



ACTRICE CHÉREAU

Journal de travail

Années de jeunesse

tome 1, 1963-1968

LE TEMPS DU THÉÂTRE

ACTES SUD - PAPIERS 

JOURNAL DE TRAVAIL – ANNÉES DE JEUNESSE –
TOME 1, 1963-1968

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.

Alors qu'il est élève au lycée Louis-le-Grand, il prend l'habitude de dater les notes prises pendant ses séances de travail, qu'il agrmente de croquis et jette à la hâte sur des feuilles volantes. En parcourant ses écrits et ses dessins, c'est la pensée, la définition de l'esthétique, le discours sur le monde du metteur en scène qui apparaissent au lecteur. On découvre le parcours intellectuel et l'évolution de la pratique du jeune Patrice Chéreau, exigeant et critique.

Les notes réunies dans cet ouvrage concernent ses mises en scène de *L'Intervention* de Victor Hugo, *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega, *L'Héritier de village* de Marivaux, *L'Affaire de la rue de Lourcine* d'après Eugène Labiche, *Les Soldats* de Jakob Lenz, *Pièces chinoises* de Kuan Han Ching, *Le Prix de la révolte au marché noir* de Dimitri Dimitriadis, *Antoine Bloyé* de Paul Nizan et *Dom Juan* de Molière.

Ce livre est le premier 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 Centres, 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).

“LE TEMPS DU THÉÂTRE”
série dirigée par Georges Banu et Claire David

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 : photomatons de Patrice Chéreau © IMEC

© ACTES SUD, 2018
ISBN 978-2-330-09362-4

Patrice Chéreau

JOURNAL DE TRAVAIL

ANNÉES DE JEUNESSE

tome 1, 1963-1968

Texte présenté, établi et annoté
par Julien Centres

Préface d'Ariane Mnouchkine
Postface de Pablo Cisneros

LE TEMPS DU THÉÂTRE
ACTES SUD - PAPIERS  imec

SOMMAIRE

<u>Préface d’Ariane Mnouchkine : La partie immergée d’un jeune iceberg</u>	<u>7</u>
<u>Note sur la présente édition, par Julien Centès</u>	<u>11</u>
<u>1963</u>	<u>15</u>
<u>1964</u>	<u>51</u>
<u>1965</u>	<u>99</u>
<u>1966</u>	<u>153</u>
<u>1967</u>	<u>187</u>
<u>1968</u>	<u>215</u>
<u>Postface de Pablo Cisneros : Des notes pour le retrouver</u>	<u>247</u>
<u>Repères chronologiques des mises en scène</u>	<u>251</u>
<u>Index des noms propres</u>	<u>260</u>
<u>Les archives de Patrice Chéreau à l’IMEC</u>	<u>269</u>

PRÉFACE

LA PARTIE IMMERGÉE D'UN JEUNE ICEBERG

La partie immergée d'un jeune iceberg devenu légendaire. C'est ce que sont les premières notes de ce féroce et prodigieux jeune homme. Un travail de sapeur, laborieux et intime, qui deviendra monumental. Une mine qu'il fore lui-même, dont il oriente idéologiquement les voies et les galeries et dont, ensuite, il extrait, et exploite sans scrupule ce dont il a besoin.

Ses notes sont datées. Toutes et dès le premier jour. Un *Bildungsjournal* en quelque sorte. En pressentait-il déjà l'importance pour d'autres que lui et sa bande ?

J'avertis cependant ceux qui s'imaginent trouver là les vrais secrets alchimistes de l'immense metteur en scène qu'allait devenir Patrice Chéreau, qu'ils se trompent douloureusement et que, heureusement peut-être, il n'en est rien.

Il n'y a pas là le code de décryptage de la machine Enigma de Patrice. Il ne nous trace pas non plus le plan de balisage de sa piste d'envol maquisarde, connue de lui seul.

Au contraire, il grommelle et griffonne. Il affirme et décrète, sûr de lui et de Marx, en jeune marxiste qu'il est, mais il s'engoue, s'alourdit, se contredit, s'égare et, la bonne foi revenue, revient sur ses pas et se critique lui-même.

