



PATRICE CHÉREAU

Journal de travail

L'invention de la liberté

tome 3, 1972-1974

LE TEMPS DU THÉÂTRE

ACTES SUD - PAPIERS  imec

JOURNAL DE TRAVAIL – L’INVENTION DE LA LIBERTÉ –
TOME 3, 1972-1974

Acteur, scénariste, metteur en scène de théâtre et d’opéra, réalisateur, Patrice Chéreau (1944-2013) a joué un rôle majeur sur la scène artistique et culturelle européenne durant plus de quarante ans.

En 1972, il quitte le Piccolo Teatro de Milan pour rejoindre le TNP de Villeurbanne. C’est un moment de liberté artistique, intellectuelle et politique. Le metteur en scène peut se consacrer exclusivement à ses créations. Il s’essaye à la réalisation audiovisuelle et s’intéresse à la psychanalyse. Nourri par sa lecture de Jean Starobinski (*L’Invention de la liberté, 1700-1789*, Skira, 1964), il ne cesse de réfléchir aux moyens dont un groupe ou un individu en situation disposent pour conquérir et affirmer leur souveraineté.

Les notes réunies dans cet ouvrage concernent ses mises en scène de *Massacre à Paris* de Christopher Marlowe, *Toller, scènes d’une révolution allemande* de Tankred Dorst, *La Dispute* de Marivaux, *Les Contes d’Hoffmann* de Jacques Offenbach et Jules Barbier, ainsi que la réalisation du court métrage *Le Compagnon* et l’adaptation cinématographique de *La Chair de l’orchidée*.

Ce volume inclut les écrits relatifs à des projets inaboutis tels qu’*Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare, la reprise de *Lulu* de Frank Wedekind, *Lucio Silla* de Wolfgang Amadeus Mozart ou encore *La Gioconda* d’Amilcare Ponchielli et Arrigo Boito. Il contient les premières traces de l’implication de Patrice Chéreau à la mise en scène de *L’Anneau du Nibelung* de Richard Wagner.

Ce livre est le troisième d’une série de six volumes consacrée aux notes du metteur en scène, issues des archives du fonds Patrice Chéreau conservé à l’IMEC.

Julien Centrès, qui assure la direction de cet ouvrage, est doctorant en histoire au sein de la composante ISOR (Images, Sociétés & Représentations) du Centre d’histoire du XIX^e siècle (Paris I – Panthéon-Sorbonne).

Texte présenté, établi et annoté par Julien Centrès

Préface de François Regnault

“LE TEMPS DU THÉÂTRE”

série dirigée par Georges Banu et Claire David

 Également disponible en livre numérique

Cet ouvrage a été publié avec le soutien de l'IMEC.



Les images sont la propriété de l'IMEC et de Pablo Cisneros.

Photographie de couverture : © Giuseppe G. Pino, Milan, Italie

© ACTES SUD, 2019
ISBN 978-2-330-12661-2

Patrice Chéreau

JOURNAL DE TRAVAIL

L'INVENTION DE LA LIBERTÉ

tome 3, 1972-1974

Texte présenté, établi et annoté
par Julien Centres

Préface de François Regnault

LE TEMPS DU THÉÂTRE
ACTES SUD - PAPIERS  imec

PRÉFACE

Comme ce musicien surpris, lors du concert donné en l'honneur de sa retraite par l'orchestre auquel il appartenait, et qui découvre tout à coup toute la musique que ses confrères exécutaient en même temps que lui lorsqu'il jouait sa partie de violoncelle, je découvre avec émerveillement tout ce que Patrice Chéreau écrivait, décrivait, inventait, lorsque je traduisais *Toller*, réfléchissais avec lui sur *La Dispute*, travaillais à sa version des *Contes d'Hoffmann*, ou lui livrais quelques indications sur l'œuvre de Wagner.

Car ce sont les œuvres auxquelles j'ai collaboré au cours de ces années 1972-1974, au TNP de Villeurbanne, à Paris, à la Gaîté-Lyrique, à l'Odéon, à l'Opéra Garnier (et plus tard à Bayreuth).

Il préparait en même temps le film *La Chair de l'orchidée*, qui l'occupait tout autant, mais je n'ai jamais participé à son œuvre cinématographique, il me réservait pour le théâtre.

En vitesse, la nuit, dans le salon de l'hôtel Phénix à Lyon, nous mîmes au point le texte français de *Toller*, de Tankred Dorst, les répétitions devant commencer bientôt. Je fus émerveillé par ces répétitions, sa virtuosité à ne faire qu'un avec l'acteur dans une intimité avec chacun, fussent-ils plusieurs ; à diriger notamment Hugues Quester (Franz) et Alain Libolt (Walter) dans leurs rôles qu'il étoffa si bien que ces deux chômeurs anarchistes, mettant en question le sérieux révolutionnaire des autres personnages, emportèrent le morceau. Patrice réglait ses comptes avec tout militantisme dogmatique.

Pour *La Dispute*, le prologue était prévu pour donner plus de texte à Valentina Cortese, dans le rôle de la princesse Hermiane, mais, requise par un tournage, elle ne put jouer le rôle. Ce prologue rassemblait toutes

sortes de textes de Marivaux et, comme la cour se réunissait d’abord devant la fosse d’orchestre, sur un podium occupé d’instruments d’optique, et traversait ensuite la fosse vide jouant la musique maçonnique de Mozart, je trouvai – miracle – chez Marivaux une scène de saut de fossé qui leur permit de le traverser sur une étroite poutre, ensuite la pièce commençait dans ces sublimes murs mouvants que Richard Peduzzi avait imaginés. Voir dans les notes de travail cette note sans date : “*La Dispute* : reprendre l’idée du pont-levis de *L’Italienne à Alger*.”

Dans *Les Contes d’Hoffmann*, d’Offenbach, où un homme perd son reflet (c’est Hoffmann), et un autre son ombre (d’après le conte de Chamisso), Patrice réussit la gageure qu’on ne voie jamais l’ombre du second (il avait une ombrelle ou se mettait à l’ombre !) et, comme il avait filmé Nicolai Gedda (Hoffmann) faisant un signe d’adieu, on projetait ce film, lors des représentations, sur un voile que le diable à cheval exposait, puis qu’il chiffonnait, de sorte que c’est le reflet qui nous disait adieu !

Je découvre donc dans ces notes un agenda chargé, fait de rendez-vous, de voyages éclair, de rencontres très différenciées, de films et de pièces vues, etc. Manque seulement le récit de mes entretiens avec lui, tous oraux, sur les œuvres citées, dialogues entre lui et moi, seul à seul, dont nous ne prenions pas note, lui ni moi. C’eût été inutile dans le *work in progress*.

Comment travaillions-nous ? Soyons précis. Dans la traduction (*Toller*), je proposai des variantes, comme je le ferais toujours ensuite (*Peer Gynt* d’Ibsen), mais comme il connaissait très bien le texte puisqu’il avait monté la pièce en italien au Piccolo Teatro de Milan en 1970, ce ne fut pas difficile de parvenir vite à une solution. Je m’initiai à cette histoire de la république des conseils de Bavière, en 1918-1919, traduisant toutes sortes de documents autour, et notamment des chansons (Mühsam), essentielles dans les scènes de foire. Peduzzi avait donc réalisé un immense miroir (en Miroleage) qui recouvrait le mur du palais, mais faisait en sorte que les intellectuels révolutionnaires (Toller et ses amis), absorbés par leurs images, étaient comme coupés du peuple, lequel faisait ses révolutions, et ses ennemis leur contre-révolution, dans

une place entourée de murs de briques rouges. Il était alors extrêmement soucieux du sens politique des scènes, parce qu’il avait milité en 1968, avait dirigé depuis le théâtre de Sartrouville, s’était exilé (pour dettes, qu’il tint à rembourser toutes). Aussi ai-je le sentiment que, revenant en France, il voulait faire à la scène le bilan de ses propres expériences ; non pas un bilan seulement politique, encore moins une autocritique, mais montrer, notamment dans l’alternance de deux lieux, une sorte de dichotomie entre les politiques et le peuple au nom duquel ils font la “révolution”. Comme en témoigne la note sans date postérieure à celle du 28 octobre 1972 : “Ça suppose ici deux espaces différents ou deux utilisations de l’espace différentes : le palais Wittelsbach connu et les places diverses, foires.” D’où la conviction sur ce point entre lui et moi selon laquelle, si respectables que soient les dissensions politiques (communisme, socialisme, anarchie, etc.), elles doivent être confrontées aux situations réelles des *sujets*, ouvriers, chômeurs, bourgeois, etc. Développer dès lors les idiosyncrasies des intellectuels, Landauer prophète, Lipp assez délirant, Olga assez grande dame, Mühsam, chanteur populaire, Leviné, empreint de toute la rigueur communiste, et Toller, choisi comme chef, et incarnant avec éclat les contradictions d’un intellectuel. En face, le petit peuple révolté, avide de changements, mais méfiant, et les deux anarchistes chômeurs (Franz et Walter), constamment en bisbille avec les politiques, et capables de changer de camp. Nous tirions tout cela du texte, enchaînant d’ailleurs les scènes plus que l’auteur ne l’avait fait, car il concevait sa pièce comme une sorte de pièce didactique faite de scènes séparées, et plus schématiques que développées. Nous les avons, je crois, étoffées en fonction des caractères des personnages. Cependant jamais Patrice ne me disait comment il allait faire à la scène, et nous n’échangions de propos que sur les paroles, jamais sur les images. Les images, c’était avec Peduzzi. J’ai souvent même écrit que lorsque je lui proposais des références trop éloignées du sujet, il disait : non, je ne saurais pas le mettre en scène !

Pour *Les Contes d’Hoffmann*, nous arrangions le texte parlé (parfois aussi le texte chanté, non sans consulter Janine Reiss ou Georges

Prêtre), nous nous référions à l'œuvre du vrai Hoffmann, pour revenir à lui, légèrement affadi par les librettistes, et nous étions d'accord pour ne pas le laisser donner dans des propos conventionnels sur la Muse ou La Femme idéale ! La vision de Patrice assurément romantique, mais sombre, peignant un poète qui boit, assez verlainien, égaré dans des amours opposées, voulait éviter que les trois femmes qu'il aimait ne soient que les variantes d'un seul modèle ! Il écouta toujours mes références à la psychanalyse, surtout à Jacques Lacan (qu'il connaissait), sans prévention.

Quant à *La Dispute*, il avait en tête des scènes entières de pièces de Marivaux qu'il voulut mettre dans le prologue, et je connaissais si bien Marivaux que je trouvais toujours ici ou là, comme le saut de la fosse (et notamment dans ses *Journaux et Œuvres diverses*), la phrase qui convenait à n'importe quel contexte.

On admirera en outre, dans ses notes de travail, la capacité de Chéreau à imaginer de façon romanesque, cinématographique, comme à se raconter des histoires sur les personnages, tel un vrai romancier, mais il ne me communiquait guère ces choses, les gardant pour ses réflexions personnelles écrites, parce que, travaillant avec moi sur le seul texte, il savait que ce serait cela, la *matière* à partir de laquelle il devrait diriger les comédiens. Cela n'empêcha jamais les références savantes, picturales, littéraires, philosophiques, que ma "culture" hasardait, mais toujours référées par lui à la situation. En somme, il ne cherchait jamais à faire le malin, l'intelligent, le cultivé. Les grands films l'inspiraient spontanément (Welles, Lang, Hitchcock, Huston, Renoir, etc.), mais il ne se comportait pas en metteur en scène qui aurait son style, son esthétique, une vision du monde, parce que ses idées et trouvailles se soumettaient toujours à la technique scénique, qu'il aimait qu'on l'admire, lui, si vulnérable aux sottises, mais il fonçait le plus souvent, et retournait travailler.

Un exemple : tout le monde commençait à cette époque à envoyer des fumées sur la scène, on entendait un soudain pschhhhhhh ! On voyait d'où ça sortait, on toussait, et on attendait que cela se dissipe.

Lui seul avait appris, sur le tas, à commander ces fumées, à les diriger, à les moduler, à dissimuler leurs sources ; tout comme il dirigea les rayons optiques issus des énormes miroirs convexes du prologue de *La Dispute*, transformant le prince et ses acolytes en expérimentateurs savants, soucieux de sonder les corps et les âmes des quatre adolescents séquestrés ; il était capable en somme d'illustrer, selon leurs beautés respectives, les deux formes de théâtre que Brecht oppose si bien dans *L'Achat du cuivre*, le Carrousel et le Planétarium. Il devint donc lumineux dans son refus d'être "brillant", et j'aime assez que, malgré son art consommé de faire que toutes les scènes de *La Dispute* se passent la nuit, et dans des nuits différenciées (mélancolique, funèbre, lunaire, opaque, transparente, sereine), il ait, à la fin de sa vie, changé le texte de l'*Elektra* : "*Nacht ist es*" ("C'est la nuit") de Hugo d'Hofmannsthal, en "C'est le jour" ! Lui dont on avait pourtant apprécié tant de lueurs crépusculaires, et de convois funèbres.

Comme cela se passe inmanquablement, il put passer pour un enfant terrible du théâtre, un innovateur forcené, et je me rappelle Pierre Leyris se désolidarisant de la mise en scène de *Richard II* de Shakespeare qu'il avait traduit, le jour même de la première à l'Odéon. Or ce spectacle, le premier que je vis de Chéreau, me convainquit que ce serait désormais cela, le théâtre, et pour longtemps, et ceux qui savent voir et entendre, et qui ne crient ni au scandale ni au contresens dès qu'on bouscule leurs préjugés, se persuadèrent au cours des années qui suivirent que c'était lui qui savait le mieux pénétrer le contenu réel d'une œuvre, révélant par là qu'un metteur en scène, ce n'est pas forcément un destructeur (il y en a de géniaux), mais un interprète qui sait que, selon le mot de Lacan, "l'interprétation n'est pas ouverte à tous les sens", et qui trouve enfin le sens profond que l'œuvre recelait, et que personne n'avait jamais décelé. Car toute œuvre d'art authentique est ainsi. Son sujet est souvent *à venir*.

Il n'est pas non plus question, dans ces notes, des répétitions effectives – avec les comédiens, ou les chanteurs (car alors, l'agenda s'arrête) – non

plus que des représentations. Autrement dit, vous trouverez ici les précieuses traces préhistoriques d'un monde disparu, et vous reconstituerez par la pensée le travail du metteur en scène, au théâtre ou à l'opéra, sachant qu'une répétition en efface une autre, pour parvenir à la représentation effective, qui disparaît à son tour ou ne demeure que dans le souvenir.

J'ai suivi les répétitions de Patrice Chéreau pendant près de douze ans.

Je remarque aussi, comme le lecteur pourra le vérifier à chaque page, que Patrice se situe constamment au cœur même de l'ensemble des œuvres auxquelles il travaille, la pièce de théâtre, le prologue, l'opéra, le film, tantôt séparément, *tantôt tous à la fois*. On trouve réunis par exemple ici même *Lulu*, *Massacre à Paris*, *Toller*, *La Dispute*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Lucio Silla*, et les films *Le Compagnon*, *La Chair de l'orchidée*, plus le *Ring* en perspective, tant son attention, ses recherches, ses trouvailles, ses lectures, son génie en un mot, sont sollicitées en même temps, ces œuvres s'inspirant les unes les autres, sans confusion ni exclusion, selon des connivences, des hasards, des relations inédites ou évidentes, des échos, des allusions, des associations, des correspondances, qui s'enrichissent constamment de leur diversité même !

À tout instant, il travaille en *artiste*.

Aussi relèvera-t-on les références qu'il fait souvent à l'*allégorie*. Exemple (28 octobre 1972) : "*Toller* comme une allégorie – une utopie" et dans une autre note "deux espaces différents."

À la fin de sa vie intense et brève, il trouve encore à renvoyer à ce que nous avons souvent évoqué, lui et moi, à propos des œuvres d'art : la métaphore, ou l'allégorie. Il déclare : "C'est un mot que j'aime bien. Il faudra que je vérifie ce que cela veut dire."

Si bien qu'on lira toutes ces notes mystérieuses, précises ou allusives, comme autant de cailloux laissés par le Petit Poucet pour retrouver son chemin perdu dans la forêt profonde de son art, et qu'on se redira avec Baudelaire : "Tout pour moi devient allégorie."

Il dit encore : “Une allégorie, c’est mieux qu’une histoire, c’est un récit mis en forme*.”

FRANÇOIS REGNAULT,
octobre 2019.

* Interview dans *Libération*, 25 octobre 2010. Voir aussi *Patrice Chéreau, un musée imaginaire* (collection Lambert, Actes Sud, 2015), p. 88.

Je remercie très chaleureusement Pablo Cisneros de m’avoir invité à présenter le *Journal de travail* de ces années où j’ai commencé à travailler avec Patrice Chéreau.

NOTES SUR LA PRÉSENTE ÉDITION

“Être libre dans le travail.” Voilà les quelques mots de Patrice Chéreau qui inaugurent les notes de travail de l’année 1972. Le retour d’Italie et les prémices de l’aventure du Théâtre national populaire de Villeurbanne correspondent en effet à l’expérience d’une nouvelle liberté. Qu’elle soit artistique, intellectuelle ou politique, elle a pour perspective une thématique déjà abordée dans les volumes précédents : la recherche et l’affirmation de sa souveraineté. Le metteur en scène les poursuit à travers un certain nombre d’expérimentations, à l’instar des personnages imaginés par Lenz, Wedekind et Marivaux ou encore à l’image de ceux étudiés par Jean Starobinski dans son ouvrage *L’Invention de la liberté (1700-1789)* (Skira, 1964). Un livre qui ne cesse d’accompagner Patrice Chéreau depuis 1966¹.

À son arrivée à Villeurbanne en 1972, il rejoint la direction du nouveau TNP en compagnie de Robert Gilbert et de Roger Planchon qui l’avait invité deux ans plus tôt. Tandis qu’avançaient les travaux de rénovation de l’ancien Théâtre de la Cité, Patrice Chéreau travaillait jusqu’alors en Italie au Festival de Spolète mais aussi au Piccolo Teatro de Milan. Dorénavant, aux côtés de ces deux hommes, le metteur en scène éprouve un “sentiment de grande liberté et en même temps de

1. Voir notamment les notes de travail relatives à la mise en scène des *Soldats* de Lenz. Patrice Chéreau, *Journal de travail*, t. 1 : *Années de jeunesse, 1963-1968*, Actes Sud-Papiers, 2018, p. 164-168. Se reporter également à la note du 11 mars 1973 éditée dans le présent volume. Lire aussi le témoignage de Richard Peduzzi, *Là-bas, c’est dehors*, suivi de *L’Odeur du théâtre*, Actes Sud-Papiers, 2017 [2014], p. 225.

grande irresponsabilité¹”. Débarrassé du fardeau de la gestion financière du théâtre réservée à Robert Gilbert, il en partage la direction artistique avec Roger Planchon et peut se consacrer librement à ses créations. Cette nouvelle situation d’“invité luxueux²” rend désormais possibles certains projets jusque-là empêchés. *Massacre à Paris* de Christopher Marlowe inaugure ainsi l’ouverture du TNP encore “en préfiguration” lors de la saison 1972-1973. La pièce, proposée par le comédien Gérard Desarthe lors des répétitions de *Richard II* en 1969, n’avait pu être présentée ni à Milan ni à la Freie Volksbühne à Berlin. *Toller, scènes d’une révolution allemande* de Tankred Dorst, montée à Milan, bénéficie quant à elle d’une nouvelle mise en scène au TNP en 1973 puis à l’Odéon en 1974. Le travail est cette fois adossé à une relecture politique et historique des événements advenus entre 1918 et 1919, se libérant toujours un peu plus du discours tenu au Piccolo Teatro³. Le sens du nouveau spectacle est désormais plus proche du positionnement politique du metteur en scène. “À Milan, je racontais un échec. Maintenant je raconte une réussite⁴”, résumera Patrice Chéreau à propos de la république des conseils de Bavière. Les années 1972-1974 constituent aussi le creuset des premières expérimentations audiovisuelles. La réalisation du court métrage *Le Compagnon* pour l’ORTF est rapidement suivie par celle du long métrage *La Chair de l’orchidée* dont la périlleuse production occupe une grande partie de ce volume. Le retour en France correspond surtout à des retrouvailles avec Mari-vaux. Sa méconnaissance en Italie avait en effet inquiété Paolo Grassi

1. “Patrice Chéreau raconte”, in Michel Bataillon, *Un défi en province*, t. 2 : *Patrice Chéreau (1972-1982)*, Marval, 2005, p. 49.

2. *Ibid.*

3. Cf. Patrice Chéreau, *Journal de travail*, t. 2 : *Apprentissages en Italie, 1969-1971*, Actes Sud-Papiers, 2018, p. 108. Dans la note du 30 mai 1970 notamment, le metteur en scène évoque sa confrontation politique avec Paolo Grassi. Il envisage ainsi de “faire sortir le côté social-démocrate de la pièce et [de] faire accepter le projet au théâtre social-démocrate et [de] le durcir après”.

4. Propos de Patrice Chéreau rapportés par Colette Godard, “La Trinité du TNP de Villeurbanne”, *Le Monde*, 5 janvier 1973.

et motivé le refus du Piccolo Teatro de participer financièrement à la mise en scène des pièces de l'auteur¹. Avec la préparation de *La Dispute*, Patrice Chéreau poursuit sa réflexion autour de la question de la souveraineté. Celle-ci s'exprime et s'expérimente à travers le libertinage, la découverte de soi et du monde et toutes sortes d'activités propres au XVIII^e siècle. Un moment intellectuel et artistique dont le jeune homme se nourrit depuis ses premières mises en scène et qu'il a découvert grâce à sa lecture de Jean Starobinski et de Roger Vailland. Cette quête doit aboutir à une connaissance juste de soi, compris dans et à partir de ses relations avec le monde. L'humanisme qui présuppose des essences, qui met l'être humain au centre du dispositif de connaissance doit au contraire être rejeté, à la suite des condamnations formulées par Louis Althusser et Michel Foucault².

Le metteur en scène nourrit sa recherche de la souveraineté d'un intérêt pour les sciences humaines. À l'orée de l'année 1972, le corpus de lecture change et avec lui tout un "lieu de savoir"³. Le marxisme et sa science – le matérialisme historique – n'ont pas disparu des notes de travail, mais leurs références se font plus discrètes. Patrice Chéreau s'en éloigne sans pour autant quitter les rivages du structuralisme. Il se tourne désormais vers la psychanalyse, redéfinie par Jacques Lacan. En 1969, son séminaire est chassé de l'École normale où l'avait invité Louis Althusser cinq ans plus tôt. Il se tient désormais à la faculté de droit. Son succès ne se dément pas dans cet après-Mai 68. Les raisons en sont nombreuses et difficiles à cerner⁴. Parmi elles, l'idée que cette

1. À ce sujet, voir Paola Ranzini, "Questions de répertoire : Marivaux au centre des mises en scène de Patrice Chéreau en Italie (1969-1972)", in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (dir.), *Patrice Chéreau en son temps*, Éditions de la Sorbonne, coll. "Homme et société", 2018, p. 99-121.

2. Louis Althusser, "Marxisme et humanisme", in *Pour Marx*, Maspero, coll. "Théorie", 1965, p. 225-251. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, coll. "Bibliothèque des sciences humaines", 1966.

3. Christian Jacob, *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir ?*, OpenEdition Press, 2014.

4. Voir, à ce sujet, Jean-Christophe Coffin, "La psychanalyse ou la parole contrariée : le séminaire de Lacan", in Philippe Artières et Michelle Zancarini-Fournel

science peut – tout comme les matérialismes historique ou dialectique – émanciper ceux qui la maîtrisent. Elle aurait un rôle subversif et libérateur, notamment sur le plan de la sexualité, en apportant une connaissance juste de soi et du monde pensés en termes de structures. Si Patrice Chéreau n’assiste pas au séminaire, il parcourt les premiers comptes rendus publiés par Jacques-Alain Miller¹. Un intérêt nouveau pour la psychanalyse nourrit ainsi des œuvres comme *La Dispute*, *Les Contes d’Hoffmann* ou encore *La Chair de l’orchidée*. À l’automne 1972, le metteur en scène dévore en quelques jours *Le Désir homosexuel* de Guy Hocquenghem², peu de temps après sa sortie en librairie. Avec cette découverte, c’est tout un imaginaire de l’homosexualité qui vole en éclats dans les travaux préparatoires de Patrice Chéreau. Dans ce troisième volume du *Journal de travail*, il n’est plus question ni de “pédérastes” ni de “folles” dévergondées, issues d’une classe sociale décadente, liées à un pouvoir autoritaire dans la veine des *Damnés* de Luchino Visconti (1969)³. Au contraire, il s’agit maintenant de retrouver, à travers ces amours, un état originel d’avant l’œdipianisation de l’homosexualité, un état dans lequel les êtres se désirent sans avoir recours à des catégories. Cette lecture irrigue une importante partie des notes de travail consacrées à *La Dispute* de Marivaux. Patrice Chéreau relit quelques travaux de Freud pendant la préparation des *Contes d’Hoffmann*. Afin de rendre vraisemblable la maladie mentale de la protagoniste de *La Chair de l’orchidée*, il prend conseil auprès de la psychiatre Piera Aulagnier qui suivit un temps Jacques Lacan à l’École freudienne de Paris. C’est pendant la préparation de son long métrage que Patrice

(dir.), 68, *une histoire collective (1962-1981)*, La Découverte, 2015 [2008], p. 513-520.

1. Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre XI : *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Seuil, 1973.

2. Guy Hocquenghem, *Le Désir homosexuel*, Éditions universitaires, coll. “Psychothèques”, 1972.

3. Nous renvoyons ici le lecteur aux notes de travail publiées dans les deux volumes précédents.

Chéreau s'intéresse plus précisément à l'antipsychiatrie. Né au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, ce courant intellectuel parvient à toucher un plus large public entre 1965 et 1975. Une partie des professionnels de la psychiatrie, soutenus ensuite par un certain nombre d'intellectuels, réagissent à l'enfermement systématique des personnes suspectées de contrevenir au maintien de l'ordre public. Médecins et malades dénoncent le confinement et la discipline imposés à ceux que les sociétés capitalistes ou socialistes nomment "fous" ou "déviant¹". L'intérêt de Patrice Chéreau pour ce courant peut se déceler à travers ses notes relatives à la revue *Cahiers pour la folie*, dans ses références à des films comme *L'Arrangement* d'Elia Kazan (1969) ou *Ludwig* de Luchino Visconti (1973). Être volontairement interné dans un asile à l'instar du protagoniste du film de Kazan, sombrer dans la folie comme le fait Louis II de Bavière dans l'œuvre de Visconti ne seraient que le résultat d'une pression familiale ou sociale exercée sur une personnalité forte et saine à l'origine. La folie est comprise comme le résultat d'une société malade de frustration et de répression². Le traitement accordé à l'héroïne de *La Chair de l'orchidée* est probablement nourri de ces réflexions. Les pulsions meurtrières de Carol Blandish, décrites par James Hadley Chase dans son roman, sont des manifestations de la tare héréditaire que la jeune fille reçoit du gangster fou qui a violé sa mère. Au contraire, dans l'adaptation cinématographique que propose Patrice Chéreau, Claire Bastier-Wegener a été internée arbitrairement par sa famille. La schizophrénie dont elle souffre semble plutôt provenir de cette expérience. La fin du film révélera au contraire sa personnalité forte, étouffée jusqu'alors.

Les années 1972-1974 ébranlent la foi dans les lendemains qui chantent. Entre 1971 et 1972, Patrice Chéreau soutient publiquement le metteur en scène Otomar Krejča censuré en Tchécoslovaquie. Un an

1. Frédéric Gros, "L'antipsychiatrie : la folie change de visage", in Philippe Artières et Michelle Zancarini-Fournel (dir.), *op. cit.*, p. 592-598.

2. *Ibid.*

plus tard, en septembre 1973, le coup d'État militaire au Chili met brutalement fin au gouvernement socialiste. La publication française de *L'Archipel du Goulag* de Soljenitsyne, à la fin de l'année 1974, révèle le système concentrationnaire soviétique. La psychanalyse et l'antipsychiatrie apparaissent dès lors comme des discours authentiquement subversifs. Ils désignent de nouveaux territoires à explorer, à cartographier, à connaître. Patrice Chéreau les rattache aux expérimentations du XVIII^e siècle, à la découverte de soi et du monde, qui confinent à l'affirmation d'une nouvelle liberté alors même que commencent à se morceler d'autres discours jusque-là jugés capables d'émancipation. C'est pourquoi nous avons souhaité donner le titre de l'ouvrage de Jean Starobinski à ce livre : *L'Invention de la liberté*.

À l'instar des deux précédents volumes, nous continuons d'éditer chronologiquement les notes de travail – le plus souvent datées – de Patrice Chéreau. La forme du journal permet de restituer le mouvement de la pensée du metteur en scène. Jusqu'alors, les lectrices et lecteurs de ces écrits préparatoires n'avaient accès qu'à une représentation fragmentaire du travail de l'artiste. Seules les notes relatives à la reprise du *Ring* en 1977 puis celles de *L'Homme blessé* avaient été publiées dans deux ouvrages différents¹, en vue d'expliquer la genèse de ces spectacles. Les textes que nous publions dans le *Journal de travail* concernent l'intégralité des mises en scène de Patrice Chéreau, qu'elles aient été réalisées ou non. Ces notes sont aujourd'hui conservées dans deux centres d'archives distincts : la Cinémathèque française à Paris et surtout l'IMEC près de Caen. L'artiste tenait ainsi à différencier son travail de cinéaste de celui de metteur en scène de spectacles vivants. À cette première division des textes préparatoires s'ajoute le classement par œuvres que

1. Pierre Boulez, Patrice Chéreau, Richard Peduzzi et Jacques Schmidt, *Histoire d'un "Ring". Bayreuth 1976-1980*, Robert Laffont, coll. "Diapason", 1980, repris dans Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passés*, Ombres, coll. "Petite bibliothèque Ombres", 1994. Patrice Chéreau et Hervé Guibert, *L'Homme blessé*, Éditions de Minuit, 1983.

les archivistes opèrent. À la manière des poupées russes, les archives de chaque spectacle se subdivisent ensuite en un certain nombre de cartons, de dossiers, de sous-dossiers, voire de pochettes... Le plus souvent les documents ne sont donnés que l'un après l'autre, de sorte que le chercheur ou la chercheuse – jusqu'alors seuls véritables lecteurs de ces écrits – n'ont qu'une vision parcellaire de la réflexion continue du metteur en scène. Chaque morceau est archivé selon une catégorie qui – bien que légitime et fort bienvenue pour les chercheurs – ne fait sens que dans la perspective d'expliquer la genèse d'un spectacle précis. La division par œuvres des archives contient nécessairement en elle une lecture téléologique des écrits préparatoires. Elle méconnaît non seulement la temporalité propre à la réflexion de l'artiste, mais aussi ses méthodes de travail. À son retour d'Italie, Patrice Chéreau emporte avec lui une idée qu'il prend à Giorgio Strehler, elle-même empruntée à Bertolt Brecht : il dispose plusieurs tables dans son appartement. Ce sont de longues planches soutenues par des tréteaux. Chacune d'elles est consacrée à un projet en particulier. Une autre est destinée aux affaires courantes, à l'organisation des rendez-vous ainsi qu'à la correspondance. Patrice Chéreau va ainsi de table en table, de projet en projet¹. Les uns et les autres dialoguent, se nourrissent parfois des mêmes corpus de lectures, des mêmes recherches. Dans les archives, il n'est pas rare de trouver une note consacrée à un spectacle au milieu d'un ensemble de textes écrits au sujet d'une autre mise en scène. Seule l'édition chronologique des notes de travail permettrait de retrouver ce temps de la création, distinct de celui – ponctuel – de la divulgation au public. La forme du journal permet en outre de retrouver le fil de la pensée du metteur en scène, de déceler ce qui fait sens derrière des mises en scène qui peuvent apparaître tout à fait différentes. À ce propos, Patrice Chéreau expliquait que "la vie d'un metteur en scène, ce n'est pas enquiller un projet après un autre, c'est construire des ponts,

1. "La bibliothèque de Patrice Chéreau", *Esprit critique*, France Inter, 16 juillet 2007, INA.

faire surgir des petites îles émergées qui font partie de la même chaîne de montagnes immergée, souterraine. [...] Il y a en dessous quelque chose qui tisse comme une continuité¹”. C’est cette chaîne de montagnes, cette continuité que nous espérons retrouver à travers le projet éditorial du *Journal de travail*.

Dès ses premiers écrits, le metteur en scène prend l’habitude de les dater. Une fois le spectacle terminé ou sa production annulée définitivement, il les conserve. Au même titre que sa bibliothèque personnelle ou que le musée des Arts et Métiers qu’il fréquente régulièrement avec Richard Peduzzi et Jacques Schmidt, ses anciens travaux préparatoires deviennent des “lieux de savoir²”. Il n’hésite pas à recourir à ces textes afin de penser une nouvelle mise en scène, pour développer une idée qui n’aurait pas pu aboutir dans un spectacle précédent. C’est le cas dans le présent volume, quand la préparation des *Contes d’Hoffmann* s’appuie en partie sur celle de *La Traviata*, un projet abandonné.

Preuve sans doute que Patrice Chéreau a conscience de l’importance de ses notes préparatoires, il n’écrit pas sur n’importe quel support. La plupart du temps, il jette rapidement ses idées sur des feuilles blanches au format A4. Plus rarement sur des carnets à spirale et dont souvent il détache les pages. Ses écrits sont couchés sur un papier dont la vocation est de recevoir une écriture. Il s’agit parfois de feuilles fournies par un hôtel et dont les en-têtes conservent le nom. Si le metteur en scène obéit à un agenda très chargé, voyage beaucoup entre l’Italie et la France, il n’en reste pas moins qu’il consacre un temps particulier à l’écriture. Des supports comme le verso d’une enveloppe ou encore un bout de nappe en papier font figure d’exception. Les croquis dont Patrice Chéreau émaillait ses écrits préparatoires, à la manière des décorateurs du Berliner Ensemble, se font de plus en plus rares à mesure qu’il laisse la réalisation des décors à Richard Peduzzi.

1. Commentaire de Patrice Chéreau, in Colette Godard, *Patrice Chéreau. Un trajet*, Éditions du Rocher, 2007, p. 275.

2. Christian Jacob, *Qu’est-ce qu’un lieu de savoir ?*, op. cit.

L'établissement du *Journal de travail* s'appuie notamment sur une source précieuse, conservée à l'IMEC. Nous disposons en effet des agendas du metteur en scène tenus entre 1966 et 1978. Les informations qu'ils contiennent nous ont souvent été d'une grande aide pour retrouver la chronologie de certains écrits demeurés sans date. Ils témoignent également d'une autre méthode de travail. L'artiste encadre au stylo rouge les jours de répétition ou de tournage. Ces moments correspondent souvent à un "blanc" dans les agendas. Le metteur en scène ne renseigne plus rien de ses activités. Si on compare les dates des textes préparatoires à celles de ces moments, nous remarquons que l'artiste ne couche plus ses réflexions sur le papier – sauf à de rares exceptions. Il y a donc deux temps distincts dans la production du spectacle. Patrice Chéreau pense d'abord une mise en scène en se nourrissant de tout un corpus de lectures. Il trace le cheminement de sa réflexion. Cependant, une fois le travail avec les comédiens commencé, il se libère de ses notes. Quelque chose de neuf peut désormais advenir. C'est probablement la raison pour laquelle il ne communiquait pas ces textes préparatoires aux acteurs et actrices. Interrogé au sujet de ses dessins lors de la préparation de ses premières mises en scène, Patrice Chéreau s'expliquait : "C'étaient des heures de travail, mais j'aimais ça. Je les montrais, puis j'essayais de les reproduire avec les acteurs. Et là, le problème [...] c'est que ça ne dit pas ce que doit faire l'acteur. Ce n'est pas parce qu'on lui montre un dessin : « *Tiens, voilà, c'est ça que tu dois faire* » qu'il va se mettre à le faire ; ça peut donner des indications de costumes, ça peut donner à la rigueur des indications de maquillage [...] mais rien de plus. Le mystère de l'acteur restait absolument entier pour moi à l'époque¹." Il est possible que le metteur en scène ait considéré de façon similaire ses croquis et ses notes de travail. Inviter les comédiens à prendre connaissance de la dramaturgie ne les aiderait donc pas selon lui. Au-delà du rapport aux acteurs et

1. Patrice Chéreau, avec la collaboration de Vincent Huguet et Clément Hervieu-Léger, *Les Visages et les Corps*, Skira Flammarion / Louvre Éditions, 2010, p. 162.

actrices, Patrice Chéreau semble désireux de ne pas communiquer sur le travail en cours. Il laisse ses collaborateurs poursuivre dans leur voie puis revient vers eux. Il se nourrit de ce qu'ils apportent mais ne les renseigne que rarement sur l'économie générale de l'œuvre de collaboration produite.

L'édition conserve les ratures, les reformulations présentes dans les textes manuscrits tout en harmonisant la ponctuation de ces textes qui n'étaient pas destinés à être publiés. Quelques rares mots demeurés illisibles n'ont pu être retranscrits. Aussi avons-nous ajouté leur numérisation au fil du texte. Contrairement aux deux précédents volumes – et en concertation avec Pablo Cisneros –, nous avons décidé d'ajouter un certain nombre de paragraphes de contexte entre les notes de travail. Ils se fondent sur les informations trouvées dans les agendas de l'artiste, dans les archives administratives ou dans la correspondance professionnelle consultée. Afin de ne pas étouffer le texte de Patrice Chéreau, nous avons décidé que les notes de bas de page seraient désormais situées en fin de volume. Pour chaque texte préparatoire, nous avons indiqué entre crochets le titre de l'œuvre concernée, le lieu d'écriture et, le cas échéant, le jour et le mois ou la mention "s. d." (sans date) pour les écrits non datés de la main de Patrice Chéreau. Un index chronologique des mises en scène accompagne chaque volume. Celui-ci permet aux lecteurs et lectrices de consulter les notes de travail par œuvre. Il comporte, pour chacune d'elles, un bref résumé de l'intrigue, la distribution et la technique ainsi que les dates des différentes représentations. Ces informations s'appuient sur les programmes des spectacles déposés à l'IMEC, mais aussi sur les articles de presse conservés au département des Arts du spectacle, à la BnF.

Enfin, je remercie tout particulièrement Pablo Cisneros, Nathalie Léger, directrice de l'IMEC, et Claire David, directrice des éditions Actes Sud-Papiers, de la confiance qu'il et elles m'ont témoignée en me confiant ce projet éditorial. Ma gratitude va à Pascale Butel,

responsable du pôle “Archives” à l’IMEC, ainsi qu’au personnel de la bibliothèque. Je remercie Joël Daire, directeur délégué au patrimoine de la Cinémathèque française, ainsi que Régis Robert, directeur des archives, Delphine Warin, chargée de traitement aux archives, et le service de l’iconothèque d’avoir facilité l’avancée de mes travaux à la Cinémathèque française. Je sais gré à Silvia Colombo du service des archives au Piccolo Teatro de Milan d’avoir réalisé des recherches autour du projet inabouti *Antonio e Cleopatra*. Ma reconnaissance va à Jean-Claude Carrière ainsi qu’à Richard Peduzzi pour m’avoir accordé un peu de leur temps en vue de l’élaboration de ce volume. Enfin, je remercie Leslie Auguste, éditrice, qui a suivi la fabrication de ce livre.

JULIEN CENTRÈS

Julien Centrès est doctorant en histoire au sein de la composante ISOR (Images, Sociétés & Représentations) du Centre d’histoire du XIX^e siècle (Paris I – Panthéon-Sorbonne). Sous la direction de Myriam Tsikounas, il prépare une thèse intitulée *L’Écriture de l’histoire dans l’œuvre de Patrice Chéreau*. Il a collaboré aux expositions *Patrice Chéreau, un musée imaginaire* (collection Lambert à Avignon, 2015) et *Patrice Chéreau à l’œuvre* (Archives nationales, 2018), aux ouvrages collectifs *Patrice Chéreau à l’œuvre* (PUR, 2016) et *Patrice Chéreau en son temps* (Éditions de la Sorbonne, 2018) et a publié au sujet de l’écriture audiovisuelle de l’histoire.

1972

En juin 1970, Roger Planchon invite Patrice Chéreau à le rejoindre à la direction du nouveau Théâtre de la Cité dont les travaux de rénovation ont commencé en 1969. Le fondateur du théâtre de Villeurbanne s'était vu proposer la direction du Théâtre national populaire au Palais de Chaillot mais avait refusé. À la suite d'une négociation avec le ministre des Affaires culturelles, Jacques Duhamel, il obtient un compromis : que son établissement, une fois rénové, porte désormais le fameux sigle TNP¹. Quelques conditions sont néanmoins posées. Robert Gilbert s'occupera de la gestion administrative du théâtre tandis que Roger Planchon et Patrice Chéreau – qui ne possède plus de licence d'entrepreneur de spectacles, toujours poursuivi par les dettes de Sartrouville – assureront la direction artistique. Si le metteur en scène est tenu à l'écart des discussions avec le ministère, il assiste néanmoins à plusieurs réunions de chantier, accompagné de son décorateur Richard Peduzzi, et donne son avis sur son évolution². Les travaux se terminent en 1972. Cette même année, Paolo Grassi quitte la direction du Piccolo Teatro pour rejoindre celle du Teatro alla Scala. Son départ précède celui de Patrice Chéreau.

Celui-ci est cependant tenu de travailler encore quelque temps en Italie. Il doit notamment penser la mise en scène d'Antonio e Cleopatra de Shakespeare. Ce spectacle – annoncé en août et confirmé en septembre 1971³ – doit intégrer la saison 1972-1973 du Piccolo Teatro. En janvier, Patrice Chéreau est toujours à Milan où il dirige les répétitions de Lulu de Wedekind. Le spectacle est présenté au public, le 3 février, avant de partir en tournée à Turin puis à Rome au mois de mars. Parallèlement, l'artiste s'engage dans l'élaboration de ses futurs spectacles en France. Ainsi s'éclipse-t-il d'Italie lors d'un court séjour à Lyon, du 10 au 11 février, durant lequel

il retrouve Roger Planchon. Le lendemain, il rejoint Paris afin de rencontrer Hugues Gall, alors secrétaire général de la Réunion des théâtres lyriques nationaux. Depuis le début du mois de septembre 1971, Patrice Chéreau note régulièrement des rendez-vous avec lui, à propos d'un projet à "l'Opéra de Paris". Premières traces d'un travail qui donnera naissance à la mise en scène des Contes d'Hoffmann en 1974-1975. L'artiste imagine également un spectacle à présenter lors de la première saison du futur TNP décentralisé. Il choisit de reprendre son vieux projet, celui de monter *Massacre à Paris* de Marlowe. Celui-là même dont Gérard Desarthe lui avait parlé en 1969 lors des répétitions de Richard II⁴ et qui fut refusé par deux fois au Piccolo Teatro. Ce sera la première mise en scène du TNP en préfiguration. Le théâtre de Villeurbanne est inauguré le 12 mai 1972. Une semaine plus tard commencent les premières représentations de *Massacre à Paris*. "C'est venu, c'est vrai, de cette curieuse liberté artistique que j'avais à Villeurbanne : je pouvais proposer *Massacre à Paris* et personne ne me le refusait⁵", expliquera plus tard Patrice Chéreau. Sa situation d'"invité très luxueux" au sein de ce théâtre dont il n'assume pas la direction administrative lui donne "un sentiment de grande liberté et en même temps de grande irresponsabilité⁶", une impression que le metteur en scène n'a jamais connue mais dont il désirera s'éloigner en 1982 en assurant la direction du Théâtre des Amandiers à Nanterre.

15 février [Milan, *Massacre à Paris*]

Être libre dans le travail, c'est-à-dire faire d'abord une vraie distribution accentuant le côté concret du travail : les femmes sont des femmes – éviter le gag mal compris – les Italiens sont italiens – sont les Médicis – des gens raffinés. Les tueurs sont toujours les mêmes. Robin et Emilfork, etc., en chapeau noir. Ce sont les tueurs de *La Chair de l'orchidée*⁷ – l'orchestre n'est pas fort, joue de vieilles romances, des airs populaires – de la veine de Carpi milanaise et simple avec des violons, des cuivres. Une musique moderne, un peu comme celle qu'Eisler avait écrite pour *Nuit et Brouillard*. Opposer à l'orage violent, à l'action, à la foule (scènes de foules) un bruit modeste discret et évitant

l'emphase de l'histoire – tout est emphatique ici : à la musique de dire le contraire, la discrétion, la pudeur. La vraie vie autour du massacre et des éléments déchaînés qui rugissent. Le mitraillage des protestants comme le mitraillage des Algériens⁸. Le duc de Guise en frac comme les gangsters américains dansant la valse avec Catherine de Médicis. Valse de Carpi dans le brouillard avec les oiseaux.

Le poids de la réalité : le ciel (dit Vauthier⁹) qui devient rouge : rien ne devient rouge. L'idéologie. Le monde tel qu'on le parle : les chiens qu'on abat.

Comme les passerelles qui repartent chaque fois qu'on parle d'amitié.

La duchesse de Guise qui appelle Mangiron au sommet d'une tour et qui dit, comme la dame enfermée : sœur Anne, sœur Anne, ne vois-tu rien venir ?

Tout ce monde-là doit être factice.

*

[Massacre à Paris ; Les Contes d'Hoffmann] Le même jour, Patrice Chéreau note deux rendez-vous téléphoniques. Le premier avec le compositeur Fiorenzo Carpi. Le second avec le dramaturge Jean Vauthier. Le jeudi 17 février, le metteur en scène quitte Milan et prend l'avion pour Paris. Arrivé à Orly, il est rejoint par Roger Planchon. Ils ont tous deux rendez-vous avec le ministre des Affaires culturelles, Jacques Duhamel, rue de Valois, à 10 heures. À 15 h 30, Patrice Chéreau rencontre Hugues Gall et Rolf Liebermann à l'hôtel Ritz. Ce dernier vient d'être nommé à la direction de la Réunion des théâtres lyriques nationaux mais n'entrera cependant en fonction qu'en 1973. Il propose au metteur en scène de monter Les Contes d'Hoffmann pour la saison 1974-1975. L'artiste reprend l'avion pour Milan, le dimanche 20 février, après avoir vu Jean Vauthier deux jours de suite. Deux jours plus tard, il doit revenir à Paris. Ce séjour semble consacré à la recherche de comédiens. Le jeudi 24 février, Patrice Chéreau assiste à une

projection des Camisards¹⁰ de René Allio, exploité en salle depuis un peu plus d'une semaine. Le 27, il rejoint Milan.

*

2 mars [Milan, *Massacre à Paris*]

Relisant des relations d'époque. La chose qui saute aux yeux est le format historique et le format de tous les personnages historiques. Guise était connu de Philippe II à égal, Coligny était un chef de clan comme Catherine. Le cardinal de Lorraine intercède auprès du pape en proposant la médiation du roi de France. Ce sont tous de grands politiques. Il est impossible de les faire jouer par des gamins. La Pologne s'intéresse à Henri III (gamin lui au contraire ??) mais il y a tout un mouvement de grande politique à montrer. La chasse dans la nature que se font les gens dans cette pièce ne doit pas en cacher le sens : ils font le nettoyage chez eux. Ils veulent pouvoir présenter aux pays étrangers un pays vierge de tous protestants. C'est un gage de bonne foi qu'ils se donnent en quelque sorte.

Notes sur Erlanger¹¹.

À part ceci que même un historien de droite aujourd'hui sait que le massacre de la Saint-Barthélemy est politique et non religieux : plus que jamais une pièce sur l'idéologie. Les deux assassins n'ont pas d'idéologie. Le clan des Italiens est fait d'aventuriers plus raffinés et un peu plus vulgaires.

La bande de Guise est encore historiquement plus bigarrée et cosmopolite que sur scène – Italiens – Allemands – Tchécoslovaques – tout un pandémonium mitteleuropéen.

Navarre¹² toujours escorté de ses gentilshommes Condé père et fils – Du Plessis – Bartas, etc. Le terrain n'est pas sûr. Il est petit garçon mais le seul vrai politicien.

—
À tout moment jusqu'à la fin du massacre, tout le monde passe dans les couloirs du Louvre, soulevant les voiles au milieu d'un flot de cadavres = c'est les *Pestiférés de Jaffa* au Louvre¹³.

—
La folie de Charles IX – qui dans Marlowe le fait mourir.

—
Charles de La Rochefoucauld croyant que le roi arrive pour le battre.

—
Des enfants nus qui passent en hurlant dans l'eau.

—
On brûle les livres et les propriétaires des livres, dans une coutellerie, on tue beaucoup.

—
“Au palais un jeune orfèvre boiteux (mais riche ?!) meurt de la main du parfumeur qu'on accusait de préparer les poisons de Catherine.”

—
Des enfants qui tuent ? Un enfant qui joue avec la barbe de son assassin.

—
Si la mise en scène fait historiquement un tel étalage de massacre, il faudra alors expliquer sur quel volcan historique a démarré le massacre. C'est-à-dire l'expliquer même rapidement au début – pendant l'apothicaire, etc.

—
Vers six heures du matin le vol. Les gens qui passent emportent l'argenterie, les bijoux, etc.

—
Le roi, dont la femme est allemande, empêche de faire tuer les Allemands.

—
L'histoire devient terrible et révoltante à la mort de Charles IX : tout s'arrête et on pleure le roi sur des monceaux de cadavres dont on se fout.

Guise joue au vengeur de l'Église : à travers lui le mécanisme politique est typique et évident.

La procession au milieu des cadavres – un Allemand se démène dans l'eau.

Problème de structure : comment faire passer l'histoire, la vraie, à travers les écrits que nous a concédés Marlowe.

*

Le lendemain, Patrice Chéreau quitte Milan pour Paris, où il séjourne le temps d'un week-end, avant de prendre l'avion pour Lyon, le lundi 6 mars.

*

6 mars [Paris – Lyon, *Massacre à Paris*]

Héritier, dans son étude sur Catherine¹⁴, dit qu'elle était très grande comédienne – le valet au moment de jouer pourrait se mettre à parler en italien, elle le parle.

Une chose importante que dit un historien protestant : Hauser¹⁵, sur la Saint-Barthélemy : la Saint-Barthélemy comme passage – à travers le protestantisme – à la démocratie. Typique de l'humanisme. La séparation du droit de Dieu et du droit du roi. Le massacre comme grand choc moderne – “La France devient le centre de l'idéologie politique européenne.”

L'idée “coup de dés” du meurtre de l'amiral – comme dit Héritier, si Maurevert avait tiré juste...

Si Catherine rate – elle est joueuse.

Pour Catherine, femme et mère – la Saint-Barthélemy c’était aussi jouer Henri III contre Charles IX avec de Coligny.

Décor *Massacre* :

- (Rails, murs de fond, élément central, tour en bois.)
- Les toiles peintes : nuit sombre-claire, ciel d’orage, cinq passerelles en fer, plaques d’égout.

Le mariage, une passerelle radeau qui émerge de la brume – des oiseaux qui arrivent à chaque occasion heureuse.

(Qualité du *Massacre à Paris* de Marlowe, note pour Jean Vauthier.)

- La rapidité.
- L’absence de psychologie.
- La facilité du meurtre.
- Le fait que ça ne soit absolument pas ridicule.
- Faire de la rapidité de description une qualité, c’est-à-dire de l’éventuelle maladresse du texte une ambiguïté fondamentale : ils ne disent pas tout. Ils s’expliquent rarement. Etc.
- Faire que la vraie violence soit dans les éclairs de démence qui secouent les personnages en de brefs éclairs éteints tout de suite (Guise, etc.) et non dans la violence physique.
- La qualité aussi est que le vrai problème n’est pas la religion en tant que phénomène métaphysique mais la politique et, plus que la politique, la volonté de puissance des États : d’où la violence.

Réécrire à Vauthier.

Sur Henri IV et sur Catherine de Médicis – bien préciser.

Réussir les personnages.

- Sur la “connerie” des personnages.
- Henri, le discours de la fin.