Looking for Napoleon

Gérard-Denis Farcy

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/885>

DOI : 10.4000/doublejeu.885

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2012

Pagination : 169-178

ISBN : 978-2-84133-424-7

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Gérard-Denis Farcy, « Looking for Napoleon », *Double jeu* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 29 juin 2018, consulté le 20 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/885> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.885>

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

LOOKING FOR NAPOLEON

Pendant au moins quatre ans (2000-2003), tandis qu'il fait des films (*Intimité*, *Son frère*) et revient au théâtre (*Phèdre*), Patrice Chéreau trouve le temps de travailler à un projet de film sur Napoléon. Un travail considérable si l'on en juge par le nombre de scénarios corrigés et réécrits, par la quantité de notes d'intentions et de mémos qui sont désormais archivés à l'Institut mémoires de l'édition contemporaine (IMEC). Sans compter toutes ces activités qu'il n'est pas disposé à sous-traiter (pourparlers avec les partenaires américains, collecte d'informations, voyages outre-Atlantique). Le projet a fait long feu et il a donné lieu à d'innombrables vicissitudes que je tenterai de retracer ici avant d'en venir à l'examen du scénario. Avec le secret espoir que, chemin faisant, *Le monstre de Longwood* se laisse entrevoir ou du moins désirer.

À l'origine de ce projet, il y a un scénario de Staton Rabin dont elle-même tirera en 2004 un roman « pour la jeunesse » : *Betsy and the Emperor*¹ – à un moment où ledit projet piétine. Ce premier scénario retravaillé et étoffé par Rebecca Belfield arrive dans les mains de Chéreau dans le courant de l'année 2000, sans doute grâce à Colleen Camp, productrice (et partenaire d'Al Pacino dans plusieurs films). À l'évidence, le personnage de Napoléon – qu'il avait déjà interprété dans sa version jeune chez Youssef Chahine (*Adieu Bonaparte*) – ne pouvait le laisser indifférent ; et encore moins son avatar américain avec ses multiples possibilités. Il y avait là en effet une période peu fréquentée (Sainte-Hélène) et pourtant excitante (Napoléon après Napoléon), une relation singulière (et potentiellement féconde) entre l'Empereur déchu et vieillissant et une adolescente anglaise. Sans compter l'occasion de renouer avec une thématique entêtante (le vent de l'Histoire qui tourne, l'envers du pouvoir) et plus large que celle d'*Intimité* (le film sur lequel il travaille alors). À ces déclencheurs s'ajoute,

1. Publié en anglais en 2004 et en français : *Betsy et l'Empereur*, Anne Delcourt (trad.), Paris, Bayard jeunesse, 2005.

sans doute plus tard², le désir de faire ce que n'avait pas fait Stanley Kubrick en dépit de tous ses efforts, c'est-à-dire un film sur Napoléon avec Al Pacino³.

C'est donc durant l'été 2000 que les choses se mettent en place avec les Américains, tant du côté de la production⁴ que du rôle principal proposé à Al Pacino et accepté par lui d'emblée. Chéreau a décidé, avec le concours de Jean-Claude Carrière, de reprendre le scénario de Rebecca Belfield⁵. Dans des « notes aux producteurs » datées du 29 septembre, il demande des garanties (un contrat pour eux deux et surtout un engagement ferme du comédien) – moyennant quoi le nouveau scénario sera prêt à la fin de l'année. Sans attendre, ils entreprennent cependant leur travail (Carrière écrit et Chéreau veille) maintes fois contrarié par la préparation d'*Intimité* (sorti en mars 2001) et, ce qui est plus grave, par le fait que les deux compères sont de moins en moins sur la même longueur d'ondes. Le 21 février, Chéreau s'en ouvre à Carrière, lui reprochant de ne pas être assez aventureux, assez stimulant, assez critique à son égard⁶. Au-delà de l'irritation, se profile une inquiétude: que les Américains refusent le scénario en l'état, ou au contraire qu'ils l'acceptent⁷ alors que lui-même n'en est pas satisfait. D'où, à l'insu de Carrière, son accord pour qu'un scénariste américain (Michael Tolkin) prenne la relève. Le 28 avril, dans une lettre à Chéreau dont il est sans nouvelles depuis un mois (ce qui est mauvais signe), Carrière prend acte de l'échec de leur collaboration, bat sa coulpe, ne désespère pas pour autant du projet: « Il y a quelque chose de fascinant et aussi d'irritant dans ce projet, une énigme dont j'aimerais connaître la solution, à supposer qu'elle existe »⁸. Le 23 mai, Chéreau l'informe que Tolkin travaille déjà au scénario depuis quelques semaines⁹ et que c'est lui qui a sorti le projet « de l'ornière où il était bloqué ». Ce satisfecit – si tant est qu'il est sincère¹⁰ – cède cependant vite la place à des