Ces notes passionnantes sont-elles les ingrédients fondamentaux des festins qu'au début de sa vie il cuisine fiévreusement avec la jeune brigade qu'il dirige en se rongant les ongles ? Je ne sais. Sont-ce vraiment ces notes qui provoquent la précipitation attendue des saveurs de ses spectacles ou ce précipité vient-il surtout de son fabuleux pouvoir

de jubilation ? Cette jubilation qu'idéologiquement il s'interdirait à ce moment-là, si elle ne le possédait pas, corps et âme. Cette jubilation qui était la nôtre. La jubilation de cette époque. Tout allait advenir, de notre vivant. Nous verrions l'aube. Nous la verrions puisque nous allions la faire apparaître.

Il détenait le secret du bonheur et du progrès. Moi, je le cherchais. Pour lui, c'était, sans aucun doute, le marxisme. Pour moi, c'était plus compliqué et plus simple à la fois. La fièvre était la même.

Sait-il, Patrice, en 1965, qu'il a, et gardera, le corps d'un enfant ? D'un petit garçon trapu, costaud et rapide. Il aurait pu jouer Puck ou Ariel. Ou un personnage de Melville. Ou de Jack London. Oui, il avait les mollets pour s'élancer dans les gréments et de là, s'envoler. Mégot au bec, en plus.

Les notes, même géniales, d'un metteur en scène, même génial, doivent être tenues secrètes du public à venir. Avant qu'ils aient vu le spectacle, on doit garder les spectateurs à l'abri de ces péroraisons préalables qui sinon, ne servent qu'à empiler sur le papier glacé du programme tout ce qu'on aura échoué à faire vivre sur la scène.

Après, tout est à eux, et peut leur être dévoilé. Intuitions, recherches, égarements, révélations. Tout est leçon ou confirmation. Tout est encouragement et exigence.

Patrice savait qu'il devrait oublier ses notes et même les trahir. Il n'était pas comme ces pauvres échassiers qui pataugeant trop longtemps dans un lac devenu trop salé pour cause d'assèchement, se retrouvent peu à peu incapables de s'envoler, cloués au sol, alourdis qu'ils sont, par les boulets de sel qui, sournoisement, se sont agglutinés autour de leurs pattes frêles.

Peu à peu, mais très vite, artistiquement en tout cas, il change de religion, de dieu. Il choisit une déesse et révèle, avoue, à mots à peine couverts, n'en vénérer qu'une seule : la Beauté. Le blanc devient son

instrument. C'est par le blanc qu'il parlera, comme personne, des labyrinthes sombres de nos âmes et de nos désirs. De ses désirs. Dès la moitié de ce premier volume, il ne parle plus, ou presque, que d'ombre et de lumière.

Ah ! Enfin ! Déjà ! Je le retrouve.

Pourquoi donc ai-je eu tant de mal à écrire ces quelques notes sur les notes de Patrice ? Est-ce le deuil qui veille en moi ?

ARIANE MNOUCHKINE

NOTE SUR LA PRÉSENTE ÉDITION

Ce premier volume se consacre aux années de jeunesse de Patrice Chéreau, de sa première mise en scène en 1964, au sein du groupe théâtral du lycée Louis-le-Grand, à ses derniers spectacles produits à Sartrouville. Le livre rassemble une sélection des notes de travail, consultables à l'IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine) où, depuis 1996, l'artiste a déposé la plus grande partie de ses archives¹. Devant cette œuvre monumentale aux fabuleux travaux préparatoires, il a fallu renoncer à l'exhaustivité. Notre sélection s'est notamment portée sur les notes dans lesquelles le metteur en scène pense son travail, analyse une pièce, cherche son geste et évoque ses collaborations. Nous avons donc décidé de renoncer non seulement aux notes techniques, financières, mais aussi aux notes de production, de répétitions et de filages. Les informations que contiennent ces documents sont réinsérées, au besoin, sous la forme de notes de bas de page.

Dans son ensemble, ce projet éditorial a été conçu à la fois comme une "expérience" et comme un outil facilitant les approches de l'œuvre.

