâinilor lui Isus, care parcă i-ar îmbrățișa pe toți cei prezenți la ceremonie. „Catolicii și protestanții împreună. Și toți în casa Domnului” – cu licăr în ochi exclamă Médicis. Corul monumental cântă *Aleluia*, încununând oficierea căsătoriei, dar și idila. Singura Margot nu se grăbește să răspundă la întrebarea pusă de preot în repetate rânduri: „Marguerite de Valois, ești de acord să îl iei de soț, cu voia lui Dumnezeu, pe Henri de Bourbon, regele Navarrei...?” După o pauză îndelungată, regele Charles IX (Jean-Hugues Anglade) o

îmbrâncește din spate, făcând-o să se închine în semn de acceptare. Atât. Un singur gest. Dar el dezvăluie o întrea-gă soartă umană. Cum îndrăznește ea să ezite, când până și el, regele, de la 10 ani se supune orbește tuturor deciziilor mamei-tiran. Aici întrevedem și consecințele neîmpotrivirii – mii de protestanți uciși. Astfel, prin corpul generator de imagini picturale, pus în relație semantică cu decorul, regizorul creează acel *moment condensat* care, lăsând să se întrevadă trecutul, dar și viitorul, are, cu certitudine, prestanța și statutul de *gestus social* [4, p. 176].

Ca regizor de operă, Patrice Chéreau folosește structurarea spațială a muzicii, urmărind ca regizorul și compozitorul să constituie un singur acord. Acest lucru i-a reușit și atunci când a lucrat cu Pierre Boulez, și atunci când a colaborat cu Daniel Barenboim. Suprafața muzicală, care „presupune, în mod normal, absența sau suspendarea mișcării, absența contrastelor dinamice și absența complexității timbrilor” [5, p. 205], la un moment dat reclamă prezența surprinzătoare a acestora. O găsim în opere precum: *Lucio Silla*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* (Mozart), *Lulu*, *Wozzeck* (Alban Berg), *Les Contes d'Hoffmann* (d'Offenbach), *De la Maison des morts* (Janacek), *Tristan et Isolde* (Richard Wagner).

În modelul Chéreau, plurilingv și pluriform, mijloacele teatrale rămân majoritare în ciuda afirmației regizorului, precum că acestea îi sunt insuficiente. Afișul dramatic, cuprinzând un repertoriu vast, imprimă o evidentă teatralitate operelor și filmelor sale. Regizorul a fost atacat pentru o excesivă teatralizare în detrimentul materialului muzical al tetralogiei lui Wagner. Iar filmele, în repetate rânduri insista critica, trimit la acte de comunicare teatrală, și nu la cele de comunicare

cinematografică. Printre învinuirile aduse: bravarea sentimentelor și eşuarea lor în dialoguri lungite, conspirativitatea, cavalcada, teatralismul, abuzul mijloacelor scenice, limbajul exagerat poetic. Patrice Chéreau știe însă că în aceste cazuri câștigurile sunt incomensurabil mai mari decât pierderile, referindu-se, mai întâi de toate, la lucrul cu actorii – constituenții favoriți ai creațiilor acestuia. Măiestria cu care conduce personajele, ca și individualizarea lor, nu ar fi posibile, dacă n-ar exista practica teatrală. „Când se pune problema cum am învățat să coordonez actorii, sunt sigur că am învățat totul din teatru și mai nimic din film. Fiindcă în cinema nu te ocupi, în principal, de actori, din păcate. Când mi se spune că actorii sunt buni în filmele mele, știu foarte bine că asta se întâmplă grație faptului că înainte să fac film am făcut teatru. Asta nu m-a determinat să lucrez în film ca în teatru, dar să înțeleg cum funcționează actorii, să le cunosc mecanismele interioare și să pot declanșa în ei reacțiile juste” [6].

Convins că în artă nu se poate, dacă nu ai gust pentru risc, Patrice Chéreau militează pentru schimbarea atât de necesară pentru a obține efectul surprinderii, neașteptatului, răsturnării, fără de care mecanismul provocării înțepenește. Astfel, după ce și-a dorit atât de mult să fie arhaic, când mai toți aleargă după noile tehnologii, el s-a îndreptat spre modernizări violente, în care, începând cu debutul de la Villeurbanne cu extraordinarul *Le Massacre à Paris* de Christopher Marlowe (1972), aruncă actorii în stihiiile apei, aerului, focului, pământului. Abordează marii autori, schimbând mereu perspectiva, cu noi modalități de expresie și de reactualizare: *La Dispute* de Marivaux (1973); *Lear* de Edward Bond (1975);

Peer Gynt de Henrik Ibsen (1981); *Les Paravents* de Jean Genet (1983); *Quartett* de Heiner Müller (1985); *Platonov* de Anton Cehov (1987); *Hamlet* de William Shakespeare ș.a. În cinematografie, de asemenea, mereu schimbă formatul. După filmul de ficțiune *La Chair de l'orchidée*, ce prezintă un univers al morții, el realizează filmul *Judith Therpauver* (1978) despre realismul vieții cotidiene de provincie. Apoi urmează filmul-parabolă *Hôtel de France* (1987) – improvizație la tema piesei cehoviene *Platonov*. Și deodată, cu imprevizibilitatea ce-l caracterizează, Chéreau filmează tragicomedia *Ceux qui m'aiment prendront le train* (*Cine mă iubește, va urca în tren*, 1998), absolut irecognoscibilă pentru tot ce făcuse până atunci. Deși, după *Bărbatul rănit* și *Cearta*, regi-zorul nu este novice în domeniul intimității, cu *Intimacy* (*Intimitatea*, 2001) el îl acoperă cu desăvârșire, cucerind o lume întregă și Ursul de aur la Berlinale 2001.

Tot ceea ce face Patrice Chéreau este, de fapt, o singură meserie, chiar dacă formele diferă. El spune *povești* capabile să atingă oamenii care le ascultă și le iau drept călăuză pentru trăirea unei ficțiuni. Doar în acest sens filmele lui au ceva în comun, căci perspectiva e într-o perpetuă schimbare. Ele rodesc din experiențe particulare neordinare. Pe când încă era școlar la Lezigne, Patrice se deghiza în preot. Teatrul, și nu biserica îl determinau să facă asta. Avea el pe atunci o ciudățenie: urmarea procesiunilor funebre, imaginându-și la ce se gândește fiecare participant. Cu timpul imaginația, dar și observațiile îl aduc la pronosticuri pesimiste asupra viitorului, care ne amenință cu războaie religioase, acestea materializându-se, printre altele, tocmai în *Re-*

gina Margot, care evocă măcelul condiționat de ura istorică între catolici și protestanți. Iar cu unul dintre cele mai paradoxale texte ale lui Dostoievski, și anume cu *Le Grand Inquisiteur* (*Marele Inchizitor*, 2006), pe care îl găsește aiuritor și incomparabil în modalitatea de abordare a credinței și libertății, face „un atac frontal, stupefiant, împotriva a ceea ce s-a făcut din religie” [7]. Patrice Chéreau rămâne un captiv al meditațiilor despre libertatea oamenilor, găsește putere și idei în *De la Maison des Morts* de Léo Janacek (unica operă în lume scrisă pe subiectul lui Dostoievski). La Premiul Europa pentru Teatrul din Solonic (2008) a fost prezentat filmul turnat de Stéphane Metge cu același titlu.

Chéreau vorbește mult despre oamenii pe care i-a cunoscut, în parte pentru că ei constituie componenta confesivă a artei sale, fiind de o continuitate discursivă și interpretativă a propriei lui persoane. În *Ceux qui m'aiment prendront le train* se vede bine genul acesta de sensibilitate. Întrevedem un gen de biografie unde Eul lui Chéreau, ambivalent și dedublat, este peste tot și nicăieri. Nu e o manifestare de solilocviu, ci un intertext al lui Chéreau-montat cu Chéreau-montând, înscriindu-se în conceptul lui Herman Parret (*Eu-scris și Eu-scriind*) [8, p. 48]. Nu este întâmplător că formatul autobiografic îl captează și la alți autori prin formulele și experiențele similare.

Patrice Chéreau a venit la Solonic să-și ia trofeul menționat cu două texte de acest gen, ambele realizate în 2008: *Coma*, după romanul autobiografic al lui Pierre Guyotat, și *La Douleur* (*Durerea*) de Marguerite Duras (material autobiografic și acesta).

Momentul provocării nu a lipsit nici aici, căci toți așteptau un mare

spectacol pe potriva talentului, popularității și activității complexe a invitatului. Iar el a prezentat operele menționate în formulă de spectacol-lectură, lucru savurat de un public nu tocmai numeros. În plus, demiurgul total al teatrului, operei și filmului, sub supravegherea lui Thierry Thieû Niang, s-a produs în calitate de actor. Și asta după ce a declarat el însuși că a făcut cu adevărat foarte bine un singur rol, cel din piesa lui Bernard-Marie Koltès *Dans la solitude des champs de coton* (*În singurătatea câmpurilor de bumbac*), care mai și datează cu anul 1987. Ajuns însă unul la unul cu textul *Coma* (monospectacol creat special pentru Premiul Europa), artistul s-a ținut bine, și la propriu, și la figurat de litera acestuia (îl avea mereu în mâini). El a știut să țină și o sală mare, cu public select, pentru că i-a transmis plăcerea de a rosti și de a crea sensuri. Chéreau a

demonstrat multiplele schimbări de ton, facultate însușită, nu în ultimul rând, în procesul montării pieselor (tuturor, cu excepția ultimei) lui Koltès, înfruntând monologurile lungi ale acestuia. În *Coma*, ca și în *Durerea*, interpretată în tandem cu actrița Dominique Blanc, Patrice Chéreau dă pulsație spectacolului, în spiritul post-modernismului, prin condensare sau expansiune, centralizare sau periferizare a sensului.

Deși ține imens la cuvânt, Chéreau, din câte s-a văzut, împrumută din semiotica artelor autografice și alografice, în special din pictură și muzică. Frecvența aplicării în Franța, Germania și Italia a tehnicilor și a ideilor sale novatoare, de o mare cuțezanță artistică, au făcut din aceste țări un teren unic de lucru pentru a demonstra repere esențiale în arta europeană contemporană.

Referințe bibliografice

1. Кухаренко, И. П. *Шеро: Хочу поставить Достоевского в опере*. Известия, <http://www.izvestia.ru/culture/article2439191/?print> (vizitat 25.02.2011).
2. Lévi-Strauss, C. *Antropologia structurală*, București, Editura politică, 1978, p. 250.
3. Alexandrescu, L. *Mănușa prințului. Teatrul dincolo de modern*, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista *Teatrul azi* (supliment), 2007, p. 43.
4. *Как всегда - об авангарде. Антология французского театрального авангарда*, Москва, ГИТИС, 1992, c.176.
5. Parret, H. *Sublimul cotidianului*, București, Meridiane, 1996, p. 205.
6. Patrice Chéreau: „Meseria mea este să le spun oamenilor povești”. *Teatrul de azi*/ Cristina Modreanu. <http://teatruldeazi.blogspot.com/2007/06/patrice-chreau-meseria-mea-este-s-le.html>. (vizitat 26.02.2011).
7. Mihai, S. *Regizorul Patrice Chéreau, în căutarea intimității*, Cotidianul, 05.11.2006.
8. Parret, H. *Sublimul cotidianului*, București, Meridiane, 1996, p. 48.