2. Dans une lettre à Luc Besson, datée d'octobre 2003 et archivée à l'IMEC.

3. Après avoir jeté son dévolu sur Jack Nicholson, Kubrick pense en effet à Al Pacino mais le trouve trop jeune pour jouer le captif de Sainte-Hélène.

4. Sont coproducteurs: TFi International, Téléma (Charles Gassot) et du côté américain Storyopolis Productions (Fonda Snyder), Colleen Camp et Howard Rosenman.

5. Auquel il reproche entre autres une dramatisation insuffisante et de négliger la question du point de vue.

6. « Tu me tends un miroir fidèle de la pauvreté de mes idées ».

7. Selon Colleen Camp, il a plu à Al Pacino.

8. Beau joueur et perspicace, Carrière minimise le différend personnel qui est stérile et lui substitue une aporie esthétique qui ne l'est pas: la quête impossible (et nécessaire) de l'énigme (*Looking for...*).

9. La grève des scénaristes d'Hollywood fixée au 1^{er} mai oblige Tolkin à rendre sa copie avant.

10. Il s'agit de se justifier aux yeux de Carrière.

sentiments plus mitigés. Chéreau ne paraît pas vraiment satisfait de son nouveau collaborateur, et de surcroît il ne tient guère à ce que le centre de gravité des opérations se déplace outre-Atlantique d'où lui parviennent d'ailleurs des critiques qu'il accepte mal¹¹.

Le tournant, c'est l'arrivée dans le projet de Pierre Trividic pendant l'été¹². L'on entre alors dans la seconde phase de l'écriture scénaristique, la plus fructueuse : onze scénarios jusqu'en septembre 2003, et la plus difficile : Charles Gassot claque la porte, Al Pacino n'a toujours pas signé, les producteurs américains restent circonspects et les scénaristes français sont bien obligés d'en tenir compte. Exemple : le personnage de Cipriani (le maître d'hôtel et factotum de Napoléon à Longwood) a pris une importance telle que les Américains craignent qu'il ne devienne le personnage principal. Ces mêmes producteurs multiplient les lectures en anglais et sollicitent à cet effet un large panel de lecteurs et de comédiens¹³ ; le romancier (et cinéaste) Paul Auster est mis à contribution, il signera avec Chéreau et Trividic une version en anglais en août 2003. Le coup de théâtre advient en mars 2004 lorsque la presse américaine annonce un projet concurrent basé sur le roman de Staton Rabin (tout juste publié) avec pour interprètes Scarlett Johansson et Al Pacino et pour réalisateur Michael Radford¹⁴. Al Pacino ne s'exprime pas sur ce scoop qui sent l'intox ; Chéreau, s'il est au courant, ne s'en émeut pas davantage. Seul le producteur Howard Rosenman réagit et envisage de porter plainte contre Madame Johansson mère qui est à l'origine du nouveau projet. Mais le film ne se fait pas, sans que l'on sache pourquoi (est-ce Pacino qui dit non tant que le projet Chéreau n'est pas abandonné ?). Chéreau, de son côté, continue inlassablement de chercher des capitaux – en Europe cette fois-ci. Charles Gassot et Pathé participent à un ultime montage financier tout prêt d'aboutir en novembre 2007, jusqu'au moment où Pathé revoit à la baisse sa participation et que Chéreau jette définitivement l'éponge. Al Pacino accepte alors de jouer dans *Betsy and the Emperor* dont le tournage est annoncé pour fin 2009. Mais en 2013, on attend toujours le film (imputable à John Curran).