Cette expérience consiste à suivre jour après jour les réflexions de Patrice Chéreau à travers ses notes de travail restituées dans leur chronologie. Jusqu'à présent, les chercheurs consultaient ces textes, à l'IMEC, selon un classement par œuvres. Les lecteurs, eux, ne connaissaient que de rares fragments de ces écrits. Entre 1980 et 1994, l'artiste avait fait le choix de publier une partie de ses travaux préparatoires consacrés à la reprise du *Ring* (1977) dans *Histoire d'un "Ring"* (Robert Laffont, 1980)

1. Les archives concernant *La Reine Margot* et d'autres œuvres cinématographiques sont déposées à la bibliothèque du Film, à la Cinémathèque française.

puis dans *Lorsque cinq ans seront passés* (Ombres, 1994). Le volume *Si tant est que l'opéra soit du théâtre* (Ombres, 1992) décrivait, quant à lui, le travail réflexif mené sur *Lulu* (1979). Dès ses premières mises en scène, Patrice Chéreau prend l'habitude de dater ses notes préparatoires, couchées à la hâte, le plus souvent sur des feuilles volantes qu'il émaille de nombreux croquis, à la manière des décorateurs du Berliner Ensemble. Il travaille simultanément sur différents projets, "à la Strehler" comme il aime le dire : à chaque mise en scène correspond une table d'étude dédiée¹. Aussi fallait-il restituer cette chronologie. La forme du journal rend tangibles les liens entre les œuvres ainsi que leur temps de création qui diffère souvent de celui de leur présentation au public. Certains projets inaboutis apparaissent et avec eux, leurs liens de parenté avec les œuvres achevées. Il arrive cependant que certains documents ne soient pas datés. Dans ces cas, nous avons pu rétablir une chronologie en recoupant les informations de ces notes avec des écrits postérieurs, des références à l'actualité, ou encore, le plus souvent, avec les agendas du metteur en scène (mention d'un lieu de séjour, d'un rendez-vous, des répétitions...). La pensée de l'artiste, que le lecteur suit au fil des pages, devait conserver ses allers-retours et ses questionnements face aux problèmes rencontrés pendant le travail préparatoire. La retranscription de ces notes a donc conservé les soulignements mais aussi les formes de repentirs du metteur en scène (ratures, reformulations...), de sorte que la lecture en soit entravée là où la réflexion avait achoppé. L'expérience que nous proposons aux lecteurs de ces volumes se poursuit avec la contextualisation de ces textes. Il s'agissait de dessiner les contours du cadre politique, culturel mais aussi matériel dans lequel Patrice Chéreau écrivait. Dans ses écrits, il cite régulièrement des lectures, des spectacles et parfois des émissions qui nourrissent sa réflexion. Avec la citation

1. À un journaliste qui l'interroge sur la présence de cinq bureaux chez lui, Patrice Chéreau répond : "C'est une chose que j'ai imité de chez Strehler. Il y avait quatre, cinq tréteaux chez lui et il y avait un spectacle par table." ("La bibliothèque de Patrice Chéreau", *Esprit critique*, France Inter, 16 juillet 2007, INA).

surgissent parfois une page, un auteur ou un titre. En nous appuyant sur l'échantillon de la bibliothèque personnelle que l'artiste a décidé d'associer à ses archives à l'IMEC, en consultant les catalogues de la BnF et les fonds de l'InaTHÈQUE, nous nous sommes efforcés de référencer ces différents emprunts.

Notre projet n'en demeure pas moins une (re)construction. Ces travaux préparatoires ne sont que des fragments d'un processus créatif de collaboration. Écrits de la main seule de Patrice Chéreau – et malgré quelques allusions à des discussions de travail –, ces textes peuvent nous laisser croire à une solitude de l'artiste. Or, ce dernier n'a eu de cesse de rappeler le caractère essentiellement collectif de ses spectacles. C'est pourquoi je tiens à remercier Jean-Pierre Vincent de m'avoir autorisé à citer, en notes de bas de page, le contenu de sa correspondance professionnelle. Je remercie également Jacques Kébadian qui, lors d'un entretien, m'a aidé à contextualiser certaines références à ses échanges avec le metteur en scène. De même, si les notes de travail s'offrent aujourd'hui aux lecteurs sous la forme d'une continuité, il faut garder à l'esprit qu'elles ont été écrites à différents moments d'une même journée. Les agendas de Patrice Chéreau regorgent quotidiennement de rendez-vous, de déplacements et de nombreuses activités liés à l'élaboration d'une mise en scène. À une même date, les supports d'écriture peuvent varier. Aussi, lorsqu'il parcourra ce volume, le lecteur est-il invité à imaginer une réflexion intermittente de l'artiste. Une trace de cette discontinuité peut encore se déceler dans certains séparateurs insérés dans les textes préparatoires, marquant parfois l'interruption puis la reprise de la pensée. Enfin, quelques rares notes restées illisibles n'ont pu être retranscrites.

