

DOUBLE JEU
THÉÂTRE | CINÉMA

Double jeu
Théâtre / Cinéma

9 | 2012
D'un Chéreau l'autre

Platonov, Hôtel de France : les contes cruels de la jeunesse

René Prédal



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/862>
DOI : 10.4000/doublejeu.862
ISSN : 2610-072X

Éditeur

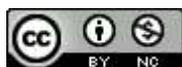
Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2012
Pagination : 137-149
ISBN : 978-2-84133-424-7
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

René Prédal, « *Platonov, Hôtel de France : les contes cruels de la jeunesse* », *Double jeu* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 29 juin 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/862> ; DOI : 10.4000/doublejeu.862



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

PLATONOV, HÔTEL DE FRANCE : LES CONTES CRUELS DE LA JEUNESSE¹

La violence n'est faite que du refus violent de renoncer, l'envie persistante et inentamable de vouloir vivre, et mieux. L'espérance est une chose violente. Les personnages ont des désirs, des colères, des tendresses, des corps pleins d'énergie. Ils en ont à revendre mais ne savent pas à quoi l'employer.

Patrice CHÉREAU²

Après une trentaine de mises en scène au théâtre dès l'âge de vingt ans (depuis le milieu des années 1960) ou à l'opéra à vingt-cinq (depuis 1969), trois longs-métrages cinématographiques (à partir de 1974) et son arrivée à la tête du Théâtre des Amandiers à Nanterre (en 1982, après Sartrouville, le Piccolo Teatro de Milan et le Théâtre national populaire (TNP) à Lyon Villeurbanne), Patrice Chéreau réalise en 1986-1987 l'union de la scène et de l'écran en tournant *Hôtel de France* d'après *Platonov* de Tchekhov. Le personnage de Tchekhov, fragile et se dressant pourtant contre son milieu, n'est pas sans parenté avec l'héroïne de *La chair de l'orchidée* (1975, adaptation d'un roman policier de James Hadley Chase baignée d'une esthétique baroque), la directrice de journal *Judith Therpauve* (1978, genre fiction de gauche) ou même avec *L'homme blessé* (1983) plongeant dans l'enfer de la prostitution masculine.

-
1. La présente étude est une reprise, sous une forme un peu différente, de notre texte paru dans *Cinémaction*, n° 146, mars 2013, *Tchekhov à l'écran*, M. Estève, A. Z. Labarrère (dir.). En titrant notre étude en référence au second long-métrage du cinéaste japonais Nagisa Oshima (*Seishun zankoku monogatari*, 1959), nous voulons suggérer un rapprochement thématique évident et surtout le caractère universel (de tous les lieux, à tous les temps et dans toutes les cultures) des angoisses existentielles, des sentiments et de la violence de *Platonov*.
 2. Dossier de presse distribué au festival de Cannes 1987.

Au moment où il aborde le cinéma en 1975, Chéreau est déjà au faite de sa reconnaissance scénique comme d'une célébrité culturelle et "people" vite internationale. C'est un *golden boy* à l'image d'un Orson Welles (qui tourna *Citizen Kane* à vingt-six ans). Pourtant, s'il est considéré alors comme un génie de la scène, *La chair de l'orchidée* ne va pas révolutionner le cinéma, loin s'en faut. Certes ses trois premiers longs-métrages intéressent la critique, mais nul ne crie au chef-d'œuvre et ses trois premiers films n'en feront pas un grand cinéaste. Il nous semble par contre qu'il le devient avec *Hôtel de France* et c'est pourquoi nous allons privilégier dans notre étude deux axes d'approche, à savoir, d'une part le travail sur les rapports théâtre et cinéma, de l'autre la relecture par Chéreau de l'œuvre de Tchekhov, c'est-à-dire l'appropriation du sens de la pièce par l'expression personnelle du réalisateur. Jusque-là ses réalisations cinématographiques se sont comme intercalées entre ses plus grands succès sur les planches et, disons-le tout net, ne sont pas à la hauteur de ses triomphes avec *Lear* (Edward Bond), *Peer Gynt* (Henrik Ibsen), *Combat de nègre et de chiens* (Bernard-Marie Koltès), *Les paravents* (Jean Genet), *La fausse suivante* (Marivaux) ou le *Ring* de Richard Wagner à Bayreuth, mises en scène théâtrales strictement contemporaines de *La chair de l'orchidée*, *Judith Therpauve* et *L'homme blessé* au cinéma. Avec son quatrième film, Patrice Chéreau décrit à nouveau un univers terriblement oppressif, mais l'ancrage tchékhovien confère au récit une tonalité d'autant plus originale qu'elle permet paradoxalement au metteur en scène de signer sans doute là son premier film vraiment personnel, c'est-à-dire qui n'oublie pas son passé théâtral mais l'intègre superbement à une œuvre cinématographique résolument moderne.