Faute d'un script, c'est le scénario dans sa version la plus récente qui permet de se faire une certaine idée du *Monstre de Longwood* – une idée

11. Le 7 mai, Colleen Camp lui fait savoir que le scénario est froid, qu'il néglige la complexité des personnages, qu'il ne répond pas à toutes les questions qu'il pose.

12. Pierre Trividic, scénariste de *Ceux qui m'aiment prendront le train*, n'a pas à l'époque l'expérience et la réputation de Carrière ; mais il est disponible, motivé et prêt à risquer l'aventure (et avec Chéreau, c'est forcément le cas).

13. Dont Chéreau est tenu régulièrement au courant.

14. Pacino et Radford viennent de tourner *Le marchand de Venise*.

de son contenu narratif, affectif et thématique et pas encore de ses formes cinématographiques. Une idée définitive ? Rien n'est moins sûr : il est probable, en effet, connaissant Chéreau, qu'il l'ait encore modifié pendant le tournage ou au montage. Ce scénario, daté du 27 septembre 2003 et signé Pierre Trividic, résulte de nombreux tâtonnements, retouches et repentirs¹⁵ que je n'étudierai pas en détail. Tout au plus signalerai-je qu'il fut un temps question d'un récit en flash-back commençant à la mort de Napoléon, que le scénario prit des proportions telles que les producteurs craignirent un film fleuve¹⁶, que l'intitulation passa par divers états (dont *Le maître de Longwood*) avant de se fixer durablement¹⁷. Cette dernière version, je l'examinerai tout d'abord d'un point de vue narratif et historique. Historiquement, force est de constater que *Le monstre de Longwood* qui n'eût pas été un film historique (Chéreau s'en défend à maintes reprises) se donne pourtant un cadre et un background historiques. Cela commence avec l'arrivée de Napoléon à Sainte-Hélène à l'automne 1815 et se termine deux ans et demi plus tard au moment du départ des Balcombe. Beaucoup de faits et gestes, d'incidents ou d'événements recensés par les chroniqueurs et les historiens sont exploités ici – moyennant quelques licences¹⁸ et bien entendu selon des modalités et des investissements qui relèvent de la seule responsabilité des scénaristes. Voir à ce sujet la mort suspecte de Cipriani, épiphénomène dans l'Histoire et déterminante dans l'histoire. Dans l'ordre narratif, ensuite, je constate la priorité accordée à la relation Napoléon-Betsy – à tel point que le film commence et finit avec elle. À la toute fin, Betsy est en partance sur le pont du bateau puis Napoléon s'enfonce avec son escorte dans le brouillard. Le tout débute les conjoint davantage et subjectivement : les premiers plans qui s'avèrent être le cauchemar de Betsy décrivent la campagne de Russie comme une boucherie apocalyptique avec un Napoléon qui dévore des morceaux de cadavre encore fumants et qui devient ainsi « l'ogre » dont rêve Betsy¹⁹.

Cette relation est en général tenue pour anecdotique (une petite Anglaise illumine de son espièglerie la morne vie de l'Empereur déchu). Rien à voir avec ce qu'en font nos scénaristes visiblement inspirés par

15. Dont Chéreau s'est largement occupé avec son collaborateur.

16. Le tapuscrit de la sixième version compte 241 pages, soit le double de la version examinée ici.

17. Sur une occurrence aux nombreux avantages : elle est fonctionnelle, attractive voire commerciale, et culturelle (nombreux sont les monstres dans l'histoire du cinéma).

18. Que je n'aurais pas l'outrecuidance de signaler (sauf celle-ci : Hudson Lowe est ici présent dès l'arrivée de Napoléon).

19. Je n'ai pas le loisir d'interpréter ce rêve. Je note seulement que Betsy rêve de l'ogre (c'est une composante de l'imaginaire anglais de Napoléon), et que ce faisant elle dit peut-être son désir de s'offrir à lui.

cette improbable mise en présence (et en vase clos) de deux personnages que tout oppose (l'âge, la culture, le rang social, la vision du monde)²⁰. Et pourtant, ces deux personnages vont nouer une relation affective et même passionnelle (Chéreau en prend le risque autant sinon plus qu'eux) ; une relation incarnée (ça passe par des corps, des regards, des épidermes) et quasi charnelle (voir ces quelques « étreintes » mentionnées comme telles dans le scénario)²¹. Mais ce qui les réunit aussi, c'est ce qui leur manque et qu'ils trouvent chez l'autre. Napoléon dépité par son entourage trouve en Betsy une farouche ardeur, un goût du risque et une insolence positive. Betsy, quant à elle, se voit offrir une tâche exaltante, un destin romanesque qui lui fait défaut à Sainte-Hélène : participer à la fuite de l'Empereur – ce qui s'appelle ici le « grand projet ». Un grand projet précisément dont il convient d'examiner les tenants et les aboutissants, tant il est important pour eux deux et pour la suite de l'histoire. Le grand projet, c'est d'abord fuir, jusqu'au moment où Napoléon y renonce ; et s'il y renonce, c'est au nom d'une autre conception qu'il lui faudra faire admettre à Betsy. Fuir, c'est en effet refaire le coup de l'île d'Elbe, perpétuer l'homme providentiel, relancer le mythe. Or c'est tout le contraire qui s'impose progressivement au personnage de Chéreau : détruire Napoléon en lui, « C'est ça le grand projet. J'ai arrêté Napoléon, et il va mourir ici », dit-il à la fin à Betsy²². Chéreau est plus explicite : « l'action du film, c'est le dévoilement de ce Grand Projet qui est un projet de fou »²³. Loin d'être accablé par la décision qu'il vient de prendre, son personnage savoure alors la toute-puissance qui lui permet d'anéantir le mythe et d'espérer renaître différemment (« devenir l'Autre »). Le dernier plan prend dans ces conditions tout son sens : ce qui disparaît dans le brouillard, c'est juste l'icône ; une fois celle-ci disparue, reste la page blanche de l'Histoire (ou de l'utopie). Tout ceci, on pourrait le dire en d'autres termes plus radicaux que j'emprunte à Carmelo Bene (assidu de Shakespeare comme Chéreau et Al Pacino). Le travail de Bene sur Richard III a consisté en effet à soustraire dans le personnage de Shakespeare, à lui ôter tout ce qui en faisait une figure célèbre et monumentale (« majeure » par conséquent), à le « minorer » afin qu'il retrouve ce faisant liberté et potentiel subversif²⁴. Napoléon aussi est « minoré » par Chéreau et par lui-même. Pour Betsy, c'est plus compliqué. Lorsqu'elle

20. Et qui en rajoutent dans l'opposition puisqu'ils en font aussi le monstre et la vierge.

21. Qu'elle passe aussi par les codes chéraldiens, c'est plus que probable mais il eût fallu attendre le film pour en être certain.

22. *Betsy and the Emperor*, p. 81 (séquence 140).

23. Notes de Patrice Chéreau à Pierre Trividic échangées entre le 8 avril et le 13 mai 2002 (ou 2003).

24. Voir Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979.

est contrainte de quitter Sainte-Hélène, elle est en profonde affliction (elle arbore une tenue de deuil sur le bateau) ; et pourtant elle part, transformée (par Napoléon²⁵), révélée dans son potentiel affectif, endurcie pour affronter le monde et s'acquitter de quelque grande tâche²⁶. Dernière remarque qui me fait revenir au grand projet mais envisagé cette fois-ci du point de vue extradiégétique : son maître d'œuvre n'est pas seulement Napoléon, c'est aussi Chéreau (le futur réalisateur et pas seulement le scénariste). Ses notes, de fait, ne laissent aucun doute sur sa volonté de démythifier l'Empereur, de le dégager de l'imagerie d'Épinal et de le projeter dans la réalité la plus crue. Selon toute probabilité, le Napoléon de Chéreau (et Pacino) aurait eu la mine décatie, l'air maladif et dépressif, la névrose à fleur de peau²⁷, la peau moite d'avoir exsudé la terrible moiteur de Longwood ; il eût porté l'habit civil et non plus l'uniforme légendaire²⁸, et il eût juré sans vergogne.

À ce fil narratif (Napoléon - Betsy) s'en ajoute un second centré sur Cipriani²⁹. Faut-il le rappeler : Cipriani est corse, il a fréquenté dans sa petite enfance les Bonaparte ; à Sainte-Hélène, on le soupçonne d'intriguer et de servir plusieurs maîtres à tel point qu'il meurt probablement empoisonné. Certains vont même jusqu'à penser qu'il se serait trouvé à la place de Napoléon dans le cercueil exhumé en 1840³⁰. Or ce personnage (digne d'Alexandre Dumas ou de Balzac) bénéficie ici d'une singulière investiture : il devient le double de Napoléon et son auxiliaire tous azimuts. Double (voir l'affaire du cercueil) et demi-frère, un frère bâtard et mal aimé³¹ à l'image – nous dit Chéreau – de l'Edmond du *Roi Lear*. Auxiliaire : il sert de rabatteur (Betsy à la place de la maîtresse attitrée : c'est son idée), il supervise les tractations nécessaires à la fuite de l'Empereur, et surtout il collabore au second grand projet selon des modalités qui gagnent à être précisées. Il va en effet mourir empoisonné de la main de son maître et il sait que sa mort empêche de poursuivre les préparatifs de la fuite. Autrement dit, lui aussi aide Napoléon à s'autodétruire ; un Napoléon qui s'autodétruit encore plus dans la mesure où il contraint son double à la mort.

25. Son « Pygmalion », dit Chéreau au coin d'une note.

26. Par exemple, émarger elle aussi sur la page blanche de l'Histoire.

27. Les dermatoses impériales sont largement attestées.

28. Chéreau a consulté le documentaliste Hervé Grandsart pour s'assurer qu'il ne le portait plus à Longwood. Ce qu'il apprend de celui-ci, c'est qu'il l'abandonna très vite aux Briars chez les Balcombe (à cause de Betsy, qui sait?).

29. Lequel est quasiment absent des souvenirs de la vraie Betsy et n'apparaît pas dans le roman de Staton Rabin.

30. Voir Bruno Roy-Henry, *Napoléon, l'énigme de l'exhumé de 1840*, Paris, L'Archipel, 2000 ; cet opuscule se trouve dans les archives de l'IMEC.

31. Napoléon est parfois très dur avec celui qu'il qualifie de « larbin ».

Et puis, en marge de ce scénario, il y a un immense paratexte auquel j'ai déjà emprunté et qui mérite cependant une attention particulière³². L'on y trouve entre autres de nombreuses références tant cinématographiques que littéraires qui fonctionnent, non pas comme de futures citations, mais comme des hypothèses de travail. Il s'agit en l'occurrence de lancer Napoléon hors de la doxa napoléonienne et de l'exposer (lui et son interprète) à d'autres questionnements. Exemple : la référence insistante à *Apocalypse Now*. Chéreau pense à Kurtz pour façonner un Napoléon crépusculaire et autarcique, et il a d'autant plus raison de le faire que les deux personnages ont des points communs : ce sont des chefs de guerre, isolés au bout du monde, entourés de leurs fidèles, aux confins de la folie et de la mort³³. Côté théâtre, rien de surprenant à constater la priorité donnée aux références shakespeariennes ; qu'il s'agisse de *La tempête* (l'île, la paternité), de *Richard III* (le monstre et ses spectres) ou du *Roi Lear* (le dénudement de l'être, la solitude absolue, la paternité encore)³⁴. Des références qui se croisent parfois au point d'aboutir à ce bel aperçu sur l'Empereur : « un mélange de Lear et de Prospero ». C'est ce que Chéreau écrit à Al Pacino en juin 2003 et que l'on pourrait formuler en d'autres termes : Napoléon est un personnage shakespearien – ou du moins il peut le devenir dès lors qu'il est travaillé en ce sens. Le paratexte nous renseigne aussi sur les fréquentations de cet infatigable lecteur qu'est Chéreau : livres historiques ou pseudo-historiques, œuvres littéraires en rapport direct (*Les mémoires d'outre-tombe*, *Guerre et paix* pour la campagne de Russie prévue au tout début) ou indirect (*Les carnets du sous-sol*³⁵, des récits de Carson McCullers). Un livre a tout particulièrement retenu son attention : *La chambre noire de Longwood* de Jean-Paul Kauffmann³⁶. Dans ce récit de voyage, l'auteur cherche à appréhender Napoléon autrement, par des voies qui relèvent plus de la phénoménologie que de l'Histoire, par le corps, l'épiderme, la voix, dans son rapport à la météorologie si particulière de Sainte-Hélène. Napoléon, nous dit-il, a été immergé dans « cet infini ruissellement », il a ressenti « la même langueur douceâtre, le même écoeurement »³⁷ – c'est Napoléon – Roquentin. Chéreau a probablement été attentif à ce genre de notations comme il a dû l'être à des phrases qui font écho à la thématique du film : « Chaque jour me dépouille un

32. Je ne confonds pas le paratexte au sens strict que j'observe ici (les écrits de Chéreau) avec tout un ensemble hétéroclite (fax, projet de budget, repérages photographiques).

33. Sans compter que Brando a lui aussi interprété Napoléon.

34. À l'origine de cette dernière référence : Al Pacino en personne.

35. Un texte qu'il lit en public à l'époque.

36. Jean-Paul Kauffmann, *La chambre noire de Longwood*, Paris, la Table ronde, 1997.

37. *Ibid.*, p. 212.

peu plus de ma peau de tyran »³⁸. De spéculations en spéculations, j'en viens enfin à celles qui touchent au cinéma et dont il est difficile de dire ce qu'elles seraient devenues à l'écran. Chéreau s'aventure peu – et on le comprend³⁹ – du côté de l'esthétique; sauf pour dire que *Le monstre de Longwood* n'aurait pas été un film historique⁴⁰, plutôt quelque chose entre le roman gothique et le film d'épouvante. Nonobstant les risques de l'hypothèse, l'on peut estimer que son Napoléon (monstre et « vampire ») y eût gagné un cadre à sa (dé)mesure, un surplus de caractérisation et une aura iconoclaste – ce qui n'eût sans doute pas déplu à Pacino. Évoquer Pacino, c'est évidemment faire allusion au casting – une activité particulièrement appréciée du cinéaste. De ses nombreux listings crayonnés au débotté, se détachent quelques élus ou éligibles : Leelee Sobieski (Betsy), une jeune comédienne américaine vue dans le dernier Kubrick et qu'il rencontre à Paris, Christopher Walken qu'il met en tête de liste pour Cipriani (c'est dire son importance), et bien entendu Pacino. Un Pacino qui n'a pas encore signé (Chéreau ne semble pas s'en inquiéter) et dont le choix s'impose sans réserves et sans commentaires de sa part. À défaut des siens, j'observe que l'acteur américain a des états de service intéressants (ses emplois de malfrat-mafieux au cinéma, ses divers rôles shakespeariens) et un physique de bon augure – qu'il s'agisse de sa taille ou de son visage particulièrement réactif aux contingences affectives ou événementielles⁴¹. Et pourtant, lorsqu'il parle de son personnage, pas une fois Chéreau ne l'associe à son interprète – comme si la fusion n'était pas encore réalisée, comme si le film n'était pas encore en vue.

Reste à tenter de comprendre les raisons de ce fiasco. L'on peut rappeler les difficultés à boucler un budget de plus en plus problématique à mesure que le temps passe. Un temps qui, soit dit en passant, n'a rien arrangé à l'affaire : un temps qui s'éternise, qui divise (il y a ceux qui temporisent ou attendent une conjoncture meilleure et Chéreau qui s'acharne à écrire ou réécrire dans sa lointaine Europe). L'on peut aussi s'interroger sur l'attitude d'Al Pacino qui n'a jamais dit non sans pour autant s'engager à fond dans le projet⁴², qui n'a guère eu de contacts suivis avec son futur réalisateur – à tel point que celui-ci est obligé de passer par des intermédiaires (agents, producteurs) pour s'entretenir avec lui. Chéreau enfin : ses exigences tant artistiques que financières, ses méthodes de travail (sa direction d'acteur,

38. Jean-Paul Kauffmann, *La chambre noire de Longwood*, p. 251.

39. L'essentiel pour l'instant, c'est le travail scénaristique et narratif.

40. Façon Guitry, car *Barry Lindon* c'est autre chose.

41. En l'occurrence, on l'imagine bien réceptif aux stigmates de la mélancolie et de la dépression.

42. Des comédiens coproducteurs, ça existe.

ses retouches incessantes du scénario), ont pu inquiéter un tant soit peu les bailleurs de fonds américains – à plus forte raison s'ils ont eu vent des vicissitudes de *La reine Margot*. Tout ceci sans compter d'innombrables (et peut-être vaines) spéculations sur ce qu'auraient été les relations Chéreau-Pacino, sur l'emprise de la production américaine sur la réalisation du film ; à moins évidemment que ladite production ne se fût internationalisée ou européanisée. Il est possible en effet que ce soit là le vœu intime du metteur en scène qui – une fois n'est pas coutume – se livre au printemps 2009 à quelques confidences. Il a manqué au *Monstre de Longwood*, nous dit-il alors⁴³, le producteur de *La reine Margot* : Claude Berri, seul capable avec son obstination et sa démesure de mener à bien un tel projet et de le financer à hauteur de son ambition. Car, et Chéreau ne l'avait jamais dit si clairement, *Le monstre de Longwood* devait être « dans la veine de *La reine Margot*. Même si cela se déroule à Sainte-Hélène, on ne peut représenter un tel personnage sans qu'il y ait un minimum de spectacle... »⁴⁴. Ces exigences ont évidemment un coût, et Claude Berri le savait bien qui refuse, sans doute en 2002, de s'engager dans une production aussi, sinon plus, risquée que celle de *La reine Margot*⁴⁵.

Une immense somme d'énergies créatrices et de désirs au cinéma a donc été dilapidée, Chéreau a tourné la page sans états d'âme semble-t-il⁴⁶, il a renoncé à un film mais il a laissé des traces. Des traces qui permettent de se faire une idée du chantier à ses débuts (avant le premier tour de manivelle) et de pointer d'autres occupations que la mise en scène : Chéreau écrivant inlassablement, fabriquant des histoires, créant des affects, des horizons et des mondes, cela valait bien le détour.

Apostille

Le scénario de Chéreau et Pierre Trividic est désormais une archive à l'usage d'un public spécialisé, sauf à lui imaginer une reconversion et d'autres destinataires. *Le monstre de Longwood* pourrait en effet être publié (j'ai assez dit ici la qualité du texte en tant que tel), faire l'objet d'une lecture publique ou d'une adaptation radiophonique (n'est-ce pas France Culture ?). Quant à en tirer un film qui ne serait pas de Chéreau lui-même c'est évidemment l'hypothèse la plus improbable (bien que des précédents

43. Patrice Chéreau, *Télérama*, n° 3093, 25 avril-1^{er} mai 2009, p. 22.

44. *Ibid.*

45. « Le financement du *Napoléon* sera difficile [...] », dit-il dans Claude Berri, *Autoportrait*, Paris, L. Scheer, 2003, p. 131.

46. Sans tomber, on s'en doute, dans la déploration et le ressentiment.

ne manquent pas dans le 7^e art). Pour ce faire, il faudrait que l'intéressé y consente (alors qu'il s'est considérablement investi dans la chose); et qu'il rencontre le cinéaste à sa mesure, qui ait toute sa confiance mais qui lui résiste assez pour s'approprier le projet et en faire œuvre personnelle.

GÉRARD-DENIS FARCY
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE