

A man with dark hair, wearing a light-colored shirt, a dark scarf, and a textured jacket, is seated at a desk. He is looking slightly to his right with a gentle smile. His hands are clasped in front of him, holding a pen. On the desk in front of him are several sheets of paper. The background is a simple, light-colored wall with a window or door frame visible. The entire image has a blue color cast.

PATRICE CHÉREAU

Journal de travail

Au-delà du désespoir

tome 4, 1974-1977

LE TEMPS DU THÉÂTRE

ACTES SUD - PAPIERS M/imec/

WAGNER

JOURNAL DE TRAVAIL – AU-DELÀ DU DÉSEPOIR –
TOME 4, 1974-1977

Auteur, 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.

Au tournant de l'année 1975, l'actualité internationale assombrit la foi dans les avenir radieux. L'un après l'autre, les possibles s'effondrent au rythme des événements. Les notes de l'artiste s'en font l'écho. *Lear* et *L'Anneau du Nibelung* seront deux créations qui porteront en elles la critique du marxisme et des révolutions. Plutôt qu'un espoir forcené mais passif dans les Grands Soirs, Patrice Chéreau choisit un face-à-face avec le désespoir. Loin d'être complaisant, il serait une force motrice qui engage à sortir de l'impasse.

Ce volume réunit les notes de travail de *Lear* d'Edward Bond, de *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner et de *Loin d'Hagondange* de Jean-Paul Wenzel. Il inclut les écrits relatifs à la reprise de *La Dispute* de Marivaux et des *Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach et Jules Barbier. Il contient également les premiers développements de *L'Homme blessé*, le film imaginé avec Hervé Guibert.


Ce livre est le quatrième d'une série de plusieurs 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 d'Eva Wagner-Pasquier

“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.

m/imec/

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

Photographie de couverture : © Martine Franck / Magnum Photos

© ACTES SUD, 2022
ISSN 0989-0904
ISBN 978-2-330-16498-0

Patrice Chéreau

JOURNAL DE TRAVAIL

AU-DELÀ DU DÉSESPOIR

tome 4, 1974-1977

Texte présenté, établi et annoté
par Julien Centres

Préface d'Eva Wagner-Pasquier

LE TEMPS DU THÉÂTRE
ACTES SUD - PAPIERS **m/imec/**

PRÉFACE

En feuilletant, dès sa réception, l'épreuve préalable du livre que vous vous apprêtez à lire, ma curiosité initiale a bientôt cédé la place à une première pensée qui n'a cessé de m'accompagner au cours de ses lectures successives. Souvent, de par le passé, il m'avait été donné de relever et d'apprécier l'immense culture éclectique de Patrice Chéreau, couvrant tant la peinture que la musique, la littérature comme le septième art, pour ne citer que des domaines qui me sont familiers. Au cours de ces dernières décennies, où nous eûmes à plusieurs reprises l'occasion et, du moins pour moi, le bonheur de faire un bout de route ensemble, que ce soit dans le cadre de mes responsabilités à Bayreuth, au Châtelet, au Festival d'Aix-en-Provence ou en d'autres lieux, j'ai pu être un témoin privilégié de son éloquence, de sa sensibilité au service d'un engagement permanent, des fulgurantes inspirations de cette "tête bien pleine et bien faite", de son génie artistique, en résumé d'un talent unique. Je me doutais bien qu'une préparation sérieuse, dense, exhaustive était de mise, qu'il avait su développer sa propre méthodologie d'approche et d'appropriation, allant de pair avec sa soif de connaissances et sa passion pour la vie des gens. Mais, étrangement, en découvrant ces notes qui nous invitent à pénétrer son processus de création hors des feux de la rampe, à rencontrer l'artiste dans son "bleu de travail", à explorer son "atelier" intime, cet antre de Vulcain, c'est d'emblée une devise allemande, passée à la postérité, qui a résonné à mes oreilles : "*Kunst ist schön...*" ("L'art, c'est beau..."), "*...macht aber viel Arbeit!*" ("... mais cela demande beaucoup de travail !").

J'ai d'abord hésité à y faire référence, ne s'agissant que d'un bref échange, dans une comédie musicale de 1932, souvent cité à tort et à

travers avec une condescendance amusée. Et puis, à la réflexion, n'est-ce pas dans l'adaptation cinématographique de *La Fiancée vendue* (*Die verkaufte Braut*) d'après le chef-d'œuvre du compositeur tchèque Bedřich Smetana que ce dialogue apparaît ? Et si le mystère entoure la paternité de cette maxime, elle reste partagée entre trois êtres d'exception : le coscénariste du film, Curt Alexander, disparu tragiquement dans les camps d'extermination nazis ; l'auteur-réalisateur, le maître Max Ophüls à la destinée franco-allemande comme Pierre Boulez et dans une moindre mesure Patrice ou moi ; et l'un des interprètes du film, Karl Valentin, souvent qualifié de Charlie Chaplin bavarois, qui tenta, lui aussi, de résister par son humour à la peste brune. J'assume d'inviter ici ces "intrus" comme leur réflexion sur l'art. De plus, ils ont le mérite de nous avoir offert le premier film d'opéra. Je suis prête à parier que Patrice les aurait accueillis à bras ouverts pour sans doute bientôt échanger de manière collégiale avec eux sur *De la maison des morts* de Janáček ou, par exemple, sur Dostoïevski à notre plus grande satisfaction. Le souvenir de Patrice, enfin, n'évoque-t-il pas ce mélange d'esprit, parfois tragique, et de vérité simple et, somme toute, profonde, propre à cette citation ?