Car, en cette seconde partie des années 1980, il est indiscutable que pour son quatrième long-métrage Chéreau, passant du théâtre au cinéma, change son statut de metteur en scène des textes des autres (encore évident dans ses deux premiers « films de genre » – un polar et un film social) pour celui d'auteur de film (qu'il vient d'expérimenter avec *L'homme blessé*). *Hôtel de France* tente donc d'opérer la fusion entre ces deux dimensions des arts du spectacle contemporains. Car lorsqu'on parle aujourd'hui d'un homme de théâtre, on désigne généralement le *metteur en scène*, mais son équivalent à l'écran est le cinéma d'*auteur*. Or le passage de l'un à l'autre modifie profondément l'exercice et la nature même de la création.

DU THÉÂTRE AU CINÉMA (ET RETOUR)

Posons donc d'abord concrètement la question du spectacle envisagé : sera-t-il vivant ou enregistré, théâtre ou cinéma ? L'origine du projet remonte en fait à 1982 : prenant la direction de la scène des Amandiers,

Chéreau ouvre en effet parallèlement un cours de formation pour comédiens sous la responsabilité de Pierre Romans qui sélectionne 24 élèves sur près de 1 000 postulants. Dès novembre 1983, André Téchiné est invité à animer un stage cinéma consistant à tourner un film avec les élèves de la promotion. À mi-chemin entre documentaire et fiction, ce court-métrage, *L'atelier*, se présentera comme un travail filmé sur l'acteur à partir de trois textes de natures différentes : *Les possédés* du romancier Fiodor Dostoïevski ; *De la vie des marionnettes* du cinéaste Ingmar Bergman ; et *Lunes de fiel*, adaptation de Pascal Bruckner que préparait à ce moment Téchiné lui-même³. Ainsi, le cinéma tient déjà une grande place, non seulement dans la création de Chéreau mais aussi dans sa conception pédagogique du métier d'acteur, quand il décide de tourner un film avec la promotion intégrant l'école en 1985. Il s'agira d'un long-métrage produit de manière professionnelle par Renn Production avec un budget de 5 millions de francs, équivalent à celui de *Judith Therpauve*.

Fort judicieusement, Iannis Katsahnias souligne⁴ que la mention « réalisé avec l'école de Comédiens de Nanterre » du générique d'*Hôtel de France* résonne en écho du « réalisé avec les acteurs du Mercury Theatre » de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) : il s'agirait donc, dans les deux cas, d'un désir premier un peu analogue de produire un film à partir d'un lieu théâtral, c'est-à-dire de distribuer les rôles au sein d'une *troupe* offrant sans doute un choix limité mais composée de comédiens qui se connaissent bien parce qu'ils ont l'habitude de travailler ensemble (même si, dans ce cas précis, ce sont des élèves depuis assez peu de temps aux Amandiers), et Chéreau a en outre la possibilité de répéter plusieurs semaines avant le tournage. L'enracinement d'*Hôtel de France* pourrait donc être davantage à chercher du côté du théâtre (au sens de mise en scène et de travail avec les acteurs) que de celui de la thématique spécifiquement tchékhovienne, plutôt au niveau d'un style de jeu, d'un état d'esprit, que de la recréation de l'univers de l'auteur. Mais le choix de ce dramaturge et de cette pièce ne saurait néanmoins être sans conséquence, nous y reviendrons.

En ce qui concerne les modèles cinématographiques, Michel Sineux situe le film entre les œuvres chorales de Claude Sautet dans la décennie précédente (notamment *Vincent, François, Paul et les autres*, 1974) et le frémissement à fleur de peau du cinéma de Jacques Doillon (*La tentation d'Isabelle* est en effet de 1985, *La puritaine* de 1986)⁵. D'ailleurs, Jean-François Goyet, qui venait d'écrire avec Doillon *La vie de famille*,

3. En fait, le projet n'aboutira pas et c'est Roman Polanski qui réalisera *Lunes de fiel* en 1991.

4. Iannis Katsahnias, « Comme des poissons bagarreurs », *Cahiers du cinéma*, n° 397, juin 1987, p. 42.

5. Michel Sineux, « Hôtel de France », *Positif*, n° 319, septembre 1987, p. 75.

La tentation d'Isabelle et *La puritaine*, collabore à l'adaptation de *Platonov* et Chéreau demandera à Jacques Doillon⁶ de réaliser à son tour l'année suivante un long-métrage de fiction avec la même promotion d'élèves comédiens. Ce sera *L'amoureuse*, coécrit avec à la fois le même Jean-François Goyet et les interprètes, essentiellement féminines car Doillon choisira de faire un film « de filles » en reprenant Marianne Cuau⁷, Valeria Bruni-Tedeschi, Laura Benson, Isabelle Renaud, Hélène de Saint-Père et Éva Ionesco, toutes déjà dans la distribution d'*Hôtel de France*. On voit se dessiner ainsi un maillage serré entre les œuvres de cinéastes – Téchiné, Doillon, Chéreau – qui partagent une même façon de rentrer dans le vif de chaque scène, de ne retenir que la ligne de faite des émotions et de favoriser une expressivité extrêmement fine des sentiments.

Dans *L'homme blessé*, Chéreau avait déjà abandonné le statisme de ses deux premiers longs-métrages pour exacerber la vigueur de la narration, et la rapidité avec laquelle est conçu puis réalisé *Hôtel de France* se retrouve dans la vitesse du récit : l'histoire de *Platonov* est accélérée, racontée sur un rythme endiablé au milieu des cris et des gesticulations de personnages essoufflés toujours en mouvement. Décision prise – et pour donner l'exemple à Doillon et Téchiné hésitant encore à se lancer dans une expérience similaire –, Chéreau abandonne un scénario « lourd » en cours d'écriture avec Bernard-Marie Koltès. Il répète et adapte alors en deux mois à peine (juillet-août) *Platonov* avec dix-neuf élèves afin de tourner dans la foulée (ou presque) et de tester directement sur le terrain les réflexes de mise en scène. La nouveauté réside dans l'inversion de la chronologie traditionnelle. Au lieu de filmer une pièce de théâtre, on tournera d'abord le film et la pièce sera montée sur scène ensuite avec les mêmes comédiens. Le travail sur le texte de Tchekhov est donc évolutif. Au début les interprètes répètent un peu comme au théâtre. Au bout d'un certain temps Chéreau entre dans le jeu en tournant un brouillon vidéo qui lui permet de trouver sa propre écriture car il ne veut pas que le tournage consiste seulement à enregistrer le résultat d'une bonne direction d'acteurs. Lorsque le metteur en scène repère le moment où les comédiens sont devenus capables – certes au bout de plusieurs prises – d'atteindre la vérité souhaitée, le tournage du film est alors effectué dans l'urgence et chacun retrouve une spontanéité nécessitée par la rapidité avec laquelle

6. Ainsi que de nouveau à André Téchiné, mais celui-ci y renoncera finalement.

7. Qui changera de nom à la fin de la décennie pour devenir Marianne Denicourt. Elle se retrouvera en 1990 au générique de *La vie des morts*, premier film d'Arnaud Desplechin frayant la voie de tout le nouveau cinéma français des années 1990 avec un type de filmage (troupe, récit, interprétation, prises de vue, jeu...) directement redevable aux expériences pilotes que représentent trois ans plus tôt *Hôtel de France* et *L'amoureuse*.

il faut filmer pour jouer à cache-cache avec la luminosité changeante des Pays de Loire. Le film permet en outre à Chéreau d'introduire quelques comédiens plus chevronnés – tels que Jean-Louis Richard ou Jean-Paul Roussillon – face à la génération des jeunes élèves. Mais une fois cette phase terminée il convient de consolider encore les choses, afin que les acteurs parviennent à reproduire tous les soirs pendant des mois sur la scène la justesse atteinte une fois à la septième ou quinzième prise⁸ devant la caméra. Finalement la pièce sera présentée en Avignon et, encore un peu modifiée, à Nanterre avec retour à un texte plus proche de l'original de *Platonov* que dans *Hôtel de France*.

CE FOU DE PLATONOV À L'HÔTEL DE FRANCE

Une pièce, c'est une situation, un lieu, des personnages et un dialogue. Dans *Hôtel de France* Chéreau respecte fort peu ce que d'aucuns considèrent comme l'essentiel – au sens d'essence, de spécificité de l'art dramatique –, à savoir le texte, mais il retient scrupuleusement la situation et les personnages. Le metteur en scène aime à dire qu'il ne s'est intéressé qu'aux deux premiers actes pendant les répétitions, puis qu'il a délibérément oublié Tchekhov – notamment les actes 3 et 4 – au tournage. Une relecture de la pièce après vision du film infirme totalement cette prétendue désinvolture car le temps qui dramatise tout en moins de 24 heures et l'esprit – le mal-être existentiel rongant les protagonistes – sont magistralement exprimés malgré un changement de tonalité, plus brutale et sèche que l'élégie douce-amère de Tchekhov.

En fait, ce qui reste très théâtral dans la réalisation est la manière qu'a Chéreau de ménager de véritables apartés venant interrompre plusieurs fois le flot tumultueux de l'action. L'exemple le plus flagrant se trouve dans la scène du repas. Au milieu de la cacophonie générale, largement arrosée, au cours de laquelle toutes les répliques se télescopent, se superposent en s'annulant, Michel et Sonia, assis côte à côte, cadrés de près, devisent avec sérieux et clarté. En effet, le mixage baisse au maximum le niveau sonore des autres conversations sous prétexte qu'elles sont hors champ. C'était là une habitude du cinéma classique – la perche du micro au ras du cadre serré – mais depuis longtemps abandonnée par le cinéma moderne en 1986, justement parce qu'héritée du théâtre (équivalant à deux acteurs près de la rampe se parlant sans se regarder puisque demeurant face au public). Certes Michel tire à deux reprises la chaise de Sonia pour se rapprocher,

8. C'est la moyenne du nombre de prises effectivement réalisées pour *Hôtel de France*.

mais ils chuchotent bien assez fort pour être nettement compris et il est dans ces conditions inconcevable que Serge, le mari, mette tant de temps à s'apercevoir du manège.

Concédonc que ce n'est pas toujours le cas, et, lorsque les mêmes personnages parlent seuls dans l'escalier de bois avant d'être interrompus par Anna qui descend, on saisit mal ce que dit Valeria Bruni-Tedeschi en réponse aux paroles de Laurent Gréville qui ne tient pas pour sa part à cacher les sentiments de Michel. Mais dans le même registre des conventions – ou de l'in vraisemblance – des codes de la représentation, la scène nocturne n'est pas non plus sans poser problème. Que peut bien faire Catherine (l'épouse de Michel) pendant que son mari fait l'amour avec Sonia, manque de se voir violer par Anna et se dispute avec quelques amis avant d'être battu par l'ancien employé de l'hôtel revenu semer la discorde ? Chez Tchekhov elle est auprès de leur petit enfant malade. Mais Chéreau n'explique rien, confiant dans la force du présent de la scène ou du plan. Tout se passe *hic et nunc*. Ceux qui ne sont pas là n'existent plus. De même qu'il n'y a souvent pas d'ailleurs dans la dramaturgie théâtrale, le spectateur du film est invité à ne prendre en compte que ce qui est expressément montré : il n'y a pas de hors-champ dans *Hôtel de France*.

Comme l'avait compris Antoine Vitez, premier metteur en scène de l'œuvre en France, Tchekhov brosse essentiellement le portrait d'un homme : ce « fou » de Michel Platonov. C'est aussi le parti pris de Chéreau qui souligne les insultes, la colère, l'expression survoltée du personnage en occultant quelque peu le côté rentré, les non-dits et le ressentiment davantage présents dans la pièce. Mais Chéreau, comme Tchekhov, font éclater l'insatisfaction existentielle, l'orgueil blessé et la souffrance intolérable que cet être d'exception ressent à cause de sa condition médiocre (maître auxiliaire en province, marié sans passion). Dès lors il mène ses joutes amoureuses pour démontrer qu'il peut encore reconquérir, séduire qui il veut, faire scandale, tout gâcher et porter le malheur chez les autres à défaut de pouvoir trouver personnellement le bonheur. Le sexe provocateur est un exutoire et, puisqu'elles sont toutes amoureuses de lui, elles seront successivement bafouées. De fait, ses relations sont humiliantes pour lui, pour elles et leurs compagnons respectifs, mais aussi pour tout le groupe assistant impuissant au déroulement inexorable du rite qui n'est pas sans évoquer la cruauté des corridas. Il s'agit de se battre avec les uns et de faire l'amour avec les autres.

Si Chéreau transpose dans la France de 1986 ce qui se déroulait en Russie en 1880, les personnages retrouvent leurs caractères, et presque tous leurs noms. La distribution principale s'organise en $(2 \times 3) + (2)$ chez Tchekhov et $(3 \times 3) + (2 \times 2)$ chez Chéreau : à la base les triangles familiaux des Voinitzev (Anna l'hôtesse veuve, son beau-fils Serge et l'épouse de

celui-ci Sofia – francisée Sonia) et des Triletzki (francisés Trillat : le vieil homme interprété par Jean-Paul Roussillon, sa fille épouse de Platonov, son fils Nicolas médecin chez Tchekhov mais étudiant dans *Hôtel de France*). Il y a encore les Glagolaïev père et fils dans la pièce (ce sont les Galtier incarnés par Jean-Louis Richard et Marc Citti dans l'adaptation cinéma). Chéreau ajoute un second duo de notables père-fils les Veninger interprétés par Ivan Desny et Bernard Nissile – qui se confondent avec les usuriers et prêteurs sur gages de Tchekhov. *Hôtel de France* accueille en outre un autre trio, les Petitjean (l'homme – sous les traits de l'acteur Roland Amstutz souvent vu dans les films de Jean-Luc Godard –, sa jeune épouse et leur petit enfant) aux côtés de Maria, la jeune propriétaire des environs chez Tchekhov, que Platonov embrasse vulgairement en la serrant contre la table. Même Ossip, le moujik amoureux d'Anna (et tueur de Platonov) se retrouve dans l'adaptation moderne.

Chéreau est donc resté très proche de ce qu'il faut bien appeler la *complexité* de l'humanité rassemblée par le dramaturge russe, augmentant encore le nombre des protagonistes pour élargir la gamme des comportements. Mais il opère quelques glissements de fonctions, d'allures ou d'attitudes, nuancant les réactions du chœur ainsi formé au gré des âges (plus ou moins vieillis ou rajeunis), des métiers trop spécifiques supprimés (général, colonel en retraite) ou mis au goût du jour (promoteurs, hommes d'affaires). Chéreau excelle à broser près d'une vingtaine d'individualités bien marquées et surtout à tisser les rapports qui les lient. Chacun est unique, mais marqué aussi par le regard des autres et tous conditionnent à leur tour le visage que chacun veut offrir à la société. Chéreau préserve ainsi une des qualités fondamentales du meilleur théâtre qui se révèle trop souvent au contraire comme une faiblesse au cinéma – même dans les bons films – peu apte à réussir à la fois le tableau de groupe et les portraits individuels. *Hôtel de France* fait bouger très habilement les personnages à la fois moralement et physiquement (même si quelques déplacements de caméra peuvent paraître brusques et artificiels). Le tissu humain est constamment mouvant, animé au gré des alliances stratégiques (les jeunes femmes s'isolent puis font corps, fuient ou décident d'affronter les obstacles), des liens du sang (père / fils ou fille, famille décomposée ou recomposée) ou encore du ballet des désirs et de l'amour (couples désunis, amants tragiques ou dérisoires).

Le triumvirat des anciens amis – Michel, Serge, Nicolas – semble un moment indissociable ; soudés dans un passé commun, ils n'échapperont pourtant pas à l'éclatement : le bloc se scinde (2+1), se disloque complètement puis se recompose autrement, à plusieurs reprises, de façon éphémère. Tous les personnages constituent les pions d'un démoniaque jeu d'échecs (ou d'autos tamponneuses) ; l'ensemble se dispose un moment en strates sociales

(les bourgeois, les domestiques / prolétaires, les éléments extérieurs au cercle des connaissances intimes) pour ne bientôt répondre qu'aux seules exigences des tempéraments qui s'attirent ou se repoussent, voire aux sollicitations du groupe. Ainsi, Michel et Sonia subissent successivement deux pressions contradictoires : d'abord jetés dans les bras l'un de l'autre par les relations conflictuelles des parents et amis, ils seront ensuite amenés par la même troupe de personnages / comédiens à une séparation violente : on ne peut plus distinguer alors le mouvement de la mise en scène des contraintes psychologiques et sentimentales de l'action dramatique.

En resserrant l'intrigue dans l'Hôtel de France et ses abords immédiats, Chéreau choisit un lieu neutre dont la banalité du nom ne retentit évidemment pas avec la même densité que celui du domaine de la Cerisae. En fait, dans *Platonov*, Anna doit également vendre sa maison et Tchekhov situe le premier acte dans le jardin de sa demeure. Chéreau, lui, filme Anna recevant ses créanciers hors de chez elle dans un lieu sans personnalité ni souvenir, à l'image des antichambres du théâtre classique, caisse de résonance des affects et des paroles, le décor n'induisant rien lui-même mais encadrant sobrement la quintessence du propos de l'auteur. Rappelons que cette première pièce inédite – c'est-à-dire ni jouée ni publiée du vivant de Tchekhov – n'avait pas de titre. Créée un peu partout en Europe dans les années 1950, elle fut appelée *Ce fou de Platonov* par Jean Vilar qui la monte en mai 1956. Mais en Russie on l'appelle alors *Sans titre*, comme la mention portée sur le manuscrit découvert dans les papiers personnels inventoriés en 1920 aux Archives centrales de Moscou. Ensuite s'imposa plus simplement *Platonov*. Le huis clos dramatique d'*Hôtel de France* (comme dans *La chair de l'orchidée*, *Judith Therpauve* ou *L'homme blessé*) s'entrouvre de temps en temps aux bords de Loire, mais sur un contexte provincial, gris et pluvieux à l'image de l'insatisfaction ambiante. La route, c'est le mouvement (les jeunes gens y improvisent un match de football), le passage (tous sont arrivés par là et repartiront en voiture par le même chemin). Le fleuve, non navigable, est présenté quant à lui comme un faux extérieur avec ses larges bancs de sable et ses rivages qui n'en finissent pas. L'eau stagne dans quelques mares où les personnages pataugent assez tristement comme dans les pires clichés des bains de minuit, mais c'est dans des sortes de bassins où l'on dessaoule au cours d'illusoires essais de libération sexuelle. L'avenir est bouché.