Ces volumes sont aussi des outils. Le référencement des citations empruntées par Patrice Chéreau s'appuie sur les éditions que l'artiste a consultées afin que les lecteurs puissent, s'ils le désirent, approfondir leurs connaissances. Pour chaque note, nous avons indiqué entre crochets le titre de l'œuvre concernée et, le cas échéant, la date ou

la mention “s. d.” (sans date). Un index chronologique des mises en scène accompagne chaque volume. Celui-ci permet une consultation des notes de travail par œuvre. Il comporte, pour chacune d’elles : un bref résumé de l’intrigue, la distribution et la technique ainsi que le calendrier 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, Claire David, éditrice, et Nathalie Léger, directrice de l’IMEC, de la confiance qu’ils m’ont témoigné en me confiant ce projet éditorial. Je sais gré à André Derval, directeur des collections de l’IMEC, de ses conseils. Ma gratitude va à Pascale Butel, responsable du pôle “Archives”, ainsi qu’au personnel de la bibliothèque. Je suis reconnaissant envers Luc Angelini et Mahaut Bouticourt, assistants éditoriaux, mais aussi envers Élisabeth Paulhac-Privat, correctrice, avec qui nous avons harmonisé les notes préparatoires ainsi que leur ponctuation.

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 réalise une thèse intitulée *L’Écriture de l’histoire dans l’œuvre de Patrice Chéreau*. Il a collaboré à l’exposition “Patrice Chéreau : un musée imaginaire” à la Collection Lambert en Avignon (2015) et aux manifestations “Patrice Chéreau en son temps” (2016).

1963

En 1963, Patrice Chéreau prépare sa première mise en scène au sein du groupe théâtral du lycée Louis-le-Grand à Paris. Ce sera L'Intervention de Victor Hugo. Il consacre tout son été au projet. Ces notes de travail sont les seules que l'artiste a pris le soin de dactylographier entre 1963 et 1968 – signe, peut-être, de l'importance qu'il donne à cette toute première œuvre. Dans une colonne à droite de ces écrits, nous avons reproduit les remarques manuscrites du metteur en scène, probablement suscitées par une relecture ultérieure.

Note de l'éditeur : nous avons harmonisé la ponctuation de ces écrits qui n'étaient pas destinés à être publiés. Un index des mises en scène, en fin de volume, comporte un bref résumé de chaque intrigue, la distribution, la technique et les dates des représentations. Sauf mention contraire, les notes de bas de pages sont celles de l'éditeur scientifique. Entre de nombreux textes, le lecteur trouvera des séparateurs que Patrice Chéreau avait lui-même insérés pendant l'écriture. Elles marquent le passage d'une idée à une autre ou encore l'interruption puis la reprise de la réflexion dans une même journée. En parcourant ce volume, le lecteur découvrira quelques paragraphes en retrait à droite. Il s'agit là d'un choix éditorial permettant de distinguer les commentaires de l'artiste de sa prise de notes d'un ouvrage.

9 juin [*L'Intervention*]

Edmond Gombert, ouvrier. Chabasse. Joxe. Cullin.

Éviter la sympathie spontanée et envahissante du personnage positif. Sa révolution reste au niveau des mots. Il est encore englué dans les formules bourgeoises. Mais positif et ironique malgré tout.

Marcinelle, sa femme. Jeanne.

Type même de l'aliénation. L'éducation de la femme au XIX^e siècle – ouvrière de surcroît – en a fait un être qui n'est pas un adulte. Sa conduite est motivée par des regains d'enfance.

Mlle Eurydice, chanteuse danseuse. Bertrand. Tania.

Personnage absolument négatif. Sorti de la bêtise de la paysanne demeurée à la demimondaine idiote. Critiquer sans arrêt la dérision de son retour à la nature et voir le rôle à partir de ça. Dame patronnesse qui aime autant ne pas recevoir.

De Gerpivrac, baron. Jean-Pierre Vincent.

Grassouillet et un peu larvaire. Le ton de voix lent, détaillé et affecté de l'oisif complet qui s'écoute parler de toute sa vie. Montrer que sa situation sociale lui permet des mouvements élégants. Et l'emploi agréable de sa corpulence. Jeune. À jouer en danseur.

Critiqué bien sûr mais positif surtout.

Attention à l'écueil.

Oui.

Peut-être pas justement. Bien saisir l'essence bourgeoise du personnage (le seul absolument bourgeois) mais le présenter non d'une manière négative mais critique.

Ici, c'est justement le fait que Gerpivrac soit grassouillet et élégant qui est dangereux !

Jeune mais usé.

Paris, 14 mai 1866, cf. décor.

Référence à la situation politique de l'Empire. Banlieue ouvrière. Bidonville de l'époque. Trois affiches avec très lisibles les mots (se détachant du reste) "peine de mort". Cela trois fois.

Peut-être ajouter des personnages muets pour mieux rendre compte de la situation politique et sociale. Deux femmes pauvres et un invalide. Le tout en contrepoint de l'action. Et le policier en civil.

Orchestre : contrebasse. Trompette col sourd. Caisse claire. Piano bastringue. Flûte. Hautbois. Banjo, petite flûte, xylophone.

Musique : ouverture en deux parties. Deux morceaux de piano mécanique. Deux morceaux de percussion. Trois chansons.

La musique d'ouverture doit durer trois minutes et plus. Elle doit conserver une entière autonomie. Elle sera jouée par un orchestre et non enregistrée. Les musiciens seront visibles du public. Un nombre restreint de musiciens est nécessaire pour ne pas déséquilibrer la scène (quatre personnes). Discutable.

À la fin de la première et de la deuxième partie la musique sera jouée jusqu'au Non.

roulement de tambour qui sépare les deux parties de l'ouverture. À la fin de la 3^e partie, le reste.

12 juin [*L'Intervention*]

Hugo a indiqué une action unique et linéaire. Il convient de la briser pour plusieurs raisons : la pièce est complexe ou tout au moins est envisagée comme telle. Elle présente des gestes différents dans son écoulement. La séparation nous permettra, du moins je l'espère, de les présenter chacun l'un après l'autre avec le maximum de clarté et de lisibilité.

Le spectateur a besoin de reprendre haleine pour ne pas être submergé par le caractère brillant de la représentation qui annihilerait les éléments purement critiques.

Ce brillant existera cependant par l'adjonction d'une musique pendant les noirs et par le découpage haché de la scène de Gervivrac qui donne un caractère de cirque à son apparition, son exhibition et critique le personnage en en montrant le côté factice et artificiel.

Les coupures nous permettent deux innovations formelles utiles dans un Victor Hugo

Donc bien présenter les coupures comme des respirations : on arrête et on passe à autre chose. Quelque chose de totalement différent et d'aussi important en regard de la démonstration.

Oui mais aussi important pour Marcinelle.

quelque peu naïf. Un ralentissement formel en forme de clausule en quelque sorte à la fin de chaque partie. À cet effet l'adaptation ménage des fins voulues consciemment en tant que telles.

Montrer le travail au début de chaque partie. Les époux (scènes 1 et 4) ou Gombert seul (2) ou Marcinelle seule (3) faisant toujours le même geste : celui de leur activité productrice.

L'adaptation a été faite pour redonner à l'œuvre le tranchant critique qu'elle avait à l'époque.

Ce que nous voulons montrer entre autres : la lutte des classes dans sa réalité la plus immédiate avec ses contradictions (Marcinelle, Eurydice). La fascination néfaste et paralysante que peut exercer à l'occasion des classes dominantes sur le prolétariat. Les aliénations possibles de ce dernier. Indiquer le plus clairement possible les rapports de force dans la société du Second Empire. À l'époque du grand essor de la bourgeoisie liée à des restes de structures féodales (cf. plus tard), la République des barons.

Indiquer que l'œuvre a par là directement prise sur notre époque et qu'elle nous intéresse tous. La plus immédiatement perceptible, par les deux moyens primordiaux : de la beauté formelle et du comique le plus

Un point capital à bien mettre en valeur, situe d'emblée.

Oui.

Oui, bien sûr mais dans le fond, on va peut-être beaucoup plus loin que ça. C'est la critique d'un mode de vie, d'un mode de pensée, et surtout les attaches d'un cas très particulier et peut-être exemplaire à l'aventure sociale du XIX^e siècle. Le rapport d'un petit fait à l'Histoire et à la critique historique.

large. Mais néanmoins instrument de critique de la mystification au maximum.

Deux choses essentielles si l'on veut faire accéder le public à la pièce le plus directement possible : indiquer que l'interprétation politisée que nous en donnerons n'est pas plaquée à l'œuvre mais est un élément marquant. La pièce est politique, c'est évident. Mais il s'agit surtout de la jouer en tant que telle... ce qui l'est moins. Ainsi pas d'accentuation unilatérale des mots directement politiques. Mais conscience des acteurs aux rapports sociaux. Et, ce qui est plus important, aux contradictions de classes (et sociales en général) qui ont lieu : ainsi la jalousie de Marcinelle n'est pas psychologique, elle est sociale. Sa naïveté de même. On pourrait multiplier les exemples.

Conscience des acteurs de la possibilité la plus plaisante de montrer la politisation du texte, en d'autres termes les gags ouvrant sur la politique sont recommandés dans la plus large mesure.

Au niveau matériel. Indiquer qu'il s'agit d'une intervention, c'est-à-dire de l'irruption toute théâtrale et bourgeoisement théâtrale de deux éléments opposés aux deux premiers. Cette interruption, mettant par contre-coup en lumière nombre d'éléments

Importance de la dialectique, c'est tout.

Exemple : dans *Le Kid*, Charlot mettant des vieux gants pour allumer une cigarette et immédiatement après les jetant dans une poubelle : critique. C'est l'esprit.

scéniques utiles à porter à la connaissance du spectateur.

Peut-être.

Par cet effet descendre l'enseigne "l'intervention" avant la deuxième partie seulement et la remonter avant la quatrième.

Oui.

Par cet artifice, Hugo nous montre un rapport de classe, un rapport de force et met le doigt sur des contradictions essentielles.

À cet égard, le personnage le plus important de la pièce n'est pas Eurydice, ni Gerpivrac (se méfier de l'attraction du clinquant pour le spectateur), n'est pas Gombert (se méfier de sa positivité) mais Marcinelle (ce qui est confirmé par l'importance de son texte chez Hugo). Marcinelle qui indique à elle seule et dans ses rapports avec les autres toute la condition sociale du prolétariat à l'aube du capitalisme, en termes plus simples : Marcinelle, c'est la leçon la portée fondamentale de la pièce. Montrer (et dénoncer mais ça demande peut-être des moyens que nous n'avons pas), montrer les dangereuses possibilités d'impuissance du prolétariat qui atteint à la lucidité de classe pour lutter.

Oui mais pas trop.

Attention ! Elle ne résume pas le prolétariat au XIX^e siècle mais en fait partie.

Pas de symboles, une critique, c'est essentiel.

Il y a à la base du texte de Hugo une certaine maladresse due peut-être à la rapidité d'écriture de la pièce (?), cette maladresse est à garder.

Ou aux idées de Hugo ?

Ce qui est la naïveté pure et simple, c'est-à-dire clarté de la fable : simplicité et primitivisme des situations. Des gestes. Tout cela est à garder. C'est un schématisme nécessaire.

Ce qui est cliché, formule d'époque : les bons bras du courage, etc., est à présenter de façon critique sans pour autant embourber la linéarité du déroulement.

Maquillages :

Blafard pour Gerpivrac et Marcinelle. Rougeoyant pour Gombert et Eurydice, masques pour Gerpivrac et Eurydice. Yeux globuleux cerclés. Lèvres peintes. Ombres et lumières marquées. Maquillages s'arrêtant à l'os maxillaire.

Dureté et une certaine inexpressivité chez Gombert. Marcinelle : maquillage très naturel mais mobile. Très modelé, sculpté. Ombre et lumière architecturées si l'on veut, avec souplesse, sans brutalité.

22 juin [*L'Intervention*]

Musique :

Tout à partir de marches révolutionnaires du XIX^e siècle, depuis la Restauration jusqu'à la Troisième République.

Les marches d'époque ont un caractère inimitable d'où : une ossature musicale, une charpente pour l'ouverture dégradée en valse au départ. Une autre marche pour le texte de Gerpivrac (hiatus), la même dégradée en romance vieillotte pour le texte d'Eurydice,

Les clichés dans la tirade de la scène 1 sont à présenter comme clichés. Dans la tirade de la scène 4 – pas du tout.

Repris plus loin.

Bonne idée pour l'ouverture valse : puis marche puis re-valse.

C'est bon pour nous et notre pièce.

une ou plusieurs autres marches pour la chanson de Gerpivrac suivant les besoins.

Fréquence des percussions : obstination. Marche têtue en avant et aussi réminiscence politique.

Le piano mécanique, pourquoi ? Eurydice : sonorités grêlées arpégées, vieillie passée. Gerpivrac : raideur. Hiatus entre la musique et le texte.

Le jeu :

Jouer dans l’instant. À fond la motivation psychologique (c’est-à-dire pour nous gestuelle immédiate), la motivation du moment. D’où un jeu par saccades, contradictoire, qui rendra mieux ce qu’on veut exprimer, à savoir la réalité d’une classe sociale, d’où plus d’intensité (cf. *Mère Courage*).

Mais sans raideur.

Serait-ce possible avec les acteurs qu’on a ?

25 juin [*L’Intervention*]

La chanson :

Pallie le défaut de la pièce qui est de se situer en marge de l’histoire et, ce qui est plus grave, un peu à contre-courant. De cette manière le contexte politique est montré de la manière la plus directe possible. *Gestus*¹ musical. Agressivité. Franchise dans l’énoncé des affirmations.

Dans la lignée de Brecht.

Une grande leçon politique et théâtrale.

Musique !

1. Terme que Patrice Chéreau emprunte à Brecht. Dans ses *Exercices pour comédiens* (1940), le dramaturge définit le *gestus* comme “un ensemble de gestes, de jeux de physionomie et de déclarations”. Cet ensemble traduit sur scène le rapport

D'un autre côté ne pas en sous-estimer le côté décoratif qui tient de Hugo et de Gerpivrac.

Donner ici la plus grande importance aux gestes purement physiques pour obtenir la signification immédiate souhaitable. Réaliser aussi des rapports étroits entre hommes et objets usuels.

Aussi le partage final – dévouement complet qui donne de la force aux quelques objets qui restent : bien les choisir.

Bien rendre compte – mais en aura-t-on les moyens ? – de l'usure des vêtements de travail de Marcinelle et Gombert. Mais surtout Marcinelle.

Il faudra.

Pourquoi ce nom de Marcinelle. Peut-être parce que c'est le nom d'une ville ouvrière du Nord. Hugo !! Marcinelle, dans l'esprit de Hugo, ce n'est pas un prénom, c'est un symbole. Attention ! Pour nous c'est une ouvrière qui a des contradictions.

Non, je ne crois pas en fin de compte : mais le problème reste le même pour nous.

6 juillet [*L'Intervention*]

Distanciation :

Le pont aux ânes. Ne pas vivre Gombert ? Ne pas vivre Marcinelle mais les donner à voir dans leurs gestes quotidiens et dans leurs rapports qui sont politiques.

social qu'entretient le personnage avec les individus et les structures. La musique gestuelle doit, elle aussi, révéler des attitudes sociales. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 2000, p. 381 ; p. 892-893.

En 1961, Chéreau définit le *gestus* brechtien comme "l'image dédoublée du geste, image formée par les transformations qu'impose au geste sa propre existence sociale".

À plus forte raison ne pas vivre Gerpivrac ni Eurydice. Montrer des gestes à signification critique et c'est tout.

Nécessité absolue du théâtre narratif¹.

Exemple. La dernière scène. Montrer qu'au-delà du sentimentalisme il y a dépassement des contradictions jusque-là mises en cause. Les acteurs devront dire cela au public et ne pas le transformer en voyeur.

Ça oui !

Narration. C'est par là qu'on arrivera à montrer plusieurs choses. Le côté négatif d'Eurydice. Car il y a une nécessité à neutraliser ce personnage envahissant du théâtre bourgeois bien-pensant. En fin de compte l'actrice n'aura qu'à citer le comportement d'une idiote. Non pas congénitale mais sociale. Difficulté.

Non.

En partie oui mais faux en définitive.

Eurydice est un produit de la bourgeoisie. Montrer le décalage entre les aspirations involontaires et son comportement social.

L'ambiguïté de Marcinelle. Positive en fin de compte. La conscience de classe naissante de Gombert, naissante chez lui mais surtout chez son époque. Motivation des percussions qui devront faire pas oratorio mais proclamation en mineur. Citation complète.

8 juillet [*L'Intervention*]

La figuration :

Deux femmes pauvres. En bleu sombre. Indigo. Un invalide et un policier en civil (?).

1. Le théâtre épique de Bertolt Brecht, défini dans le *Petit organon pour le théâtre* (1948, publié en français dans le recueil *Écrits sur le théâtre*, L'Arche, 1963), doit exposer une situation de crise et inviter à son analyse plutôt que chercher à la faire vivre aux spectateurs. *Ibid.*, p. 353-390 (points 35 à 51 ; 67).

Vie du quartier où vivent Gombert et Marcinelle. Population artificielle et artificiellement attentive à la vie de la maison Gombert. Elles écoutent aux portes et commentent ce qui se passe chez Gombert. Elles accompagnent Marcinelle qui revient (2B¹) tout en la retenant pour lui raconter ce qui se passe. Elles vont à sa rencontre, rient méchamment de ce qui se joue sur scène. Elles ramassent les pièces de monnaie que Gerpivrac a laissées tomber. L'invalidé fait la quête. Surtout montrer par là les caractéristiques qui peuvent exister de personne à personne dans une banlieue ouvrière au XIX^e siècle (Napoléon III).

Mélange de solidarité et d'égoïsme motivé par leur situation [de] pauvreté.

Elles passeront une ou deux fois dans le décor.

Puisqu'elles en font aussi partie !!

9 juillet [*L'Intervention*]

Le rythme :

Chaque personnage dans une scène vit sur un tempo différent, à peu de chose près on peut indiquer ce schéma : lent. Gerpivrac (oisif). Marcinelle (maladresse) rapide. Eurydice (inconséquence). Gombert (détermination), indiquer au mieux tous ces facteurs. Gombert parole sèche, s'embrouille

Théâtre.

Montrer aussi que le couple Gombert-Marcinelle est un cas particulier mais qu'il y a des centaines de cas semblables. L'égoïsme qui est cause de leur situation.

Liens étroits et distants.

Pas de schématisme.

1. Ces indications correspondent à un découpage du texte de Victor Hugo, réalisé par le metteur en scène.

cependant parfois. Eurydice, volubile et papillonnante (quoique avec lourdeur).

Gerpivrac s'écoute parler. Marcinelle. Hésite à parler de peur de faire des fautes.

10 juillet [*L'Intervention*]

Mais les heurts de rythme sont fructueux. Ils ne doivent pas être systématiques. Prendre le temps qu'il faut pour expliquer. Pas de rythme déchaîné plaqué arbitrairement sur l'œuvre. Ne pas craindre au besoin de faire lent et long : épaissir le dialogue par le silence et les gestes. Oui.

L'Intervention n'est pas une pièce marxiste, pourtant c'est ainsi que nous l'envisageons. Pour une meilleure compréhension de Hugo en fin de compte. Hugo n'était pas marxiste. Il a même écrit des choses très bêtes là-dessus. Néanmoins c'est par le marxisme qu'on peut donner un sel nouveau à cette pièce qui appelle une conception matérialiste. Et dialectique. Par sa situation historique et politique. Oui.

Pour Marcinelle un métier à dentelle très bas de telle sorte qu'elle soit obligée de se pencher péniblement pour travailler. Un tabouret assez haut aussi. Outre que le métier et les meubles ne seront pas construits en trompe-l'œil mais avec une matière

Le meuble est faux mais le geste est juste. Signifiant. Immédiat. C'est ça le réalisme. apparente.