Brillant et rude à la besogne, tel était Patrice : impératif, à mon avis, pour tout métier artistique. Forte de cette conviction, j'avais la chance de tenir en main ses notes personnelles qui me permettraient d'appréhender peut-être le fil conducteur qui accompagnait son travail, sa quête créatrice. Plus qu'un catalogue de rêveries erratiques ou une méthode classique de *brain storming*, rassemblant une foison d'idées, mettant de côté tout jugement immédiat, pour favoriser à terme un consensus positif en phase avec la réalité, Patrice choisit d'aborder plusieurs auteurs conjointement – déjà, à ce stade, son travail forme un tout. Il s'immerge dans leurs textes respectifs, les laissant résonner entre eux. À son tour, il n'hésite pas à convoquer leurs condisciples, comme leurs maîtres. Il ébauche, il esquisse et convie à sa table, tel Hugo en exil à Marine Terrace, artistes et créateurs : Hoffmann, Shakespeare, Soljenitsyne,

Wagner, Adorno, Thomas Mann, Jules Verne, Proust, Andy Warhol, Caspar David Friedrich, Hegel, Hans Mayer, Ernst Bloch, Sartre, Proudhon, Bakounine, Feuerbach, Goethe, Marx, Nietzsche, Dürer, Dante, Bruegel, Goya, Léonard de Vinci, Strindberg, Verlaine et Rimbaud, Grimm, Karl May, Andersen, Visconti, Miloš Forman, Eisenstein, Kurosawa, Vitez, Strehler, pour n'en citer que quelques-uns dans ce *who's who* où ne pointe aucun relent de *name dropping* tant apparaît naturelle et pertinente sa démarche. Les rejoignent des personnages mythiques ou fictifs : Odin, Wotan, Alberich, Sigmund, Siegfried, King Lear, Fria, Macbeth, Olympia, Brünnhilde, Cornelia, le Prince de Salina, Casanova, Schlemihl, Tatiana, Loge, Elektra, Antigone, Michel Strogoff, Périclès, Œdipe...

Au-delà de souvenirs de lieux, de sons, d'objets ou de couleurs, voire de techniques théâtrales ou de visions scéniques, tel le "grand mage hugolien", il accueille en même temps les concepts, les idées qui le hantent. La difficulté de vivre ou d'aimer, la liberté, le pouvoir, la malédiction, les mécanismes qui régissent le monde, l'actualité politique, la rébellion, la révolte, l'angoisse salutaire, l'action révolutionnaire, la nostalgie de l'inconnu, la naissance de l'humanité, l'enfant sauvage, l'éducation, la fatalité, la chose publique, l'eau, si chère à Jean Renoir, fils lui aussi d'artiste peintre, la lumière, s'y côtoient, s'enchevêtrent, s'entrechoquent sans concession.

L'arrogance, l'ivresse sinon la divagation pourraient nous y guetter si ce capharnaüm n'inspirait pas le passage vers un monde nouveau, si l'épaisseur intimidante de ce savoir titanesque et la dimension cyclopéenne de cette entreprise ne s'accompagnaient pas d'un verbe simple, de notes précises, d'indications claires, mais aussi d'une modestie naturelle, d'une remise en cause honnête et édifiante, d'une ambition généreuse et sociale. L'humilité du doute comme la foi en un objectif supérieur contribuent à cette élévation d'esprit rare, source d'une vision d'ensemble apaisée, d'un agencement encore improbable, qui ne poursuit ni la seule originalité esthétique ni la provocation gratuite mais le

sens transcendant pour tendre au sublime. Cette mise en perspective inattendue et fraternelle de voix éminentes et intègres, cette recherche d'une composition nuancée au service des obsessions humaines comme des émotions les plus nobles, cet amour inné du trait limpide pour traduire le naturel, ce dépouillement total qui n'a d'égal que le don de soi que cette mise à nu implique et que pudiquement Patrice s'autorise de l'au-delà, ce désir impulsif et sous-jacent d'une trajectoire maîtrisée par avance de son œuvre d'artiste qu'il souhaite inscrire dans le lignage de ses pairs dont il s'efforce d'enrichir la mission civilisatrice et pour laquelle sa contribution ne doit rien céder au hasard, cet alchimiste qui s'efforce de créer par touches successives une matière pure, juste et universelle avec l'outil de l'intellectuel qui est le sien, cet alliage magique qui force l'admiration du forgeron comme de l'orfèvre, du technicien de plateau à l'artiste-interprète, au critique averti, tout est présent dans ce big bang créatif auquel nous sommes conviés. Patrice, intuitivement, nous sert de guide pas à pas dans les méandres de ses méditations. Mieux, il s'y plonge avec passion et connaissance, et ses notes nous invitent à être les témoins complices de sa périégation.

Bien sûr, certaines de ces notes sur le *Ring* continueront à chaque future consultation de m'aller égoïstement droit au cœur. D'aucunes seraient mêmes flatteuses : ne renvoient-elles pas à des interrogations contenues dans mes cahiers d'antan, en préparation de nos entretiens passés ? Près d'un demi-siècle plus tard, il est confondant de voir que nous tâtonnions parfois dans un dédale identique. Et puis Patrice s'est posé tant d'autres questions, trop souvent esquivées, sur l'œuvre de mon aïeul, son influence et sa contemporanéité. Pour "son *Ring*", il est désormais établi que cet esprit curieux, cultivé et de bon goût, ce mélancolique héritier de l'"honnête homme" des siècles passés, avait anticipé les réponses aux demandes non encore formulées de ma part ou de celles du *Festspielleiter* d'alors, Wolfgang Wagner, mon père. Il sut proposer à l'avance des solutions à nos inquiétudes, comme seul un être habité, dévoué totalement à sa tâche peut en être capable,

comme un partenaire, un meneur, un chef digne de ce nom, intègre avec considération le point de vue naturel de ses compagnons d'équipée et répond à leurs doutes. Et si le diable est dans les détails, la preuve est faite qu'un esprit consciencieux, sans nul doute doué de quelques pouvoirs de sorcier comme d'enchanteur, réussit à l'exorciser.

Quelle nouvelle invitation au voyage, quel échange inattendu, quel précieux tête-à-tête pour le visiteur naguère déjà séduit. Pour le futur artiste, quelle *lecture*, quel legs inestimable, quel compagnonnage ce "grand frère" lui livre !

EVA WAGNER-PASQUIER

NOTE SUR LA PRÉSENTE ÉDITION

1975, l'année de rupture

En cette fin d'année 1974, Patrice Chéreau s'attelle à deux nouveaux projets de mise en scène. *Lear* d'Edward Bond doit intégrer la présente saison du Théâtre national populaire de Villeurbanne. *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner, récemment proposé au metteur en scène, sera présenté au centenaire du Festival de Bayreuth à l'été 1976. Selon ses habitudes de travail, l'artiste prépare simultanément les deux spectacles. Il les nourrit de ses nouvelles préoccupations politiques. Inaugurées dès la fin de l'année 1973, elles deviennent particulièrement encombrantes en ce milieu de décennie.

Le coup d'État militaire au Chili avait en effet assombri les écrits relatifs à la reprise parisienne de *Toller, scènes d'une révolution allemande* en 1974. L'artiste compare la situation de la I^{re} république des conseils de Bavière lors du putsch réactionnaire à Munich en 1919 à celle des socialistes chiliens devant celui du général Pinochet. D'un côté, les révolutionnaires allemands stupéfaits par la violence politique qu'ils avaient répugné à convoquer. De l'autre, le refus du président Allende d'interdire la presse d'opposition laissant le journal conservateur *El Mercurio* appeler à la désobéissance civile, une semaine avant un premier coup d'État en juin 1973. Les similitudes offraient l'occasion de confronter la théorie marxiste-léniniste (*L'État et la Révolution* de Lénine¹) à l'expérience (la politique d'Allende et celle des

1. Patrice Chéreau possède un exemplaire de l'édition chinoise de Lénine, *L'État et la Révolution*, Éditions en langues étrangères, 1970 [1966].

révolutionnaires allemands). Le metteur en scène concluait laconiquement dans ses notes :

Si on regarde le Chili et ce que dit Lénine sans idéalisme de la difficulté d'attendre d'un État socialiste qu' '[l] respecte les libertés (l'histoire des journaux d'Allende) : Allende meurt et la république des conseils aussi¹.

La voie démocratique vers le socialisme, respectueuse des libertés individuelles et de celle de la presse, constituerait un échec dans l'expérience. Elle semble donner raison à la théorie léniniste qui insiste sur le rôle coercitif de l'État tant que demeure la société de classe. Quel horizon d'espoir reste-t-il quand ce possible disparaît ?

La voie révolutionnaire et/ou autoritaire – défendue par Lénine – semble, elle aussi, condamnée dans l'expérience en ce milieu de décennie. En 1974, la publication française des deux premiers tomes de *L'Archipel du Goulag* au Seuil dévoile le système concentrationnaire soviétique à travers le témoignage direct et l'investigation conséquente d'un ancien prisonnier. Quelques mois plus tôt, le Parti communiste français avait pourtant dénié la véracité des textes de Soljenitsyne, encore inédits. Georges Marchais dénonçait alors une entreprise de propagande compromettant la détente entre l'URSS et les États-Unis². *L'Archipel du Goulag* révèle cependant que le système concentrationnaire n'est pas imputable au seul Staline et qu'il ne s'est pas clos avec la tenue du XX^e Congrès du PCUS. Patrice Chéreau qui, trois ans plus tôt, avait déjà soutenu Otomar Krejča et le Théâtre Za Branou de Prague censurés en Tchécoslovaquie³,

1. Patrice Chéreau, *Journal de travail*, t. 3 : *L'Invention de la liberté, 1972-1974*, Actes Sud-Papiers / IMEC, coll. "Le Temps du théâtre", 2019, p. 217.

2. "Georges Marchais à propos des déclarations d'Alexandre Soljenitsyne et Andreï Sakharov", ORTF, 18 octobre 1973 (Ina.fr).

3. Patrice Chéreau est l'un des signataires de *L'Appel du 29 avril 1971*, reproduit dans le supplément à *Travail théâtral*, intitulé *Otomar Krejča et le Théâtre Za Branou de Prague*, La Cité, 1972.

s'intéresse aux événements politiques ainsi qu'à l'activité éditoriale qui suivent ces révélations.

L'artiste se passionne pour les sujets de politique internationale parus dans la presse en 1975. Il suit avec intérêt la fin de la guerre du Viêtnam, l'unification armée du pays par les communistes, la chute de Phnom Penh, l'instauration du gouvernement des Khmers rouges et la conduite de la révolution au Portugal qui laisse craindre un avenir autoritaire, à en lire les correspondants français du *Monde*¹. Le metteur en scène conserve aussi les articles évoquant l'actualité éditoriale. Ses notes de travail gardent la trace de cette documentation. Elles se réfèrent aussi bien à *L'Archipel du Goulag* (Seuil, 1974-1975) qu'à *Le Chêne et le Veau* (Seuil, 1975) de Soljenitsyne, à *Les Staliniens : une expérience politique* (Fayard, 1975) de la journaliste Dominique Desanti ou encore aux œuvres des futurs "nouveaux philosophes"², qu'il s'agisse de *La Politique d'Orphée* (Grasset, 1975) de Gilles Susong ou surtout de *La Cuisinière et le mangeur d'hommes. Essai sur l'État, le marxisme, les camps de concentration* (Seuil, 1975) d'André Glucksmann. L'expérience du réel, comprise à travers le prisme de ces lectures, semble accréditer l'idée selon laquelle la pensée politique et philosophique du XIX^e siècle aurait fatalement conduit l'humanité du XX^e siècle à un gigantesque système concentrationnaire, qu'il soit nazi ou soviétique.

L'hypothèse est notamment défendue par André Glucksmann. Tout comme le libéralisme aurait innocemment conduit à Hitler en Allemagne, le marxisme aurait mené au goulag³. Pour le philosophe – qui partageait avec le metteur en scène une adhésion aux mouvements "gauchistes", critiques du Parti communiste français jugé "révisionniste" –, ce n'est plus le stalinisme ou les "déviation" du marxisme qu'il s'agit de condamner mais bel et bien la pensée de Marx. Une des critiques

1. Lire les notes de travail de juin et juillet 1975, présentées dans ce volume.

2. L'expression provient du dossier "Les nouveaux philosophes" dirigé par Bernard-Henri Lévy dans *Les Nouvelles littéraires*, 10 juin 1976, p. 15-23.

3. André Glucksmann, *La Cuisinière et le mangeur d'hommes. Essai sur l'État, le marxisme, les camps de concentration*, Paris, Seuil, coll. "Combats", 1975, p. 15.

majeures de *La Cuisinière et le mangeur d'hommes* consiste en effet dans le dévoilement du marxisme comme “idéologie scientiste”. La pensée de Marx et Engels – loin d'être nouvelle – s'inscrirait à la suite des conceptions scientistes de la politique inaugurées par Platon. Sa fondation comme “science” constituerait l'un des piliers idéologiques de la violence d'État. Elle permettrait de séparer la plèbe (ignorante de la science marxiste) de l'élite des dirigeants et cadres du Parti (instruits). Jugée immature, incapable de s'exprimer et de penser selon les règles, cette plèbe devrait être encadrée et – au besoin – punie ou éduquée. L'“idéologie scientiste” que Glucksmann dénonce à l'Est serait également à l'œuvre dans les travaux philosophiques occidentaux. C'est l'œuvre de Louis Althusser qui est précisément visée. “Distinguer la science de l'ignorance, l'essence de l'apparence, les idées des idoles, la raison des sens, l'âme du corps. Vingt-cinq siècles après Platon, l'étoile du matérialisme dialectique parisien, Althusser, en fait sans problème sa découverte personnelle (en collaboration avec Marx et Lénine) et l'intitule coupure épistémologique entre la science et l'empirique, la théorie et l'expérience, l'organisation et la spontanéité, le Parti et les masses¹” annonce le “nouveau philosophe”. La coupure épistémologique que Louis Althusser décelait dans les manuscrits de Karl Marx de 1844 fondait selon lui la science marxiste. Elle devait permettre, selon le philosophe de la rue d'Ulm, le dévoilement des “illusions de la conscience” ou encore la dénonciation de l'Idéologie produite par la superstructure. Désormais, cette “science” métamorphosée en “idéologie scientiste” n'est plus opérante.

C'est sans aucun doute une faillite intellectuelle pour le metteur en scène, jusqu'alors lecteur d'Althusser. Patrice Chéreau avait très tôt consolidé sa compréhension du marxisme grâce aux articles réunis dans *Pour Marx* (Maspero, 1965). Depuis 1966, il puisait là sa compréhension du marxisme comme un anti-humanisme théorique ou encore sa réflexion consacrée au rôle du théâtre matérialiste dévoilant

1. *Ibid.*, p. 168.

les “illusions de la conscience” aux spectateurs. Sans doute trouvait-il encore dans *Montesquieu. La Politique et l'histoire* (PUF, 1959), les liens historiques et philosophiques problématiques entre le marxisme et le XVIII^e siècle¹ qui, lui, ne cesse de passionner le metteur en scène après 1975. Cette faillite intellectuelle clôt définitivement le moment marxiste de Patrice Chéreau. Elle s'engouffre dans le courant anti-totalitaire en ce milieu des années 1970, se transforme en actions militantes pour les droits de l'homme dès 1979² et se mue, semble-t-il, dix ans plus tard en culpabilité. Interrogé par la télévision française, devant le mausolée de Lénine à Moscou, lors de la tournée de *Hamlet*, Patrice Chéreau avoue que “le spectre qui est derrière [lui] est bien plus encombrant que celui de *Hamlet*. [...] C'est un spectre auquel beaucoup de gens ont cru. [Lui]-même d'ailleurs, à une époque. Et il est très encombrant, ça c'est sûr³”. Dix ans plus tard, le metteur en scène prête sa voix au documentaire de Patrick Rotman et Patrick Barbéris, *La Foi du siècle*. Le film s'intéresse à la séduction du communisme en Europe et dans le monde, de la révolution russe à l'éclatement de l'URSS. Sans doute n'est-il pas impossible non plus de déceler cette culpabilité dans une thématique tardivement aperçue dans l'œuvre du metteur en scène : celle de la responsabilité des intellectuels et des artistes dans le travestissement du réel. Une préoccupation qui surgit durant la préparation

1. Sur ce point, lire Stéphanie Roza, “Marx et les marxistes, fils du XVIII^e siècle français ?”, in Jean-Numa Ducange et Antony Burlaud (dir.), *Marx, une passion française*, La Découverte, coll. “Recherches”, 2018, p. 217-228. Rappelons également que Patrice Chéreau possédait, en plus de ces deux ouvrages de Louis Althusser, celui de Georges Plekhanov, *Essais sur l'histoire du matérialisme : d'Holbach, Helvétius, Marx*, Éditions sociales, 1957.

2. Patrice Chéreau, accompagné de plusieurs intellectuels et artistes, assiste au procès de Václav Havel et des membres du VONS en Tchécoslovaquie en 1979. Il intègre l'AIDA fondée par Ariane Mnouchkine. En 1982, il défend Solidarność en Pologne. Deux ans plus tard, il soutient les étudiants marocains lors de leur grève de la faim. Accompagné de Michel Piccoli, il demande des comptes à l'ambassade marocaine à Paris.

3. Propos de Patrice Chéreau, *Journal d'Antenne 2*, 20 heures, 23 septembre 1989 (Ina).

de deux œuvres cinématographiques inachevées dans les années 2000 : *Sigmaringen* et *Le Maître de Longwood*.

Cette rupture brutale avec le marxisme a pour conséquence un certain nombre de reniements. Au premier rang desquels un retour à l'humanisme et à la conception cyclique du temps historique. En 1975, *Lear* présente une impasse politique dans laquelle les filles révolutionnaires du vieux roi se comportent avec autant de cruauté que lui dès qu'elles sont parvenues à la tête de l'État. *L'Anneau du Nibelung* questionne les (in)capacités à créer une nouvelle société ou un être véritablement libre sans maîtres penseurs ou dieux. Siegmund est assassiné par Wotan, son créateur, au profit de Siegfried, une marionnette ignorante. Les révolutions semblent produire peu de changements. Demeure l'immuable violence de l'État. Les textes de 1975-1977 renient par exemple les écrits de 1969. Que l'on songe aux condamnations du "Grand Mécanisme" de Jan Kott¹, formulées par le metteur en scène lors de la préparation de *Richard II* de Shakespeare. Les hypothèses de lecture du théoricien polonais lui paraissaient alors "passives" et idéologiques². Elles consistaient, selon le jeune marxiste, à réduire l'histoire et ses changements à un simple "cycle répétitif" dans lequel un usurpateur en chasse simplement un autre.

La rupture de 1975 n'échappe pas aux contemporains. *Lear* d'Edward Bond fait l'objet de nombreuses critiques. Laudatives lorsqu'elles rendent compte de l'esthétique, elles adoptent néanmoins un ton beaucoup plus déçu et amer dès qu'elles abordent le contenu politique du spectacle. Anne Ubersfeld, récemment professeure à l'Institut d'études théâtrales (Paris-III), membre du Parti communiste, déplore "le caractère réactionnaire de la thèse (si banale, si éculée, qu'elle perd beaucoup de son efficacité)", l'absence de dialectique, "le schématisme du texte",

1. Jan Kott, *Shakespeare, notre contemporain*, Julliard, coll. "Les Temps modernes", 1962.

2. Patrice Chéreau, *Journal de travail*, t. 2 : *Apprentissages en Italie, 1969-1971*, Actes Sud-Papiers / IMEC, coll. "Le Temps du théâtre", 2018, p. 54.

3. *Ibid.*, p. 55.

la “fable [qui] n’est pas seulement anti-soviétique [mais] anti-révolutionnaire, tout bêtement¹”. Gilles Sandier, qui suit depuis longtemps le travail du metteur en scène, regrette son “désespoir”, son “nihilisme” ainsi que son “humanisme confus²”. Le cinéaste René Allio – qui fut aussi le décorateur de Roger Planchon au Théâtre de la Cité – condamne dans ses carnets les propos tenus par le metteur en scène dans les pages du *Monde*³. Le texte le plus virulent est peut-être adressé par Guy Hocquenghem, onze ans plus tard, dans sa *Lettre ouverte à ceux qui sont passés du col Mao au Rotary* (Albin Michel, 1986). Le philosophe, proche des courants gauchistes⁴, avait joué tout comme Patrice Chéreau dans le film militant *Trotsky* (1967) de Jacques Kébadian⁵. Son premier ouvrage, *Le Désir homosexuel* (Éditions universitaires, 1972), écrit en même temps que sa thèse de doctorat, avait largement nourri les notes de travail de Patrice Chéreau consacrées à *La Dispute*. En 1986, Guy Hocquenghem réserve cependant quatre pages au metteur en scène dans sa *Lettre ouverte*. Parmi les nombreuses attaques, le philosophe et journaliste lui reproche un manque de courage politique. Il établit un parallèle entre Richard Wagner et le metteur en scène de *L’Anneau du Nibelung*. Selon Hocquenghem, Patrice Chéreau ne pouvait que

1. Anne Ubersfeld, “Edward Bond et Shakespeare. *Lear* ou le triomphe de la mort”, *France Nouvelle*, 16 juin 1975.

2. Gilles Sandier, “*Lear*. La Tragédie nihiliste”, *La Quinzaine littéraire*, du 16 au 31 mai 1975, p. 26-27.

3. René Allio, *Les Carnets*, t. 1 : 1958-1975, L’Entretemps, 2016, p. 343-344. Le texte d’Allio est daté du 8 avril 1975. Il fait référence aux propos de Patrice Chéreau rapportés par Colette Godard dans “Théâtre. L’aiguillon du désespoir”, *Le Monde*, 2 avril 1975. Les deux artistes se connaissent. En 1966, ils participent tous les deux au festival de Gennevilliers. Dans les années 1960, Patrice Chéreau et Jean-Pierre Vincent suivent avec intérêt les créations de René Allio. Cf. Patrice Chéreau, *Journal de travail*, t. 1 : *Années de jeunesse, 1963-1968*, Actes Sud-Papiers / IMEC, 2018.

4. D’abord membre du Parti communiste de 1962 à 1965, il rejoint ensuite les Jeunesses communistes révolutionnaires puis le groupe Vive la révolution en 1968.

5. Le commentaire du film était écrit par André Glucksmann.

s'intéresser à Wagner, "l'artiste renégat par excellence"¹, l'ancien révolutionnaire de 1848 devenu le compositeur bénéficiaire et soutien de l'Allemagne impériale.

Devant l'affaissement des possibles et le surgissement d'un désespoir que Gilles Sandier perçoit "complaisant", Patrice Chéreau s'explique : il s'agit d'"être honnête avec soi-même"² et de s'éloigner de ce qui se dessine désormais non comme une science mais comme une idéologie. La recherche des moyens d'émancipation, la quête de la souveraineté irriguent toujours l'œuvre du metteur en scène. Loin d'être un handicap à l'action, le désespoir serait une force motrice. Au contraire, l'espoir fondé dans un marxisme infallible et ses Grands Soirs constitueraient un refuge pour celles et ceux qui, passifs, refuseraient d'affronter l'expérience actuelle. "Le désespoir fait agir, non l'espoir ni l'optimisme", note Patrice Chéreau, le 2 juin 1975. Entre 1974 et 1977, la liberté s'éprouve dans l'angoisse et le désespoir à travers une réflexion sur la connaissance, le pouvoir et la violence de l'État, menée dans *Lear* et *L'Anneau du Nibelung*. Siegfried prend rapidement une grande importance dans les notes de travail. Il est le "héros gauchiste qui ne connaît pas la peur"³, la marionnette de Wotan, faussement libre. Pour espérer le devenir, le personnage devra apprendre l'angoisse, quitter son innocence et son ignorance. Cette quête de la liberté passe de nouveau par la connaissance dans l'œuvre de Patrice Chéreau. Si elle mène à l'acquisition de l'anneau ainsi qu'à la conquête du pouvoir chez Wagner, elle se transformera bientôt en conquête de la conscience dans la réflexion de Patrice Chéreau. Certaines notes intuitives écrites

1. Guy Hocquenghem, *Lettre ouverte à ceux qui sont passés du col Mao au Rotary*, Albin Michel, coll. "Lettre ouverte", 1986, p. 144. L'auteur s'appuie sur les écrits de Patrice Chéreau publiés dans *Histoire d'un Ring* (Robert Laffont, 1980).

2. Article de presse intitulé "Metteur en scène de *Lear*. Patrice Chéreau : « D'abord être honnête avec soi-même »", non signé et sans date, découpé par le metteur en scène, IMEC, CHR 127.

3. Cf. note sans date, p. 147 du présent volume.

par le metteur en scène font écho à l'œuvre de Dostoïevski¹ et surtout à celle de Kierkegaard. Deux ans plus tard, l'artiste décide de mettre en scène *Peer Gynt* de Henrik Ibsen et, grâce à la lecture de *Kierkegaard par lui-même*² (Seuil, 1962), s'initie à la pensée du philosophe danois. De 1979 à 1980, Patrice Chéreau convoque quelques passages du *Concept de l'angoisse* et du *Traité du désespoir* au fil de ses notes. Le troisième volume du *Journal de travail* s'intitulait *L'Invention de la liberté* en référence aux réflexions de l'artiste, nourries par la lecture de Jean Starobinski. Nous souhaitons donc pour ce nouveau volume – où la liberté s'éprouve dans l'affaissement des possibles et s'actualise dans le choix – lui donner le titre *Au-delà du désespoir* en nous aidant du philosophe danois.

Méthode

À l'instar des trois 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 différents³, en vue d'expliquer la genèse de ces spectacles. Les

1. Première occurrence des *Frères Karamazov* et de la nouvelle du *Grand Inquisiteur* dont Patrice Chéreau donnera une lecture à l'Odéon-Théâtre de l'Europe en 2006.

2. Marguerite Grimault, *Kierkegaard par lui-même*, Seuil, coll. "Écrivains de toujours", 1962.

3. Pierre Boulez, Patrice Chéreau, Richard Peduzzi, 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.

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. À cette première division des textes préparatoires s'ajoute le classement par œuvre que 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 œuvre 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

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

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, 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”. 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 l’en-tête conserve le nom. Si le metteur en scène obéit à un agenda très chargé, voyage beaucoup entre l’Allemagne, 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 depuis 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 ?*, OpenEdition Press, 2014.

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 1987¹. 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 ceux 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'époque²." Il est possible que le metteur en scène ait considéré de façon similaire ses croquis et ses notes de travail.

1. Les agendas sont répartis dans deux cartons à l'IMEC. Le premier va de 1966 à 1978. Le second, de 1979 à 1987. Les derniers exemplaires sont rarement renseignés par l'artiste.

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

Inviter les comédiens à prendre connaissance de la dramaturgie ne les aiderait donc pas, selon lui. Au-delà du rapport aux acteurs et actrices, Patrice Chéreau semble désireux de ne pas communiquer sur le travail en cours. Il laisse ses collaborateurs poursuivre dans leurs voies puis revient vers eux. Il se nourrit de ce qu'ils apportent mais les renseigne rarement sur l'économie générale de l'œuvre de collaboration produite.

L'édition conserve les ratures et les reformulations présentes dans les textes manuscrits tout en harmonisant la ponctuation de ces textes qui n'étaient pas destinés à être publiés. L'écriture de Patrice Chéreau n'est pas des plus faciles à lire. L'artiste lui-même en a fait l'expérience. Les notes manuscrites de *L'Anneau du Nibelung* conservent la trace de ces difficultés de lecture. Alors que le metteur en scène reprend ses écrits, trois ans plus tard, en vue d'en publier une sélection chez Robert Laffont, il annote au crayon des points d'interrogation et entoure les mots illisibles. Ne pouvant trancher sur le sens d'un paragraphe, celui-ci se trouve parfois supprimé des annexes d'*Histoire d'un Ring* (Robert Laffont, 1980). La comparaison entre les archives manuscrites et les textes édités entre 1980 et 1983 souligne en outre combien le texte et la ponctuation ont largement été remaniés par le metteur en scène. Lorsque nous avons eu des doutes sur la lecture de l'archive manuscrite, nous avons adopté la ponctuation validée par l'artiste. Dans le cas contraire, lorsqu'il fut impossible de statuer avec certitude sur la ponctuation (virgule, point ou tiret), il nous a fallu choisir, en fonction du contexte.

Sur le modèle du troisième volume, nous avons inséré 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 seraient 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 quelques 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 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, et Delphine Warin, chargée de traitement aux archives, d’avoir facilité l’avancée de mes recherches. Ma reconnaissance va à François Regnault pour m’avoir accordé un peu de son temps et prêté quelques-uns de ses documents afin d’élaborer ce volume. Je sais gré à Inès Loureiro, éditrice, d’avoir suivi la fabrication de ce livre. Je souhaite enfin souligner que ce projet éditorial n’existerait pas sans le précieux travail de classement réalisé en 1996 par Jean-Marie Charuau – assistant et ami de Patrice Chéreau – en vue de remettre ces archives à l’IMEC.

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 en Avignon, 2015) et *Patrice Chéreau à l’œuvre* (Archives nationales, 2018). Il a collaboré 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.

1974

À la fin de l'année 1974, Patrice Chéreau termine le montage et le mixage de son premier long métrage, La Chair de l'orchidée. À la suite d'une semaine passée à Rome – motivée par l'enregistrement de la musique du film, composée par Fiorenzo Carpi –, le metteur en scène imagine le prochain spectacle qu'il montera au Théâtre national populaire de Villeurbanne. Dès février, son choix s'était porté sur Lear d'Edward Bond mais il s'arrête définitivement en novembre tandis que Patrice Chéreau songe à demander une première traduction de l'œuvre à Pascal Ortega¹. La réflexion autour de la pièce se nourrit de l'actualité littéraire et politique. En cette même fin d'année, paraît le second tome de L'Archipel du Goulag, quelques mois après le premier². L'événement que constitue la traduction française des investigations et témoignages de Soljenitsyne au Seuil s'accompagne de nombreux débats dans les médias français autour de la persistance des camps soviétiques dix-huit ans après la tenue du XX^e congrès du PCUS et la dénonciation des crimes imputés au seul Staline. En juin, le plateau d'Ouvrez les guillemets – le magazine littéraire animé par Bernard Pivot – est l'occasion pour le jeune André Glucksmann d'exiger des comptes à Francis Cohen, directeur de La Nouvelle Critique et correspondant de L'Humanité à Moscou, au sujet du long silence de son journal. La réception française de Soljenitsyne s'inscrit dans le mouvement anti-autoritaire puis anti-totalitaire des années 1968 qui fond sans distinction les camps nazis et soviétiques au sein d'un unique système concentrationnaire dont la pensée politique et philosophique occidentale aurait fatalement accouché au XX^e siècle.

22 décembre [Rome – Paris, *Lear*]

Lear

Plusieurs problèmes à résoudre : l'humour désespéré hérité des clowns anglais – de Beckett. → trouver des acteurs. [Gérard] Desarthe. [Michel] Robin³ ? [Roger] Riffard. Voir les gens du Café de la Gare. [Jacques] Seiler ? Et le problème délicat du fils du fossoyeur. Il est beau qu'il vive des contradictions (l'idiot de village) qui se résolvent mort. Il est beau que ce jeune homme devienne le vieillard et Lear l'enfant. Que le jeune homme accouche Lear (le fils du fossoyeur doit être beau).

Mais ce fils de fossoyeur doit ~~être~~ faire des choses. Idée de Desarthe : qu'il soit les filles de Lear. Juste. Qu'il accouche Lear. Qu'il soit juge, qu'il lui crève les yeux ? Pourquoi pas ? qu'il soit la vieille ordonnance ? Il est impossible que le fils du fossoyeur ne fasse rien pendant l'autopsie. Pendant qu'on lui crève les yeux. Dire Edgar, dire Cordelia de Shakespeare.

– la vieille ordonnance. Belle. Certaines répliques de Lear, 3, 2.

Le juge ?

Il n'est peut-être pas important qu'il soit peu de choses quand il est vivant, ce qui compte c'est que c'est quelqu'un qui a connu la mort et sait faire des choses et dire des choses en fonction de ça (*je reviens de l'enfer* "Tête comme je suis maigre, si, si, tête") c'est la plus belle scène.

1975

Patrice Chéreau consacre le mois de janvier aux derniers montages de son film, La Chair de l'orchidée. La première du long métrage est programmée le 29 janvier mais les projections commencent pour la presse dès le 16. Le metteur en scène dirige également les répétitions des Contes d'Hoffmann dont les représentations reprennent le 11 janvier à l'Opéra national de Paris. Une correspondance régulière commence entre le metteur en scène et Pierre Boulez, établi à Londres, en vue de préparer la prochaine mise en scène de L'Anneau du Nibelung. Au début du mois, le journaliste Hervé Guibert interviewe Patrice Chéreau pour le compte de la revue 20 ans, au sujet de la sortie de La Chair de l'orchidée.

6 janvier [Paris, Lear]

Grouper les rôles. C'est-à-dire certains qu'il ne faut pas grouper mais sortir de la masse d'autres qui doivent avoir un destin. Un puissant qui devient prisonnier. Puis qui meurt. Un autre qui de prisonnier en officier devient juge. Et tous disparaissent par vagues successives.

La fin : la solution est peut-être Soljenitzin [*sic*] : dans une société répressive, l'opposition, la tendance à ne reconnaître que le mysticisme comme idéologie : Thomas – John – Susan.

S. d. [Les Contes d'Hoffmann]

Il faut raconter clairement les deux histoires, Giulietta et Olympia mais avec l'aide du chœur il faut charger de visions dans l'esprit profond de Hoffmann mais jusqu'à l'épure d'Antonia.

Des visions, c'est-à-dire faire exister toute une humanité, la fête dans la maison. Les gens qui prennent l'obscurité, les miroirs qui ornent le brouillard qui se lève sur le septuor. Le reflet dans la fumée. Le pacte avec le diable. Giulietta qui s'enferme. Les lustres qui s'allument s'éteignent. Les pauvres qui contemplent depuis longtemps. Ils n'ont plus de reflet.

Regarder les peintures de Gaspard David Friedrich [*sic*]. Deux hommes de dos identiques⁴.

Reprendre tout à zéro pour le sens : la perte du reflet qui conditionne le reste. Hoffmann rôde sur les lieux où le miroir est resté ? Les trois actes commençant pareil et se terminant de + en + mal. Hoffmann cherchant une femme (qui se casse dans ses bras. Le fiche par terre, etc.).

La perte du reflet techniquement ? Projection ou ombre chinoise ? (Ombre chinoise + efficace + théâtrale.)

—

S. d.⁵ [*Les Contes d'Hoffmann*]

Hoffmann

Des visions à travers le tulle.

Savoir ce qu'est la perte du reflet (miroir dans les 2 autres actes). Le brouillard. L'orage et les éclairs. Jouer + souvent avec le tulle. Des visions de spiritisme pendant le récit d'Hoffmann (ah sa figure était charmante).

La folie de tout ça. [Michel] Sénéchal plus fou plus inquiétant plus cruel le tout. Les putes en faire plus.

Aller plus loin. Nicklausse/Hoffmann = Verlaine Rimbaud. Le diable plus féminin plus séduisant, séduisant Hoffmann (le séduisant).

La perte du reflet et qui est Giulietta (costume + pauvre) ?

Le chœur + différencié et les faire jouer séparément maintenant qu'ils ont le schéma.

Sénéchal imitant Antonia tout de suite derrière elle et glapissant avec un drap blanc (l'était aussi derrière caché) jouer avec la fumée. Apparition dans le punch. Prologue épilogue.

*

[Lear] Le 11 janvier, Patrice Chéreau note un rendez-vous avec Richard Peduzzi au sujet des décors de Lear.

*

S. d.⁶ [Lear]

La violence générique de l'œuvre de Bond n'a pas de sens si on ne décrit pas les mécanismes de chaque jour, y compris de l'allégorie, dans lesquels cette violence s'incarne. J'entends la façon dont les êtres s'entredéchirent dans la politique et la clandestinité, etc., veulent lire, vivre, s'aimer. Et laisser tout tomber aussi. Tout cela est mélangé et terrible. Le soldat qui tue les cochons, qui embarque Lear puis qui s'occupe de lui puis qui le recueille fasciné par lui et aime en même temps sa femme.

—

S. d. [Lear]

Comment aller plus loin sur la pièce de Bond. Regarder les photos de Bill Brandt et Tony Ray-Jones⁷. Un monde industriel et un monde du plaisir prolétaire qui doit être l'univers de cette pièce. Les costumes modernes. Bodice qui s'est fait faire une permanente. La difficulté de vivre, d'aimer. Se laver dans les banquets. Les enfants qui jouent dans les cimetières, une petite fille qui joue à la pin-up devant ses camarades. Les enfants qui vont à l'école, les draps du massacre du fils du fossoyeur qui ne sont pas blancs. Les meubles qui sont sortis de Diane Arbus⁸.

Les réfugiés. La maison est devenue un immense camp de réfugiés, s'ils ne sont jamais seuls et s'ils sont réfugiés eux-mêmes alors. Les éddredons tout le reste, etc. Les enfants dorment dans des lits.

Les lits de camp de la prison, des asiles. Les ustensiles modernes, des dépotoirs, les cafetières à peine écaillées.

—

S. d. [*Lear*]

Lear est servi par un jeune enfant qu'on retrouve et qui se sacrifie se suicide à la fin et le plat est remporté par un vieillard.

Dans la même scène (2, 3). Deux jeunes gens sont tués, un soldat du gouvernement est fusillé et un enfant rebelle meurt de ses blessures.

Le jeune homme unique qui survit parce qu'il a déjà traversé la mort. Plus on y pense et plus le fantôme est le personnage le plus désespéré de la pièce. Son désespoir est le plus moderne.

Le charpentier se renferme et laisse à sa vieille ouvrière [le soin] de régner, de penser, le soin de commander (2, 3).

Il est gentil avec le soldat que Cordelia fait fusiller et avec le rebelle qui meurt.

Ce malheureux qui meurt alors qu'il est déjà mort et qui a peur de mourir, c'est la seule chose que les autres ne peuvent pas supporter.

—

S. d. [*Lear*]

Lear

Pas envie d'être contredit envie que le monde soit comme il croit qu'il est. Inaptitude fondamentale à ne pas voir le monde.

Besoin aveugle, irrésistible d'être traité comme quelqu'un d'aimé et d'être le centre et l'objet de la générosité de tous. La première partie est aussi celle de quelqu'un qui n'a rien appris. Le discours sur les cimetières ~~est fond~~ n'est pas le sens de la pièce.

Le mal est dans les autres "Je suis un homme à qui l'on a fait plus de mal qu'il n'en a fait".

La curiosité de Lear et la curiosité idiote d'enfant gâté. L'idée de l'animal est dans Shakespeare, il faut jouer la scène du miroir comme la scène d'une découverte. Naguère tout était magnifique parce qu'il avait le pouvoir. Le Lear gâté et douillet dit que tout est de la merde parce qu'il est dans l'adversité, tout est ignoble. Il crache dans la soupe.

L'essentiel ensuite est de voir quelqu'un qui se transforme, qui s'instruit. Et la beauté est que les jeunes instruisent un vieillard (ambiguïté : mieux à faire : et Lear le ressent). Ce sont les années d'apprentissages

et elles doivent être dures et il doit rebiffer mais il doit abdiquer l'orgueil et il y a de l'orgueil à vouloir le faire, etc.

Que la première scène se passe dans la boue et qu'on ait construit de petits tréteaux et des planches comme à Venise pour se déplacer.

—
Autre chose : il faut que Lear progresse. Construire le rôle sur la progression la découverte des choses : en particulier quand il commence son discours à l'acte 3 sur l'oiseau (et qu'il l'inventait ? → même chose pour le miroir).

*

[Lear ; L'Anneau du Nibelung] Du 2 au 11 février, Patrice Chéreau assure la promotion de son long métrage La Chair de l'orchidée à Marseille, Bordeaux, Toulouse et Nice. L'actualité politique et éditoriale l'intéresse aussi. Des pages du Monde l'artiste détache un entretien de Roger-Pol Droit avec la journaliste Dominique Desanti paru le 7 février. Dans cet article, l'autrice du récent ouvrage Les Staliniens. Une expérience politique, 1944-1956 (Fayard) témoigne de son parcours stalinien comme correspondante pour L'Humanité, évoque le mécanisme de sa crédulité qui s'achève avec la répression de Budapest en 1956⁹. La promotion du film comme la préparation de Lear occupent entièrement Patrice Chéreau. Or la réunion avec Wolfgang et Eva Wagner qui doit formaliser l'acceptation de la mise en scène de L'Anneau du Nibelung approche. Décidée en décembre 1974, elle est toujours fixée au 23 février à Lyon. Afin de préparer la rencontre en amont, Georges Beaume (l'agent de Patrice Chéreau) prévient les représentants du festival du peu de temps dont dispose le metteur en scène pour "examiner de manière approfondie tous les aspects [du] projet¹⁰". L'objet de la réunion pourrait donc se résumer à l'établissement de la "distribution des spectacles¹¹". Il s'agit surtout de renégocier le planning prévu par Wolfgang Wagner. Ni Patrice Chéreau, ni Richard Peduzzi, ni Jacques Schmidt ne pourront demeurer à Bayreuth de mai à juillet prochains pour travailler. Quant aux maquettes, elles ne pourront