Ces paysages, la Loire et sa lumière, marquent en tout cas l'intrusion d'une dimension autobiographique car Angers est la ville où Chéreau a passé son enfance⁹. Mais lui a réussi sa vie et il peut donc n'en retenir

9. L'Hôtel de France se trouve près d'Angers, mais les intérieurs – en particulier la longue scène du repas – ont été tournés dans l'arrière-salle (à l'aspect vieillot conservé) d'un café-tabac à Ferrière, localité située à 30 kilomètres à peine de Paris.

que la célèbre douceur chantée par Joachim Du Bellay, tandis que ses personnages sont tous de jeunes adultes (fraîchement mariés, un couple a un bébé, Nicolas n'a pas fini ses études de médecine, Serge n'a pas encore trouvé de métier, Michel est auxiliaire) déjà gagnés par la mélancolie des espoirs déçus de leur adolescence. Aussi, ils ont beau parler de chaleur (le carton introductif indique d'ailleurs « Angers, septembre »), de l'étuve de l'intérieur des terres, on ne voit qu'un gris uniforme qui nie toute impression d'alanguissement ou de beauté automnale car le tournage en novembre impose une sécheresse atmosphérique qui sert la violence des ressentiments. Pourtant Chéreau suggère des relations sensuelles non seulement entre certains corps, mais aussi avec la clarté, la nature, l'eau, la nourriture et bien sûr la boisson. C'est cette dernière qui réchauffe les esprits, délie les langues et irrite les humeurs d'une intrigue très physique où les émotions prennent toujours le pas sur la raison.

TCHÉKHOV RELU PAR CHÉREAU

La première scène pré-générique place le film sous le signe des conflits de génération. Le long de la route toute droite cheminent le jeune Serge et le vieux Pierre. Celui-ci accuse la jeunesse actuelle de ne plus savoir se battre pour faire entendre bien fort ses opinions et de n'être plus composée que de timides rampants. La suite ne lui donnera pas tout à fait tort bien que les mouvements désordonnés, les corps-à-corps et autres coups de gueule ne manqueront pas. Mais si l'énergie se dépense, si la violence s'extériorise, c'est de façon inattendue et anarchique, sans projet ni mesure, sans être au service d'idées neuves.

Platonov a été écrit en 1880 ; Tchekhov avait vingt ans et décrivait des personnages de son âge se colletant aux premières entraves de la maturité en affrontant leurs pères par référence aux propres souvenirs d'adolescence de ces derniers. Cette prise en compte du temps qui passe, forge et dévore à la fois l'individu confronté à ce qu'il n'est déjà plus en même temps qu'à ce qu'il n'est pas encore devenu, constituera l'épine dorsale de toute son œuvre. Dans *Hôtel de France* il s'agit d'une réaction matériellement bien présente et non d'une nostalgie ou d'une mélancolie. Chéreau incarne les sentiments. Ses personnages ne conceptualisent pas : ils se disputent, mangent, boivent et font l'amour. Ils essaient de retrouver les passions d'antan dans l'intensité des retrouvailles, mais ce sont davantage les différences et la haine qui se ravivent plutôt que l'amitié et l'amour.

Chéreau filme donc avec brutalité les emportements, l'ardeur, la colère, voire la démence. C'est le désordre génésique dont parlait Edgar Morin dans *La méthode* élaborée la décennie précédente. Cette rapidité est en

train de devenir dans ce film l'image de marque du style de Chéreau (et cela ira parfois jusqu'à l'excès, comme dans la première moitié de *Ceux qui m'aiment prendront le train* en 1998). Le repas est à ce propos exemplaire avec son agitation frénétique, sa juxtaposition d'innombrables appels de fiction déclenchés par l'amorce d'une phrase ou d'une action. Tournée en longs plans séquences où chaque acteur joue sans pouvoir repérer s'il est filmé et, dans ce cas, quelle est sa place dans l'image, la scène ne s'ordonne qu'à partir du parcours des serveurs préalablement établi avec exactitude afin que la caméra puisse bouger selon la dramaturgie naturelle émanant du déroulement du banquet. Au montage, l'ensemble sera surdécoupé pour retrouver la musicalité sonore et dramatique que le cinéaste avait à l'esprit par rapport à l'économie rythmique de l'ensemble du film. Parfois le dialogue est occulté par le déplacement des corps : le *mot* est moins important que le *geste* comme le *mouvement* l'emporte sur le *cadrage*. Ainsi éclatent les contradictions d'une jeunesse impétueuse qui ne sait quelles décisions prendre pour se situer dans le groupe, à l'intérieur du couple, vis-à-vis de ses métiers, de ses désirs ou face aux pères.

Iannis Katsahnias trouve que le personnage du vieux Trillat (Jean-Paul Roussillon), dormant dans son fauteuil mais se réveillant toujours au bon moment pour réagir, est très tchékhovien. Dès lors, son poste d'observateur distancié se situe savoureusement en contrepoint des efforts du metteur en scène essayant de « frayer son propre récit à travers la pièce »¹⁰. Enfouie dans le pays de son enfance sous le regard de cette sentinelle d'un autre âge, la clé de l'adaptation est donc bien cette révolte contre les pères que Chéreau avait même un moment pensé symboliser par son titre de début du tournage : *Les fils meurent avant les pères*. Nous avons déjà évoqué la scène d'ouverture où Pierre Galtier cherche à provoquer Serge en prétendant que les hommes de sa génération avaient eu une jeunesse plus révoltée que celle de cette fin de siècle. Mais le vieil homme se comportera de manière beaucoup plus ambiguë vis-à-vis de son propre fils quand celui-ci viendra agressivement lui réclamer de l'argent. Le premier esclandre provoqué par Michel est d'ailleurs un défi adressé sauvagement aux mânes de son père mort peu de temps auparavant : il hurle que c'était un con et qu'ils ne s'étaient jamais entendus. Peu après, il injurie aussi Maurice Veninger (Ivan Desny), « repreneur » du château familial d'Anna, qui préférera battre en retraite et quitter la réunion. Mais son fils Richard restera et traînera sa silhouette plus ou moins honteuse dans les arrière-plans des empoignades les plus sordides. Or, nous l'avons vu, Richard et Maurice Veninger sont des personnages ajoutés à la pièce pour renforcer cette thématique père / fils

10. Iannis Katsahnias, « Le fils prodigue » (reportage du tournage d'*Hôtel de France*), *Cahiers du cinéma*, n° 392, février 1987, p. V.

qui empoisonne littéralement l'intrigue en s'imposant plus nettement que chez Tchekhov aux côtés des frasques sexuelles de Michel. Le sujet devient trouble et le donjuanisme se mêle au complexe d'Œdipe.

L'ARGENT AU PLUS PRÈS DES CORPS

S'il y a des couples, des parents et des enfants dans *Platonov* comme dans *Hôtel de France*, ces liens d'amour ou / et de filiation sont systématiquement corrompus chez Chéreau par l'argent, et c'est surtout la génération des pères qui s'y emploie. Sur les cinq anciens (quatre hommes auxquels s'ajoute, dans *Hôtel de France*, la patronne de l'hôtel), seul le vieux Trillat n'y touche pas tandis que Pierre, Maurice et Gérard sont précisément les créanciers d'Anna. Certes, les fils ne sont pas étrangers à l'argent mais leur rapport est différent : Nicolas en demande à tout le monde pour le redistribuer aussitôt généreusement, le fils de Pierre soutire à son père la somme qu'il croit nécessaire à payer les faveurs d'Anna, et le vengeur, ancien employé, déchire les billets reçus pour molester Michel avant de le corriger néanmoins avec hargne.

Acheter, vendre, employer, sauver sa propriété plutôt que son honneur : Chéreau accuse fortement la place du rachat du domaine dans le drame, cet aspect des choses venant à plusieurs reprises au premier plan du film alors qu'il n'émerge nettement qu'au dernier acte de la pièce. Curieusement, cet accent mis sur l'économique donne plus de relief encore aux sentiments qui se trouvent, chez Chéreau, devoir se mesurer à cette société impitoyable. *Hôtel de France*, loin d'être entraîné vers le passé par l'emprise théâtrale, brosse le tableau de notre époque dans laquelle l'argent impose sa loi aux destins humains. L'âpreté des rapports s'en trouve avivée et la révolte de Michel Platonov y gagne en force. Certes, il demeure l'homme aux quatre femmes – la sienne, celle de Serge, Anna la veuve et Maria la propriétaire des environs – mais il est moins lâche que le personnage de Tchekhov, également moins égoïste et jouisseur car habité par une authentique soif d'absolu.

L'amertume reste présente, mais elle est rageuse. Il y a bien un piano dont joue Philippe Galtier, mais n'est-ce pas le plus méprisable des personnages, bien incapable de donner le ton avec sa petite musique de nuit ? Chéreau a relu Tchekhov à l'arraché, davantage dans ses excès que dans ses apitoiements. En fait, *Hôtel de France* transcende les deux moyens d'expression « en mettant physiquement en compétition acteurs et personnages »¹¹, la modernité des premiers ramenant au plus près des

11. Jacques Lévy, notice « Patrice Chéreau », in *900 cinéastes français d'aujourd'hui*, René Prédal (dir.), Paris, Cerf – Télérama (7^e art), 1988, p. 122.

corps les attermolements des seconds. Une douzaine d'années avant la caméra portée des frères Dardenne dans *Rosetta*¹², comédiens haletants et mise en scène convulsive font « craquer le texte en le mettant concrètement dans la bouche des acteurs (au sens de musique concrète). [...] Un montage (signé Albert Jurgenson) juxtapose le texte au mouvement et finit par arriver à un ensemble »¹³ affirmant sa cohérence du début à la fin, frappant au diapason du jeu heurté et emporté de Laurent Grévill. Les interprètes se débattent au cœur de leurs personnages comme pour se libérer de convenances, se débarrasser de costumes trop lourds qui les écrasent, de mots qu'ils ne veulent plus dire et de situations inextricables imposées par un milieu castrateur.

Le dernier acte de *Platonov* s'enfonce dans un véritable chaos dramatique. Tchekhov réintroduit la question des hypothèses, totalement occultée des actes 2 et 3, mais Anna s'en moque et l'imbroglio sentimental de Michel submerge tout de sa noire absurdité. Il reçoit d'abord une assignation à comparaître au tribunal (où veut le traîner Maria), est blessé par le tueur Ossip mandaté par Sergueï le mari trompé, son épouse tente de se suicider (mais est sauvée *in extremis* par Nicolas fort heureusement médecin) puis Sofia, avec laquelle il devait fuir, l'abat finalement d'un coup de revolver en pleine poitrine. Complètement saoul, déjà fort mal en point, souffrant autant des douleurs qu'il occasionne à toutes ces femmes que de son propre sort, il expire au comble de l'étonnement : « Attendez... attendez... pourquoi ? ». Le sang versé confère ainsi des accents shakespeariens au dérisoire et à l'amertume de ce vaudeville tragique. Dans le film, par contre, Platonov n'est pas tué mais seulement meurtri durement par le frère d'un serveur du restaurant et finalement emmené par sa femme. On voit alors que, renonçant au coup de théâtre de cet assassinat, Chéreau a dédramatisé l'anecdote, mais en chargeant inversement le bruit et la fureur de sa représentation. Les situations sont surjouées, les attitudes et réactions démesurées, le moindre échange de paroles mis en spectacle, les comédiens s'ingéniant à faire un sort à la moindre phrase. Alors qu'il n'y a plus vraiment matière à tragédie, violence verbale, contacts virils, sexualité grossière et sécrétions mauvaises défoulent, purgent, expulsent aigreurs et animosités afin qu'il soit mieux possible de retourner, une fois le film terminé, au quotidien un peu écœurant, mais en somme supportable jusqu'au prochain débordement, sans doute à l'occasion de quelque nouvelle réunion du même genre. Tchekhov conclut par la mort alors que,

12. *Rosetta* de Luc et Jean-Pierre Dardenne, 1999.

13. Iannis Katsahnias, « Hôtel de France », note dans « Bandes annonces », chronique des *Cahiers du cinéma*, n° 395-396, mai 1987, p. VI.

dans l'aube blafarde où chacun repart profil bas, Chéreau suggère que le cycle dépression / colère va reprendre plus loin, dans le futur, autrement. Lamentable dans le texte de la pièce, Platonov peut paraître pitoyable dans le film par sa manière de vivre au-dessus de ses moyens (intellectuels et sentimentaux), de ne pas assumer ses limites, bref de faire son cinéma en se mettant en scène dans une sur-vie déployée loin de son existence réelle. Mais n'est-ce pas précisément ce jeu avec lui-même et les autres qui lui permet de vivre, ou plutôt de survivre ? C'est un peu comme si Michel 1986 avait lu *Platonov* 1880, s'y était reconnu, avait découvert avec effroi qu'il courait à sa perte et avait trouvé cette seule porte de sortie : le cinéma d'aujourd'hui comme issue de secours au théâtre d'hier.

RENÉ PRÉDAL

UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE