

Lire le journal. Ici, il est question d'informer le spectateur, de préciser l'enjeu, d'embrayer le rêve, d'aiguiser le désir de voir ( mieux ou autrement ), ce qui, le soir venu, sur le plateau définit notre travail et hante notre imaginaire.



JOURNAL DU CARGO MAISON DE LA CULTURE DE GRENOBLE N°1. DÉCEMBRE 86/JANVIER 87 PRIX: 10 F

# Il n'y a pas de nom de famille

## LIRE LE JOURNAL

Ici, il est question d'informer le spectateur, de préciser l'enjeu, d'embrayer le rêve, d'aiguiser le désir de voir (mieux ou autrement), ce qui, le soir venu, sur le plateau, définit notre travail et hante notre imaginaire.

## «MAMMAME» ACTES I ET II

Un journal, CARGO/SPECTACLE paraît tous les deux mois et fait le point. Journal, nous l'avons dit, avec titres, articles de fond, brèves, échos non sans sérieux mais avec clins d'œil. Nous ne préserverons pas obligatoirement les chronologies mais, en bons journalistes, soulignerons les intérêts, n'écarterons pas les doutes, forts de nos propres «coups de cœur». Que serait un journal de propagande ou un catalogue de vente par correspondance? Peu de choses, assurément. Ici la séduction et la pensée voudront bien faire bon ménage. Tantôt j'entends «Théorisez»!, tantôt j'écoute «Révez». Puisse cette feuille conjuguer ces souhaits.

Imprimer, c'est avant tout écrire. Ecrire une langue, la nôtre. (L'éditorialiste, en colère, constate chaque jour son impuissance à dire et à écrire sa propre langue; il s'étonne de la pauvreté du vocabulaire usuel, des errements de la syntaxe, des laisser-aller de la grammaire, des impropriétés répétées).

Informé, communiquer: ces maîtres-mots de la fin de ce siècle évitent tous, soigneusement, de poser la question de l'écriture. L'A.F.P. baragouinerait («J'entends très bien l'Italien; pour ce qui est de le parler, je baragouine quelques mots») lit-on chez Flaubert): laissez donc aux écrivains la défense et l'illustration de la langue. Tristes visions.

Nous, gens de culture (par désir, la profession du désir, le désir comme profession,... Théorisez, donc!) avons le devoir - sur la scène du théâtre ou sur le blanc de ces colonnes - de maintenir vivante une langue en sa complexité: affaire de survie. Dumézil savait l'oubykh, faudra-t-il se résoudre à être Caucasiens? Informer, donc, mais écrire aussi. Au fil de ces pages, au fil des spectacles du Cargo, une même exigence, un seul enjeu:

imaginer avec vous la ligne de front de l'art vivant. Si Gallotta fait parler Mammame, il signale le silence en même temps que la parole, si Vitez donne à Electre une mère de vingt ans, il condense le destin archaïque sans souci d'un réel biographique, si Patte suspend le temps de la représentation c'est pour mieux raconter

l'urgence de l'entre-deux mots et en même temps l'usure du corps vivant voué à la mort.

Partout cette volonté de révéler la parole par le silence, de construire un monde où le sens multiple se ramasse en une terrible et simple déflagration: écouter, voir notre propre corps usé, usant notre langue, ici et maintenant, devant nous. Cette confrontation est bien notre raison d'être. La vôtre?

Puissent ces feuilles vous transmettre l'élan qui nous anime, sans austérité ni démagogie ou mode d'emploi: sur l'image vidéo de demain aujourd'hui proposée, inscrire toujours les lettres et les phrases du texte.

Mais il nous fallait développer un autre axe de pensée, moins immédiatement lié au programme que nous présentons au Cargo en cette saison 86/87. Une revue qui élaborerait une pensée nourrie aux exigences, aux spécificités du travail quotidien et vivant du plateau de théâtre. Aussi, Cargo 1 sortira-t-il en janvier 87 et ce premier numéro réfléchira les fonctions du corps humain. Du corps «Mammame» au corps souffrant en passant par le corps «buildé» ou autres excentricités essentielles. Nous en reparlerons.

Vous dire aussi que cette politique éditoriale - Jean-Claude Gallotta, l'a ainsi voulue - s'inscrit dans un vaste projet d'ouverture et d'illustration des genres. Considérer que tout acte - ici au Cargo - est l'une des branches d'un projet ambitieux (d'aucuns diront gentiment utopique) qui voudrait réconcilier le monde avec lui-même pour peu qu'il choisisse l'artiste comme vecteur de ce possible.

Vous aurez compris que l'acte d'édition est aussi, encore et toujours, acte de création: utopiques mais pas innocents. Prochain numéro, 15 janvier 1987.

J. C.



quelque chose s'est passé à la fin de *Mammame*. Comme une fêlure, ou peut-être au contraire comme un claquement. Plutôt ce bruit-là, d'un livre qu'on ferme, d'un tome 1 qu'on achève. Une nouvelle fois, Jean-Claude Gallotta révèle après coup, une fois la chorégraphie jouée, qu'en réalité nous n'avions vu là qu'une première partie, qu'il en était une deuxième, née pratiquement sans qu'on lui demande, venant s'imposer, réclamer la vie, exiger d'accéder à la scène.

Le Groupe Emile Dubois donnait la saison dernière avec *Mammame* (qui n'était pas encore *Mammame acte I le désert d'Arkadine*) un ballet qui présentait toutes les apparences d'une oeuvre autonome, n'exigeant pas d'être prolongée.

Mais il y eut des circonstances, une provocation. Les circonstances furent l'impossibilité technique de présenter une nouvelle création à la Biennale de Lyon avec l'Opéra du même nom. La provocation fut celle - dit la légende - d'Henry Torgue qui aurait lancé en boutade: «On n'a qu'à faire la suite». *Mammame* en feuilleton. Les Dubois transformés en famille Ewing. *Mammame I* se terminait avec l'image du Groupe aligné sous les applaudissements. *Mammame II* commencerait sous les mêmes applaudissements. On y retrouverait les danseurs au moment du salut, de profil, tels que le chorégraphe lui-même les aperçoit de la coulisse.

A cet instant, Jean-Claude Gallotta imagine cette suite comme un appendice de la première partie, ne connaissant pas encore son degré d'inspiration, ce qu'il appelle «sa capacité d'écoute de la première chorégraphie». L'oeuvre prendra par la suite une ampleur et une épaisseur imprévues, presque trop à l'étroit à l'intérieur de l'intitulé «deuxième partie».

En même temps, il relève un autre gant: remonter «*Mammame*» dont il dit que la création «a été mal vécue»: «Si tout d'un coup, on produit trop au gré des observateurs, qui sont tout de même des dévoreurs de créateurs, ça ne va plus...»

Jean-Claude Gallotta connaît bien ces fluctuations, leur extrême inconstance. Il en tire des enseignements: une équipe lui est nécessaire, ce Cargo-là, pour durer dans un monde de l'art soumis à la conjoncture et au marché, voire aux modes. Durer, durer. Se donner les moyens de retrouver et de garder son ou ses publics, prendre le temps de lui faire effeuiller les énigmes de la danse.

*Mammame I* remontée. Triomphe. Revanche «soft». Pas besoin d'attendre nouvelle création. Stop.

Voici donc les enfants qui toussent, *Mammame II*. Un

art d'après la parole. Ni art archaïque, de mimes et de pantomimes, qui ne saurait pas parler; ni art de la seule parole que le théâtre incarne; mais art d'après, où la parole ne suffit plus. «Exemple, dit-il, le cinéma, qui aujourd'hui peut être muet ou bavard, parlant ou silencieux».

Avec le son du pied contre le plancher, de la paume contre la paume, du hoquet, de l'éruclation, de l'onomatopée, ne décèle-t-on pas maintenant du son intelligible, organisé, jusqu'à - sacrilège! - des phrases entières? Jean-Claude Gallotta n'est pas persuadé qu'il s'agisse là d'un début d'évolution irréversible qui l'amènerait lentement à un art de la profération. Il formule seulement: «Nous serions comme des gens qui ont accepté le silence mais qui ne se sont pas coupés la langue. Dit autrement: si je fais un spectacle chorégraphique où on ne fera que parler ce ne sera encore pas du théâtre.

Le danseur n'aurait simplement plus de honte à émettre des sons par la bouche: «L'intelligibilité des mots n'indique pas que j'irais vers plus de clarté, elle fait partie d'un langage à moi, comme je l'avais fait dans *Ivan Vaffan* ou j'avais créé *l'Oshou*, comme je le fais encore dans mon film où les personnages parleront le kröll».

L'étrange chorégraphe que voilà qui ayant décidé de ne rien évincer de sa recherche étudie l'aller-retour de la glotte, la torsion de la langue, le mouvement des lèvres. Et qui du coup s'assimile aux créateurs utopiques de langues universelles. On comparera pour le plaisir le langage gallotien avec le langage martien tel que l'imaginait Swedenborg: «J'observais que lorsqu'ils me parlaient, les lèvres chez moi étaient en mouvement, à cause de la correspondance du langage intérieur avec le langage extérieur... que le flux de leur langage soufflait d'abord vers la tempe gauche et vers l'oreille gauche, par en haut; et le souffle s'avançait de là vers l'oeil gauche, et peu à peu vers le droit et découlait ensuite, sortant de l'oeil gauche vers les lèvres...»

L'étrange chorégraphie que celle-là également où, une fois n'est pas coutume, Jean-Claude Gallotta semblerait avoir oublié délibérément de gommer les derniers détails réalistes: les coulisses, le vestiaire, la douche, l'abattement d'après spectacle, le film redéroulé... Semblerait, ai-je dit. Beaucoup de précautions. Parce que le créateur lui-même conteste: «Après les applaudissements, j'ai coupé le magnétophone et j'ai attendu de sentir ce que ça me disait, j'ai dit: tiens il faudrait que vous fassiez ça et puis ça et tout est venu comme d'habitude. C'est le public qui a pu dire: donc, là, ils sont dans les vestiaires, là ils sont à la douche, etc. La seule différence, curieusement, c'est que les séquences sont venues dans leur ordre logique alors que d'habitude je construis a posteriori, je pousse, j'enlève, je déplace. Là -

## ASPECTS DE LA CHOREGRAPHIE EN FRANCE

Les «Nuits blanches de la danse» en juin 1986 avaient transformé le public en une foule pressée, désirante, impatiente et les salles du Cargo en creusets surchauffés. La danse et le public dans tous leurs états, ce fut une bonne surprise pour tous.

De ce «melting-pot» chorégraphique, deux compagnies sont écloses, celle de Bernadette Tripiet et celle d'Anne-Marie Pascoli et Sylvie Guillemin.

Nous les reverrons donc début février dans des conditions de représentations plus sereines, déjà professionnelles. Christiane Blaise, qui n'avait pu participer aux Nuits Blanches les accompagnera

avec sa compagnie Le Pied à Coulisse.

En même temps, à la fois pour prolonger le travail de la saison passée et pour confronter la danse d'ici à la danse d'ailleurs, trois compagnies nationales présenteront leurs plus récentes créations.

Régine Chopinot avec «A la Rochelle, il n'y a pas que des pucelles», Joëlle Bouvier et Régis Obadia avec «Le

est-ce la maturité? - tout est allé chronologiquement.

**M**ais ces pistes, ces pistes que nous donnent tous ces morceaux d'éléments, ne nous invite-t-il pas à les suivre? Si, répond le chorégraphe, je vous y invite. Mais, gare!, elles peuvent être fausses. «Je dirais même, ajoute-t-il, que ce n'est pas parce qu'on croit comprendre plus qu'il y a moins de mystère. Au contraire! Des gens ont cru que mon travail devenait plus évident avec *Les Louves* et *Pandora* où il y a une histoire apparente... Justement non! Si je me hasarde à nommer, par exemple, Cyril Lussac, c'est qu'il est moins là qu'autrefois. J'insiste: tant que je n'en parlais pas, mon but c'était de le nommer.

Comme pour s'autoriser toutes les audaces, comme pour oser s'avancer les mains nues (mais pas vides) face à l'acte créateur pur, Jean-Claude Gallotta aime jouer à ne pas être où on croit qu'il est, à faire le figuratif quand on le dit pur abstrait, à raconter des anecdotes ou des mythologies qui ne soutiennent pas plus sa danse que d'autres qu'il n'a pas encore racontées.

Son parcours chorégraphique est ainsi, depuis le début, constellé de noms: Emile Dubois, Ulysse, Yves P., Ivan Vaffan, Pandora, Christopher Lemme, Montalvo, bientôt Docteur Labus, etc., des noms auxquels les spectateurs ont essayé de s'accrocher pour saisir un début de piste. Qui, souvent, ne menait à rien d'autre qu'à la case départ, c'est-à-dire à l'imaginaire du spectateur. Souvent aussi, il fut question d'hommages (à Emile Dubois, à Yves P., aux enfants malades, «à ceux qui sont sur les strapontins») dont on pouvait penser qu'ils nous révéleraient des influences, des références propres au chorégraphe. Dans un premier temps, il convient que c'est peut-être parce qu'il a «un grand émerveillement devant la vie, l'amour de l'autre, le respect des gens. Une sorte de déférence». Mais très vite, il se reprend, s'échappe: «Citer des noms c'est peut-être une manière de s'abriter, de faire diversion pour mieux oser et se faire pardonner des choses folles. Il doit y avoir un peu des deux. Mes Hommages sont à la fois la marque de mon sens du respect et de ma perversité.»

Le spectacle serait un dédale où, à chaque angle de couloir, un Gallotta «Lupercus» surgirait pour nous effrayer la compenette. Exprès. Pour nous induire en erreur par pur vice. Le public serait ainsi sa principale proie.

Erreur. Imaginons plutôt que tous ses grands signes ne sont pas pour nous apeurer mais pour nous demander de faire le silence. Car Gallotta à cet instant est en chasse, l'animal qu'il

traque s'appelle «acte créateur», ou «moment de bonheur» ou «instant d'art pur». Et c'est son audace de demander au public d'être là en sachant y être avec recueillement. Et c'est son angoisse de l'inciter à aller voir constamment ailleurs s'il y est pendant qu'il chasse. Toujours avec cette peur au ventre que, fort de ses mémoires pleines, de son savoir énorme qui font tant de vacarme, le public ne fasse fuir l'animal qui a tous les caprices et toutes les timidités.

Si nous ne craignons pas d'enraciner le travail de Jean-Claude Gallotta dans des terres dauphinoises où il n'a pas d'ancêtres, nous le dirions sur la *draille* des idées transhumantes, à guetter des frémissements annonciateurs.

Culture de l'ambiguïté, donc. Ambivalence de cet art lui-même, entre théâtre et danse; de cette pensée entre surréalisme et réalité; de ce traitement, entre sublime et trivial. Terrain à équivoques qui ne peut exclure les malentendus entre l'artiste et son public; et parfois l'un persiste tandis qu'un autre s'estompe.

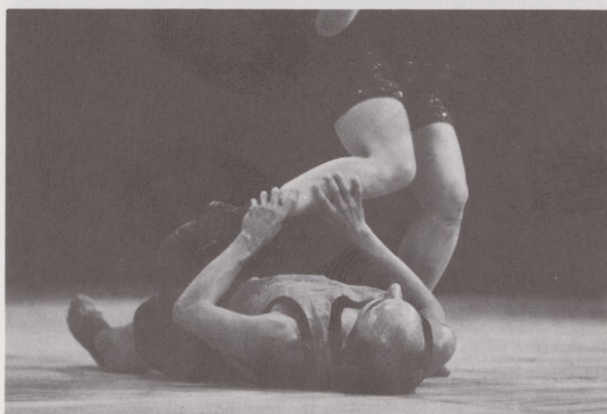
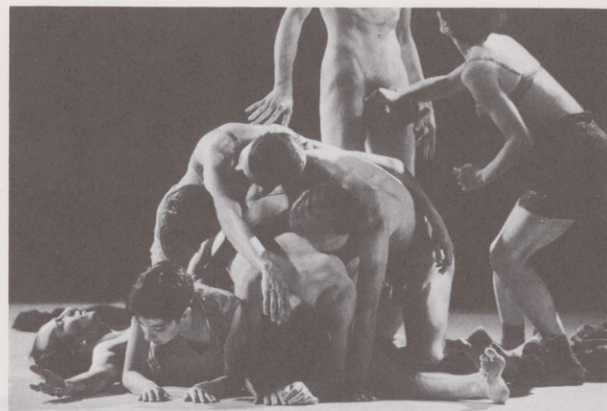
Exemple de persistance: le défaut ou l'excès de rire; le trop (Avignon) le pas assez (Grenoble). Une carte géoartistique aiderait-elle à faire se rencontrer sans autres formes de brouillage le public et l'ironie parfois sans pitié du chorégraphe?

Exemple d'estompage: la nudité sur scène. «Je remercie l'évolution des moeurs de me permettre de le faire. J'avais rendez-vous avec la nudité, c'était le moment» dit le chorégraphe. Avec des corps d'hommes, seulement ceux-là, de face (qui ne font donc pas rire), reposés (qui ne sont donc pas obscènes). Une nudité ininterprétable, sereine et démunie. Le corps des femmes exclu de cette bataille-là, «elles ont déjà trop trinqué d'avoir été décensurées les premières».

L'ironie, la crudité, côte à côte, «comme sont les glandes de la douleur et de la jouissance», Jean-Claude évoque Kafka, l'évoque jusque dans sa vie faite pour moitié de littérature (dont il ne vivait pas), pour moitié de gestion d'un cabinet d'assurances à l'intention des ouvriers (pour vivre).

Chorégraphe et directeur d'une institution de spectacles, Jean-Claude Gallotta appelle sa double activité «la revanche de Kafka».

(«Mammame I et II»  
du mercredi 7 au vendredi 9 janvier  
grande salle - représentation du 10, annulée)



## MAMMAME

Acte I (Le désert d'Arkadine) - 1985  
Acte II (Les enfants qui toussent) - 1986

Création de Jean-Claude Gallotta, Chorégraphe  
décor: Léo Standard assisté de Alain Hecquard  
costumes: Léo Standard assisté de Patricia Goudinoux  
musique: Henry Torgue, Serge Houppin  
lumières: Manuel Bernard

danseurs: Eric Alfieri, Mathilde Altaraz, Muriel Boulay, Christophe Delachaux, Jean-Claude Gallotta, Pascal Gravat, Deborah Salmirs, Viviane Serry, Robert Seyfried.

Une production du Cargo, en coproduction avec le Groupe Emile Dubois, la Maison de la culture de Grenoble (actes I et II), et le Festival d'Avignon 86 (acte II)

Royaume millénaire» et Karine Saporta avec «Le cœur métamorphosé». La première prolongeant, avec Jean-Paul Gaultier pour les costumes, sa surprenante étude sur l'occupation et l'espace de la scène par des danseurs suspendus à des filins; les seconds, cruels envers eux-mêmes, jouant avec la douleur, l'extase et l'urgence de danser; la troisième cherchant à comprendre le mystère féminin

à travers la beauté en cellulose de ses interprètes. (du mercredi 28 janvier au jeudi 12 février)

## CLAUDE MOURIERAS AU TABLEAU D'HONNEUR

Notre ami Mourieras vient d'obtenir le premier prix de la section vidéo du Festival de Montréal pour sa réalisation de: Un chant presque éteint, vidéo réalisée à partir du travail de Jean-Claude Gallotta

sur «Les louves et Pandora». Ce film, présenté à F.R.3 le 14 juin dernier, est retenu pour de nombreuses mostra à travers le monde.

Le même Mourieras a également obtenu le prix du scénario pour Monory: Peintures, fictions au Festival International du film d'Art de Paris. Bravo Claude!

# La marque Tardue

L'Ensemble instrumental de Grenoble prend les couleurs de son nouveau chef. Après Mozart, une saison Haydn pour assouplir les cordes et revenir aux sources de la symphonie classique.

**M**arc Tardue, vous commencez à être en familiarité avec l'Ensemble instrumental de Grenoble. Au fil des mois, on l'entend changer. De quoi - de qui - dépend la sonorité d'un orchestre?

— Des oreilles du chef!... qui doit chercher, avec les musiciens, le son qu'il a dans la tête, propre à chaque ouvrage et même le son propre à chaque concert. Il n'y a pas de son attaché à telle

œuvre. Quand on entend plusieurs versions, par exemple, d'une œuvre de

Stravinski dirigée par lui-même, on mesure les différences. Bien sûr, je suis plus attiré par une qualité de son que par une autre. J'aime celui de l'École de Vienne qui est sombre, très chaleureux, je le préfère à celui du Philharmonique de Berlin. Vous savez, j'ai commencé à faire travailler des voix, des chœurs, et je crois que tous les grands musiciens cherchent à imiter la voix humaine qui a des subtilités infinies par rapport à l'instrument. Mais la sonorité idéale n'existe pas, pas plus que le tempo idéal. La salle déjà est un premier instrument. Il y a les très bonnes comme Vienne, Milan, le Covent Garden, il y a même les trop bonnes... comme ici la salle Olivier Messiaen qui gomme les petits défauts, ce qui est parfait pour le concert, mais trop facile pour les répétitions. Je préférerais une salle plus sèche pour travailler.

— Le répertoire de L'Ensemble va, dit-on, du baroque à nos jours. Est-ce que l'éclectisme est une qualité?

— Il n'est pas possible pour un ensemble à cordes de se limiter à un répertoire, cela ne lui permettrait pas de se produire assez souvent. Mais s'il lui est nécessaire de tout jouer pour sa bonne santé, il ne peut devenir un grand orchestre qu'en trouvant le terrain de son habileté naturelle. L'Ensemble instrumental de Grenoble est fait pour Mozart, Tchaïkovski, Dvorak, ou Ginastera un compositeur sud-américain de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle qui a écrit un concerto pour cordes. Mais sa souplesse, due à la jeunesse des musiciens, et sa technique lui permettent beaucoup de choses et particulièrement d'interpréter des commandes de musiciens d'aujourd'hui.

— Pour un chef, le mélange de genres n'est-il pas aussi mal vu? — J'ai commencé ma carrière avec l'opéra. C'est mon premier amour. Comme principal chef invité de l'Opéra de Reykjavik, j'ai fait *Carmen* plus de trente fois, *La flûte enchantée* trente et une fois, *La Traviata* vingt-cinq fois et ça m'a été très difficile en effet d'entrer dans le monde du symphonique. A la grande époque des chefs, Toscanini, Furtwängler, Walter, on commençait avec l'opéra mais aujourd'hui la distance s'est creusée. Aux Etats-Unis, un chef qui a commencé avec les chœurs ou l'opéra n'a pratiquement pas la possibilité de diriger un concert symphonique. C'est une stupidité! Parce que diriger *La Bohème* par exemple c'est techniquement beaucoup plus difficile que la Cinquième de Beethoven. Il y a trop de chefs qui n'ont pas appris la voix, le théâtre, si bien qu'il n'y en a pas vraiment un grand pour diriger Beethoven aujourd'hui... hormis Carlo-Maria Giulini et Herbert von Karajan qui sont déjà des anciens... Les grands, Toscanini, Walter, avaient appris à diriger, grâce à l'opéra, sur une grande distance, trois heures parfois... Cette pratique permet à un chef de comprendre où est le «climax» d'une œuvre, le moment fort. Après cela, pour des œuvres comme les symphonies qui durent au maximum une demi-heure c'est plus facile de saisir la ligne, le point culminant.

— Vous achevez d'enregistrer trois concertis de Mozart: en juin vous enregistrerez une Sérénade de Tchaïkovski et une de Dvorak, qu'est-ce qui détermine ces choix?

— Je crois que j'ai quelque chose à dire, que je veux trouver quelque chose de particulier... Il n'y a pas en musique de version définitive d'une œuvre, il y a peut-être des interprétations de référence, c'est tout. La musique ça vit dans l'instant... dans vingt ans, si j'enregistre à nouveau les mêmes œuvres elles seront différentes... parce que la musique ce n'est pas seulement du son, c'est du son

organisé par une idée et l'idée change selon le temps et les gens. Bien qu'elle sorte de la partition, qui contient la Vérité, il faut aller la chercher. C'est l'inconnue x... cette idée est un tel mystère pour moi que je me considère seulement comme le maillon d'une chaîne... finalement dans le meilleur concert que j'aie jamais donné il y avait très peu de moi! C'est une puissance qui me guide. Pensez qu'avec une toute petite baguette, je fais un geste, comme ça, et cinquante, cent musiciens jouent ensemble... c'est un miracle. Il y a une vérité qui me dépasse, cela ne m'appartient pas.



Vendredi 28 novembre, grande salle, 20 H 30  
Ensemble Instrumental de Grenoble  
Direction: Marc Tardue  
Soliste: Roger Delmotte, trompette.

**Programme**  
F.J. Haydn: Symphonie n°86  
F.J. Haydn: Concerto pour trompette en si b.  
Arthur Honegger: Symphonie n°2.

## ENSEMBLE INSTRUMENTAL DE GRENOBLE

Samedi 6 décembre, grande salle, 20 H 30  
Ensemble Instrumental de Grenoble  
Direction: Emmanuel Krivine  
Soliste: Mischa Maisky, violoncelle.

**Programme**  
Mozart: Divertimento en si b. majeur K.137  
Franz Joseph Haydn: Concerto pour violoncelle en ut majeur  
B.A. Zimmermann: Concerto pour cordes (1948)  
Franz Joseph Haydn: Symphonie n°85 «La Reine» en si b. majeur.

## Le Festival Jazz-Musiques 87 se précise.

Alors? des noms: Wayne Shorter, Jackie Mc Lean, Salif Keita, Penguin Cafe Orchestra, Peter Sinclair, le Quintette d'Andy Elmer, la belle Maurane, John Hassell, Gary Burton, le trio de Jim Hall et d'autres encore entre New York, Paris, Berlin et Grenoble. Tout sera conclu fin décembre et vous serez les premiers informés. Sachez que tous les concerts auront lieu au Cargo et au Théâtre Municipal. Nous gardons les bonnes formules déjà consacrées: 12 h - 14 h, 18 h et 20 heures 30. La ville en jazz, musiques dans la ville.

Hier création de l'Orchestre Régional de Jazz et concert d'inauguration au Cargo, et chaque jour, à Grenoble, l'action exemplaire de l'AGEM, l'explosante fixe du jazz en Dauphiné. Avec eux pour des lendemains qui jazzent.

## (BONNE) NOUVELLE

L'ensemble Intercontemporain que dirige Pierre Boulez donnera une série de concerts au Cargo la saison prochaine.



— Vous venez de parler « du meilleur concert que vous n'avez jamais donné »...

— C'est peut-être la Cinquième de Beethoven... et aussi la Neuvième que j'ai données ici... j'ai fait aussi un Requiem de Verdi aux États-Unis qui, immédiatement après, a laissé tout le monde sans voix. Ce n'est pas parce que je suis un grand chef mais parce que ces jours-là la Musique était présente... ce n'est pas de mon fait... Quelquefois avec la plus grande technique, cela ne marche pas et le jour où vous faites... (là, geste désinvolte de la main) ça marche! On ne peut commander ça.

— Pourquoi Haydn, cette saison?

— Après Bach et après Mozart les saisons précédentes. Parce qu'il a peut-être plus d'importance qu'on imagine. Ce n'est pas le second de Beethoven, il l'a précédé. Beethoven a étudié avec lui, Mozart aussi. Il a été le premier symphoniste. Il est d'autant plus remarquable qu'à la différence de Mozart ou Beethoven qui ont appris auprès de toutes les écoles européennes, il était seul, en Hongrie, dans une petite ville, professeur de lui-même, ne subissant aucune grande influence.

— Quelle idée, quelle couleur, quelle technique avez-vous en tête avant cette saison Haydn?

— J'ai plus de facilités avec Mozart parce qu'il pense ses œuvres, ses concertis comme des opéras, dramatiquement, avec des passages d'un mouvement à l'autre empruntés à la technique vocale. Haydn, lui, utilise une technique plus instrumentale. C'est une bonne école pour nous, cela crée un équilibre avec l'exploration du style vocal de Mozart de la saison passée... cela me permettrait d'inscrire au programme de la saison prochaine Beethoven dont le style est la synthèse des deux.

— Quelle est la différence technique entre Mozart et Haydn?

— Cela se passe dans la construction de la phrase. Mozart a presque toujours une phrase de quatre mesures, dans un style très vocal, comme les chansons de folklore (il fredonne « Ah, vous dirai-je maman ») qui sont faites sur le modèle quatre mesures et respiration. Haydn, lui, construit son phrasé avec deux, trois, ou cinq mesures de manière très irrégulière dont il fait découler sa mélodie. Haydn n'est pas difficile pour l'instrument. Seulement, si on a l'habitude de la phrase mozartienne à quatre mesures, il faut savoir s'en défaire. Pour un orchestre, Haydn est abordable parce qu'il s'adresse à l'âme de l'instrument. Quant à Mozart c'est toujours une grande épreuve parce que c'est la musique parfaite.

— Quand vous dirigez l'Ensemble, que dirigez-vous exactement?

— C'est une affaire d'amour. L'esprit de la musique est plus important que la technique. Je ne suis pas le type de chef qui dirige les hautbois puis les violons... Il faut que je trouve une idée, une ligne, pour la tête des musiciens, après le reste mar-

che. Comme chef je dirige des gens, pas des instruments. Il faut se méfier de sa puissance. Certains chefs préfèrent la puissance à la musique. Je crois qu'on ne peut être « grand » qu'avec un peu d'humilité pour le sujet qui est de toute façon plus grand que nous.

— Est-ce qu'un bon concert dépend de la forme physique du chef?

— Il est nécessaire d'avoir au moins de l'énergie pour faire passer ses idées. J'ai essayé de me reposer avant les concerts mais en réalité je préfère manger, beaucoup, un gros steak... pour me donner de la force. J'ai plus besoin de cela que de combattre la peur qui m'est un peu passée avec le temps.

— De quoi vous occupez-vous pendant le concert?

— Je m'occupe des grandes lignes et j'aide parfois l'orchestre pendant les moments difficiles. Les petites choses techniques, le nombre de mesures, etc., je les laisse faire, ce sont des adultes. J'ai trop de respect pour eux. Certains chefs pensent que l'orchestre ne sait rien, qu'ils doivent tout lui dire. En un sens, c'est une insulte pour les musiciens. Moi, je commence avec l'idée que l'orchestre peut tout. C'est une question de travail et de confiance réciproque. Je l'ai dit : une affaire d'amour.

(le 28 novembre et le 6 décembre grande salle)

## PAUL TAYLOR DANCE COMPANY



### My Taylor is happy et bien bâti

Fondateur d'un art de la joie, lançant un perpétuel Hosanna à la gloire du corps en mouvement, Paul Taylor fait depuis trente ans de la danse une euphorie. Tandis que le monde se complexifiait autour de lui, et à cause de cela peut-être, Paul Taylor a choisi avec une quinzaine d'interprètes renouvelés au fil du temps une civilisation chorégraphique toute à l'opposé, simple, claire, évidente, reposant sur les épaules de danseurs éternellement beaux, aux courses en rafales, instinctives, effrénées, légères comme des vols.

Cette danse n'a pas la monotonie de « l'American

way of happiness ». Elle est au contraire multiple, chaque chorégraphie s'efforçant de s'écarter de la précédente. A un ballet poétique succédera une œuvre satirique qui elle-même précèdera une danse plus grave. Ce sera là la marque d'une démarche plus que d'une théorie. Plus le goût du risque, voire du danger, que l'expression d'un système. Sans autre idéologie que la ferme volonté d'être moderne, sans autre révolution que la joie d'inventer, sans autre dette que celle qu'il a, dit-il, envers ses danseurs « qui sont la vitalité même et la moelle de ce qu'il offre aux spectateurs » de « Hobo Ballet » (1953) à « Misical Offering » (1986). C.-H.B. vendredi 23, samedi 24 janvier 1987 - Grande salle.



# Le Quatuor du Nouveau Monde

L'Ensemble instrumental de son nouveau chef. Avec les cordes et revenir aux

## YANNIS KOKKOS

Quatre ans après avoir réalisé son premier décor pour les Tréteaux de la Comédie de l'Est, il rencontre en 1969 Antoine Vitez avec lequel il collabore pour *Le Roi Lear*. Depuis, il a réalisé la scénographie de plus de soixantes mises en scènes dont une vingtaine avec Antoine Vitez et une dizaine avec Jacques Lassalle. Il a également collaboré avec Jean Mercure, André Engel, Jean-Pierre Vincent, Louis Erlo, Eric Rohmer... En 1986, on lui doit entre autres les décors d'*Electre* à Chaillot et *Pelléas et Mélisande* à la Scala de Milan. Il sera également le scénographe du *Soulier de Satin* en juillet 1987 dans la cour d'honneur du Palais des Papes à Avignon. Entretiens, il aura présenté sa première mise en scène «*La Princesse blanche*» de Rilke (janvier 1987/ Théâtre de la Ville). De l'École du TNS à la Scala de Milan le grec a bien voyagé.

## ANTOINE VITEZ

Le public grenoblois suit régulièrement le travail d'Antoine Vitez et notamment ces deux dernières saisons: *Le Prince travesti* de Marivaux et *Hernani* de Hugo.

Son premier travail sur Claudel fut *Le partage de midi* en 1975 avec la Comédie-Française. En vingt années de mises en scène, il aura présenté une cinquantaine de pièces ou textes de Tchekhov, Sophocle, Brecht, Aragon, Hugo, Gogol, Racine, Shakespeare, Marivaux, Jarry... Il a également fait connaître l'écriture de Xavier Pommeret, René Kalisky, Michel Vinaver et cette saison Martine Drai. Il présentera la version intégrale du *Soulier de satin* en juillet 87 à Avignon.

## L'ÉCHANGE

de Claudel (première version) mise en scène d'Antoine Vitez, scénographie et costumes de Yannis Kokkos, assistant à la mise en scène: Eloi Recoing, lumières: Patrice Trotter, sculpture de l'arbre: Hervé Boutard avec Claude Degliame, Jean-Yves Dubois, Dominique Reymond, Andrzej Seweryn.

**Y**annis Kokkos et Antoine Vitez se font des scènes d'amitié depuis seize ans. Ils prouvent à leur tour que le couple metteur en scène-scénographe est une valeur sûre du théâtre contemporain. Yannis Kokkos parle d'eux, de Claudel, de la lumière et des ombres, des espaces et des gens.

### Connivence

Nous avons depuis seize ans une connivence, une amitié profonde qui est basée sur une passion commune pour le même théâtre, qui fait confiance au texte, aux acteurs, qui pose un regard sur le présent, mais avec la mémoire du théâtre qu'il est très important de porter en soi. Chacun porte la sienne, la mienne est récente ici mais j'ai, par exemple, la mémoire du théâtre grec entre 1954 et 1963 qui était une période très fertile.

Pour chaque œuvre à créer, cela nous permet d'être sur des voies parallèles, chacun dans sa recherche, qui se fondent toujours ensemble pour le spectacle d'une manière finalement magique.

On parle très peu on s'écrit aussi, lui surtout. C'est exactement le contraire d'une approche universitaire des œuvres. L'important est de se mettre dans un état poétique semblable, d'avoir un fonds commun sur lequel, même sans le dire, nous basons notre entendement... c'est un très beau mot: entendement, c'est un des mots favoris de Rilke..., il nous permet de nous passer de tout signe extérieur. Pour le travail artistique, c'est une donnée capitale.

Le théâtre demande à être pratiqué en tandem. A un certain moment il faut une rencontre, c'est incontournable, entre deux imaginations. Je travaille comme cela aussi avec Jacques Lassalle.

### Claudiel 75, Claudel 86, Claudel 87

Je pars toujours de l'œuvre même. Avant de faire *Le Partage de Midi*, je connaissais assez peu Claudel. C'est en fait la passion communicative d'Antoine Vitez qui m'y a entraîné.

Quand je travaille, bien que je me mette en état d'apesanteur, il y a un jeu qui s'invente entre les œuvres, par exemple, pour *l'Écharpe rouge* (Opéra de Lyon, 1984) qui est en fait une paraphrase du *Soulier de Satin*, j'ai appliqué des solutions que j'avais justement trouvées pour le *Soulier de Satin*.

Je crois que cette pièce est faite pour un théâtre de poche, la difficulté que je vais essayer de résoudre pour la cour d'honneur du Palais des Papes en juillet 87 c'est de garder l'esprit d'un théâtre de poche dans un immense lieu, sans bien sûr donner un aspect opératique à l'œuvre puisque

la parole de Claudel le donne déjà.

Pour l'Échange, c'est un quatuor musical. Je dois donc à la fois mettre en valeur ces quatre voix dans un univers qui doit procéder de la grandeur de l'opéra et faire ressortir les acteurs comme des instruments de musique.

### L'espace de l'Échange

L'espace à l'infini symbolise l'Amérique, premier mot de l'œuvre. Au départ, une toile peinte qui sera la reproduction d'un tableau américain du siècle dernier signé Church, d'un hyper-réalisme total. C'est pour moi le paysage américain rêvé de l'Échange. Ensuite, cette toile laisse la place à l'espace américain, vide, vierge, avec un seul élément, un immense arbre, un chêne, comme greffé sur le plateau de planches, il en est le prolongement avec une facture et un rapport à l'espace qui doivent permettre de ne pas comprendre seulement l'allégorie.

### Indications scéniques

Je les prends en compte mais je pense que souvent les auteurs ont des scrupules et donnent des indications croyant faciliter la tâche des gens de théâtre. Souvent, ça ne va pas parce qu'ils donnent une vision attendue, il n'y a pas de réelle dialectique entre le texte et son écrin. Pour l'Échange, je suis tout de même les indications données par Claudel qui je crois, de toute façon, n'y attachait pas une grande importance. Ce qui m'obsède c'est de trouver le fleuve souterrain de son œuvre et de faire en sorte qu'il affleure mais pas d'une manière trop visible. Il faut garder le mystère à l'œuvre.

### Lumière

**E**n général on ne peut éclairer mes espaces que d'une certaine manière. Avec Patrice Trotter avec qui nous travaillons depuis déjà plusieurs années, nous allons travailler à partir des Fauves, avec une lumière extrêmement colorée, à la limite du mauvais goût qui prendra en compte à la fois la progression de l'aube à minuit (la pièce se déroule sur une journée) et à l'intérieur de ça une intervention dramatique de la lumière par instants (nuages, orages, etc.) comme chez Gauguin, Vlaminck. Depuis toujours, par exemple, je vois l'ombre de l'arbre violette, ce n'est pas par hasard parce que ce Claudel-là est vraiment rimbaldien. On va essayer de colorier les mots.

Quand l'auteur voit du rouge ou «*du blanc avec un peu de rose*», je le suis mais pas forcément au moment où il l'indique. Je peux garder l'idée mais la déplacer à un autre moment où elle ressortira bien pour qu'on garde la sensation indiquée. Je fais en quelque sorte une autre composition qui prend en compte les intuitions de l'auteur. C'est le même problème que celui de la traduction d'œuvres étrangères. On

ne peut être fidèle à l'esprit qu'en étant infidèle à la lettre.

### Mer, soleil, imagerie

La mer n'est pas représentée mais est présente. Elle est dans la salle, les spectateurs sont la mer. Au fond de la scène, il y aura une toile dorée en référence aux icônes puisque Claudel lui-même parle de ses personnages comme des personnages d'icônes mais elle figurera aussi l'or, valeur capitale, et puis le soleil. Ce rideau concentre en lui plusieurs idées tout en restant de manière évidente un rideau de théâtre.

### L'argent, sa représentation

**A** partir du moment où il y a une construction poétique qui permet une perception non naturaliste, toutes les intrusions du réel sont tout à fait possibles. D'ailleurs chez Claudel, particulièrement, il y a ce côtoiement du sublime et du trivial. Il faut absolument le montrer. La trivialité de l'argent doit être présente. Il y aura des dollars, des petits billets verts. C'est une idée tout à fait claudélienne. Je m'efforcerais de la conserver pour le *Soulier de Satin*. La présence réelle des dollars accentuera la trivialité de cet échange, sa banalité et sa violence.

### Double dimension

Les personnages eux-mêmes oscillent entre la dimension symbolique et même allégorique - il y a l'Église, le Diable, L'Homme, etc. et la dimension vulgaire, humaine. C'est important, pas seulement chez Claudel, dans mon travail même, de laisser visibles ensemble tous les plans, de n'en favoriser aucun, montrer la complexité des choses en étant simple. Il faut rester lisible au théâtre sans être simpliste et être complexe tout en étant simple, de narration et de perception claires, d'autant plus mystérieuses que claires, je dirais.

### Costumes

J'ai pris un parti pris de réalisme pour les costumes. Ils se réfèrent au XIX<sup>e</sup> siècle américain mais sont d'abord des costumes de théâtre faits dans des matières belles qui mettent en valeur l'acteur et son corps, dessinés de manière très précise pour qu'ils soient perceptibles de loin, comme une note de musique sur une partition, et de couleurs très violentes. Pour ce qui concerne Louis Laine et Marthe ce sont des couleurs qui rappellent Gauguin en opposition avec les deux personnages qui viennent de la ville qui sont eux traités en noir et blanc.

### Interférences

Je travaille sur plusieurs œuvres à la fois. J'aime les correspondances qui s'établissent et pas seulement entre deux œuvres d'un même auteur. Par exemple, dans le *Pelléas et Mélisande* que j'ai fait à la Scala, j'avais du mal à faire figurer le saule. Alors, inconsciemment, peut-être l'ai-je gardé et mis quatre fois plus grand dans l'Échange... Il y a comme ça des tressages d'idées entre les œuvres. En travaillant sur *Pelléas* par exemple je pensais à *La Princesse Blanche* la pièce de Rilke que je vais monter, en janvier 87, au Théâtre de la Ville. Il y a des chemins secrets. Avec l'Échange aussi qui est de la même période que *Pelléas*, il y a des échanges souterrains. C'est mon travail secret.

### La Grèce

Sa lumière, ses paysages me constituent, c'est indéniable. Mais peut-être existe-t-elle sur le terrain où je le pense le moins. Peut-être est-elle dans cette attirance dialectique que j'ai pour les ténèbres et les clartés puisque la Grèce c'est ça. Avec Antoine Vitez, nous parlons d'une Grèce que nous aimons tous les deux, peut-être un peu disparue, qui est la Grèce de la poésie moderne. Il y a un mélange extraordinaire entre la trivialité d'une modernité trop récente et la persistance de l'esprit qui se perd dans la nuit des temps.

### Les gens

Il faut dire que la réalisation d'un spectacle dépend beaucoup d'autres personnes. A Chaillot, j'aime beaucoup les gens avec qui je travaille. Leur finesse, leur capacité artisanale ou artistique sont absolument capitales pour la compréhension du projet et pour sa réalisation. Sans cela, rien n'existe. Une reproduction platement mécanique de ce que je demande serait très limitée. Chacun dans son domaine doit trouver son plaisir. La toile peinte par exemple sera réalisée par la jeune peintre qui a travaillé sur *Electre*. Je trouve très important que des rencontres presque affectives prennent place dans le travail.

### Travail

C'est très simple. Antoine et moi travaillons beaucoup, on adore ça, on adore faire du théâtre, c'est notre vie. Peut-être même n'en faisons-nous pas assez encore? Le théâtre c'est comme l'écriture, il faut écrire, écrire et écrire pour écrire. Quand on a la chance de pouvoir le faire, il faut travailler, travailler, avec plein de gens. Il y a énormément de personnes finalement qui arrivent à s'exprimer à l'intérieur. D'avoir donné, et de donner encore ces institutions aux artistes, nous permet d'avoir le théâtre, dans sa variété et dans ses différences, le plus vivant dans le monde, à la pointe de l'art, on ne le sait pas assez.

### Poètes

Le théâtre est une affaire de poètes. Je pense que ce n'est pas à l'auteur de prendre en compte les données de l'écriture scénique. Le poète de la scène doit être un poète à part entière, autrement c'est un fournisseur de portraits psychologiques. Ce qui est passionnant mais insuffisant. Le théâtre admis comme tel par beaucoup de gens aujourd'hui c'est le théâtre psychologique tel qu'il se réalise par la télévision, c'est elle qui prend le relais de ce théâtre-là. Ce qu'il faut donc aujourd'hui c'est des poètes de théâtre, pas des auteurs de théâtre. Autrement le théâtre ne survivra pas à la télévision. Comment on monte un texte c'est notre affaire à nous, gens de théâtre, pas l'affaire de l'auteur. Son affaire c'est le verbe. Et les auteurs de théâtre devraient plutôt s'en prendre à Beckett qu'aux metteurs en scène (1) parce que c'est lui qui a mis suberement un point final à l'écriture théâtrale. Donc Arrabal ferait mieux d'insulter Beckett que quelqu'un d'autre! D'une manière certaine, c'est Beckett qui empêche Arrabal d'écrire, qui lui interdit la scène...

### Abstraction/ Figuration

Ce qui m'intéresse en quelque sorte c'est l'abstraction incarnée. Pour moi il s'agit d'arriver à l'essentiel. Ce n'est pas un assèchement, c'est au contraire un débordement. La scène est le lieu de l'incarnation de l'abstraction. Le théâtre étant aussi un lieu de figuration, il faut voir comment on figure les idées de manière pas nécessairement illustrative mais d'une manière poétique.

Je n'ai aucune règle. J'ai une sorte de prophétie esthétique qui me met chaque fois au plus près de ce qui me semble émaner exactement de ma sensation et qui, sur scène, doit à la fois être surprenant et évident. Car il faut de la surprise au théâtre. On découvre. Un rideau se tire, une porte s'ouvre, on attend.

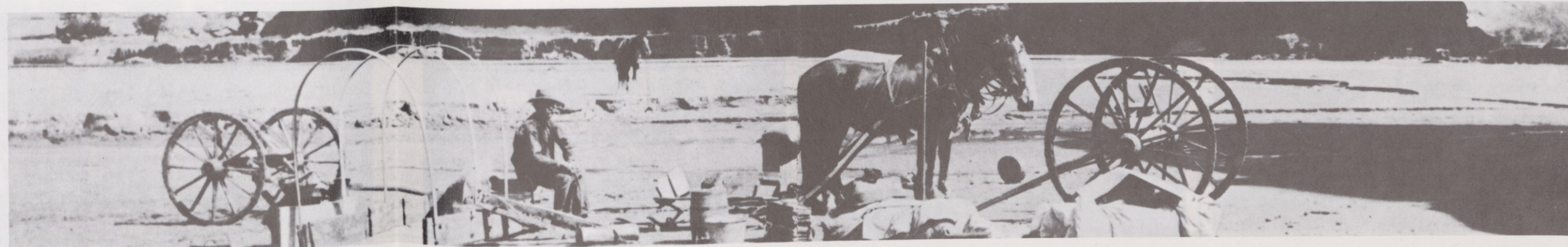
### Le théâtre

Le théâtre est une chose beaucoup plus périlleuse, plus risquée que le cinéma. C'est ce risque-là qui est très beau. Quotidiennement, se trouver sur un radeau au milieu des torrents avec des équipages différents... La scène est le lieu où tout se passe, avec tout autour le monde réel et un monde de fantômes. Hors du cadre il n'y a pas seulement l'aujourd'hui mais aussi l'hier. Ils nourrissent l'espace et le temps du plateau. Disons comme Rilke que le temps est espace.

Finalement c'est ce que j'ai toujours essayé de faire, que l'espace et le temps se rencontrent sur la scène et qu'ils se fondent dans un ensemble inséparable.

### L'Échange 19-21 janvier grande salle

(1) cf. lettre ouverte d'Arrabal (Nouvel Observateur du 11 juillet 1986)



# La terre brûlée

## HUGO VON HOFMANNSTHAL

Né en 1874 à Vienne, alors capitale opulente et cosmopolite de l'Empire des Habsbourg, Hugo Von Hofmannsthal écrit très tôt des œuvres légères et musicales que d'aucuns ont apparentées à celles de Musset ou de Maeterlinck. Sous l'influence du drame shakespearien et de la tragédie antique, son inspiration évolue et prend de la substance. Il écrit en 1899 «l'aventure et la cantatrice» empruntée aux mémoires de Casanova et en 1904 «Venise sauvée» très librement adaptée de Venice Preserved de Thomas Otway. Il composera par la suite une «Electre» qui marquera le début d'une longue collaboration avec Richard Strauss pour lequel il signera plusieurs livrets d'opéras. A l'approche de la guerre et marqué par l'effondrement de l'Empire il écrit des œuvres sombres qui empruntent à Calderon; fondateur du Festival de Salzbourg (1922), il connaît sa crise fatale un «lundi noir», quelques mois avant le «Black Thursday» d'octobre 1929.

L'histoire d'André Engel a été liée à celle du Théâtre National de Strasbourg pendant dix ans. Nous avons demandé à un journaliste strasbourgeois qui est encore l'interlocuteur, l'interpellateur permanent de l'art qui s'y fabrique de nous tracer le portrait d'un homme qui n'eut de cesse, jusqu'à «Venise sauvée», de se produire hors les murs des théâtres. Une double première donc: un spectacle d'André Engel à Grenoble, et inscrit dans un cadre de scène.

Strasbourg lui doit une bonne part de sa mémoire théâtrale contemporaine. Le théâtre même lui doit un peu de sa mémoire, depuis ce printemps de 1976 où les Haras strasbourgeois ont découvert la bande à Engel, accueilli Baal et Brecht: le spectacle inaugurerait une passionnante série d'objets théâtraux alors non encore identifiés. L'enjeu? Mettre en péril la position du spectateur au théâtre... Dix ans plus tard: ses vieux décors, hors-les-murs du théâtre, nourrissent ici une légende. Engel ici nous manque.

Non qu'il ne s'y passe rien: les Haras eux-mêmes ont retrouvé emploi, avec d'autres, et autrement. Prêtent utilement encore leur espace imaginaire et leur corps sensible, leur matière physique. Et d'autres que lui, d'autres qu'Engel ont ici inventé des lieux au théâtre... Mais rien n'y fait, et rien sans doute n'y fera jamais: la terre est brûlée. André Engel, dit la légende, c'était autre chose. Et tout autre chose encore — évidemment — que les vieilles, mille et désormais populaires variantes du «théâtre en plein air», ou d'un théâtre passant donné dans des lieux de fortune.

Baal fit impression. Les chocs allaient suivre, d'année en année. Quatre fois. Et s'imposer sur une scène alors bouleversée — radicalement — depuis quelques mois déjà: André Engel arrivait à Strasbourg avec Jean-Pierre Vincent, nommé en 1975 à la tête du TNS. Et Vincent avait en octobre de cette année-là dirigé la création de *Germinal*: ce «projet pour un roman, d'après Émile Zola» avait, on s'en souvient, mis en déroute le théâtre strasbourgeois, créant du même coup les conditions d'un autre rapport à l'esthétique du spectacle théâtral, d'un autre rapport à l'art du théâtre, d'un autre rapport au public. D'un autre rapport du public au théâtre. Dominique Muller et Michel Deutsch avec *Dimanche* allaient, quatre mois plus tard, mettre les points sur les i de cette révolution-là. Baal vint aussitôt après...

Engel participait bien d'une histoire. Y creusa un sillon personnel et irréductible. Un chef de bande narcissique, orgueilleux et brillant, dans les bagages d'un chef de troupe déterminé, courageux et intelligent. Ils s'étaient connus sur le tournage des *Camisards* de René Allio, et découverts au sein de la Compagnie de l'Espérance. Ils avaient en commun

de l'ironie et de la fureur, autrement modulées — et Vincent donna carte blanche à son bandit romanesque, rebelle et despotique, révolté et fragile.

Ces années-là, cette saison-là ont ainsi accouché de Baal — un spectacle dont l'histoire retiendra qu'il s'inscrivait encore, pour une large part, dans la tradition d'un théâtre scénographique. Mais l'équipe était constituée: André Engel, Bernard Pautrat, Nicky Rieti. Et quelque chose, dans l'inscription physique et sensible du lieu dans le corps même de la création théâtrale, dans l'implication organisée des spectateurs dans le voyage des comédiens à travers le no man's land inquiétant et nocturne des Haras, entre port et bas-fonds, quelque chose anticipait ce que sera ensuite, magistrale, la manière d'André Engel — traquant le théâtre au plus près d'un rêve magnifique: retrouver le corps et la matière, faire de la parole, de l'espace et du jeu — faire de la représentation un véritable événement concret.

Ce fut — en 1977 — *Un week-end à Yaïck, sur les pas de Serge Essenine*. Des intérieurs typiques, un foyer pour personnes âgées, un café et une place célèbres: Engel, Pautrat et Rieti avaient dans un vaste entrepôt construit une ville aussi maniaquement concrète qu'imaginaire. Avaient transformé l'administration du TNS en agence de voyages. Pris en charge les spectateurs comme autant de touristes. Littéralement: bus, hôtesse, visites guidées, documents audio-visuels surpris par le voyageur à la télévision locale, dans cette ville habitée par des comédiens de théâtre déjà familiers, plus proches de nous que jamais, et plus étrangers soudain, plus éloignés de nous que jamais — par la règle du jeu (théâtral et/ou touristique) si concrètement abattue, impliquant acteurs et spectateurs ensemble dans la rencontre proposée là, dans cette rencontre possible avec Serge Essenine et son *Pougatchev*...

Aller au spectacle, c'est «payer pour voir ailleurs» — disait alors Pautrat. L'équipe avait pris la chose au sérieux. La formule à la lettre, à tous les sens du mot. Et sema le trouble: était-on là au théâtre? ou embarqué mi-consentant mi-violé dans un «vrai» voyage touristique? quelque part à l'Est? ou dans l'Histoire? et quelle y est la part du présent et du passé? de l'idéologie et de la politique? Était-ce là du théâtre, ou du tourisme, ou de la sociologie contemporaine? Était-on là ailleurs, ou chez soi? Était-on ou non, après tout, libre d'être là, ou d'en partir? d'être au monde, ou d'en réchapper? d'en réchapper comment? Quelle pensée, quelle folie, quel vertige ironique ou totalitaire nous manipulait ainsi?

Imaginez l'inconfort. Et André Engel pour bien faire les choses — et nous rassurer un peu, après tout — publia en



même temps quelques remarquables « réflexions d'un metteur en scène sur un public au-dessus de tout soupçon ». Ce que le théâtre offre au public, c'est avant tout une procuration, y dit-il. L'identification aristotélicienne, ou la distanciation brechtienne. Privé de cette procuration, le public est renvoyé à sa présence suspecte: c'est à quoi s'appliquait *Yaïck*, comme s'y appliquera deux ans plus tard — à l'échelle cette fois-ci d'un hôtel, et dans le sillage d'une autre écriture — *Kafka Théâtre Complet*.

Le spectateur n'est plus là pour regarder et entendre, mais il doit entendre et regarder, écarquiller yeux et oreilles, pour comprendre pourquoi il est là: « Il s'anime du souci de comprendre. Il entre dans un rapport actif avec un théâtre qui est passé de l'état de sommeil à l'état de veille ». Ce qu'Engel formulait aussi en d'autres termes, et moins gentiment: « Le public a toujours été considéré comme étant au-dessus de tout soupçon. Si l'acteur est soupçonnable d'en dire plus qu'il n'en sait, le public n'est pas soupçonnable d'en comprendre plus qu'il n'en peut. Si le metteur en scène, le scénographe, le dramaturge sont soupçonnables de se satisfaire d'idées, le public n'est plus soupçonné de n'en avoir aucune. Là où on demande à ceux qui font le spectacle de bien vouloir s'interroger honnêtement sur les limites de leur savoir, un crédit illimité est fait au public quant à sa capacité de connaître. Le public n'est jamais renvoyé à ses propres insuffisances, mais toujours aux insuffisances de la scène. C'est cela qui l'autorise à juger »...

Cette merveilleuse limpidité est, aujourd'hui encore, assez irrésistible... « L'art de l'acteur ne consiste plus à informer le spectateur sur l'acteur et la scène, mais à informer le spectateur sur lui-même. Il n'y a plus de scène, il n'y a plus de salle »... L'obstination d'André Engel à fuir les lieux traditionnels du spectacle, à fuir leur architecture, à fuir aussi les terrains où parfois le théâtre s'installe ailleurs mais sans se transformer pour autant, cette obstination d'Engel s'est nourrie à cette colère-là, pendant longtemps. Et de son brigandage théâtral, concret et théorique, *Kafka Théâtre Complet* (le spectateur y devenait client d'un inquiétant hôtel du centre strasbourgeois) allait recueillir tout le virtuose raffine-

ment, tout le brillant intellectuel, toute la charge artistique et culturelle. Toute l'ampleur sociale et politique.

Retour aux entrepôts de *Yaïck*, pour un travail dont Engel cultive plus tendrement encore la vive et discrète mémoire: très économe dans son dispositif, comme épuré, très ambivalent dans son idée — la même encore, moins manipulante, plus sobrement offerte à la conscience de ceux qui vinrent là, et en partirent plus émus et bouleversés que jamais. Nous sommes en 1979, Engel adapte Beckett: *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire*, d'après *En attendant Godot*... Puis deux ans encore. Les conditionnements économiques de la production théâtrale avaient commencé à se mêler de cette aventure. Jean-Pierre Vincent en douce rêvait d'un retour d'André Engel sur le plateau du Théâtre de la place de la République. Et Engel en effet l'envahit, en 1981, avant de nous abandonner ainsi dans les brumes intenses et neigeuses de la *Penthésilée* de Kleist... que le halo laiteux et étrange de l'insensé décor de la *Vénise sauvée* remet en mémoire à quelques-uns.

Engel entre-temps avait brûlé ses révoltes à la démesure nancéenne des carrières à ciel ouvert de *Prométhée porte feu* (1980). Se souvient toujours des fragilités orgueilleuses et sensibles qui ont si longtemps soutenu ses fureurs. Soigna ses blessures, gravement, ou avec de l'ironie, dans l'enfer de Dante, au bout de la nuit de Céline, avec *Lulu*. Ou avec le *Misanthrope* — qui dans les Haras de Strasbourg reconstitués à Bobigny, avec Dominique Muller retrouvé, cristallisa d'abord, au présent polémique d'une histoire du théâtre contemporain une mémoire. Une autobiographie personnelle et collective du TNS de la fin des années 70. L'ai-je dit? Engel, tel qu'en lui-même son histoire le change, nous manque.

**Du mercredi 17 au samedi 20 décembre/grande salle**



## VENISE SAUVÉE

D'après Hugo Von Hofmannstahl.

Traduction Sylvie Muller.

Mise en scène André Engel.

Dramaturgie Dominique Muller.

Décor Nicky Rieti.

Costumes Elisabeth Neumuller.

Lumière André Diot.

Son Guy Noël.

Directeur technique Jean-Michel Dubois.  
Avec Anne Alvaro, Jean-Pierre Becker, Francis Frappat,  
Pierre Gavarry, Murray Gronwall,  
François Marthouret, Georges Mavros, Christiane Millet,  
Michèle Oppenot, Jerzy Piwowarczyk,  
Serge Riaboukine.

Production Maison de la Culture du Havre.  
Coproduction Centre Bilatéral  
de Créations Théâtrales et Cinématographiques,  
Festival d'Avignon.





# «Vous en reprendrez bien?»

**L**e mot «reprise» s'oppose à celui de «création» et charrie avec lui les casseroles du «*déjà vu*», «*déjà fait*». Plutôt que de fuir cette évidence en baptisant par exemple cette reprise des «*Six personnages...*» «*recréation*», nous avons préféré épulcher le mot dans toutes ces acceptions et demander à Bruno Boëglin d'en faire miroiter les multiples sens.

## SIX PERSONNAGES EN QUÊTE D'AUTEUR

### Pirandello

Texte français: Danièle Sallenave. Mise en scène — Bruno Boëglin.

Décor — Christian Fenouillat. Costumes — Catherine Laval.

Son — Philippe Cachia. Lumières — Raoul Tartaix. Coiffures, maquillages — Christian Morales.

#### Les personnages de la pièce à faire:

Le père — Charles Schmitt. La mère — Catherine Rethi.

La belle-fille — Nadine Marcovici. Le fils — Jean-Claude Wino.

Puis évoquée Madame Pace — Dominique Vieu.

#### La troupe:

Le directeur — Marc Betton.

L'assistante du directeur — Marilyn Tetaz.

Les actrices, les acteurs — Jean-Paul Delore Marie-Paule Laval — Louis Mérino — Joëlle Sévilla.

Le municipal — François Sinapi.

Les enfants — Roméo Escala — Gabriel Goubet — Natacha Vieu.

## BRUNO BOEGLIN

### Nouvelles du Centre Dramatique National des Alpes

**Le Marabout.** — Pendant tout le mois d'octobre, des spectateurs de Grenoble, de la Côte-Saint-André, de Champier, de Saint-Hilaire-de-la-Côte..., réunis en petits groupes de cinquante, ont assisté en direct aux dernières minutes de l'interrogatoire du nicaraguayen Pedro Blandón. Ces spectateurs ont été les témoins d'un drame qui a eu lieu au Nicaragua, Amérique Centrale, quelques mois avant la chute du dictateur Anastasio Somoza Debaye, en 1979. Ils ne sont sans doute pas prêts d'oublier la dernière image du professeur Blandón encore vivant. Blandón, éclairé par les phares d'un camion militaire, plaqué contre le tableau noir d'une salle de classe où la photo en couleur du Pape est punaisée. Blandón, le visage dans un sac en toile de jute. Ils ne sont sans doute pas prêts de cesser d'entendre



résonner dans leur tête une abominable musique de Bongo.

**Novelas de Caraïbe, trilogie** a pour cadre le Nicaragua, Amérique Centrale. Avant, pendant et après la chute du dictateur Anastasio Somoza Debaye en juillet 1979. Deux éveils de conscience, *Le Marabout*, *Le Copte*, la fin d'une vie, *El Asentamiento* et un Épilogue.

**Novelas de Caraïbe, trilogie** sera présenté au Festival d'Avignon en juillet 1987 et au Cargo à la rentrée 87.

— *Reprise: «action de prendre ce qu'on avait laissé». Bruno Boëglin, vous aviez «abandonné» vos six personnages?*

— Il n'y a pas que des raisons techniques à «l'abandon» de la première version des «*Six personnages...*» au bout d'une quinzaine de représentations... tout simplement la reprise — tiens! — de Palazzo Mentale de Georges Lavaudant. Mais lui c'était un «abandon» qui datait de 10 ans. C'est donc par courtoisie envers un spectacle qui ne pouvait pas plus attendre d'être repris que nous avons arrêté. Et puis, plus simplement, il y avait des recoupements de distribution, on ne pouvait donc ni prolonger ni tourner les «*Six personnages...*» au même moment.

— *Reprise: «droit de reprise», terme juridique. Au théâtre, est-ce une règle à défendre?*

— Je crois qu'au théâtre nous avons une grande chance que par exemple un écrivain ou un peintre n'a pas, ou rarement. Un écrivain ne peut plus retoucher son œuvre après parution, un peintre est bien obligé de «lâcher» sa toile à un moment donné, même un cinéaste ne peut plus rien une fois son film distribué et programmé. Au théâtre, ou en danse, c'est plus simple. Il suffit de rassembler à nouveau des comédiens et de réinjecter un peu d'argent.

Le spectateur, lui, peut retourner voir un film qui lui a plu ou relire un livre mais s'il retourne voir un spectacle, il ne verra pas le même. Même s'il ne s'agit pas d'une reprise mais simplement de la représentation du lendemain, il aura une impression de changement... j'espère... ce n'est pas une chose figée...

— *Au théâtre, j'entends le public dire: «Encore une reprise!». Le même, au cinéma dit: «Chic, ça repasse!»...*

— Oui. Peut-être y a-t-il cette sorte d'appréhension chez le spectateur d'être déçu en retournant voir un spectacle qu'il aurait aimé, la peur de ne pas retrouver la même magie. Comme l'œuvre n'a pas été fixée une bonne fois pour toutes, c'est vrai que c'est un risque... tous ceux qui ont vu «Palazzo Mentale» à dix ans d'intervalle ont pu comprendre comment une œuvre bouge avec le temps. Les metteurs en scène peuvent d'ailleurs en jouer, voir l'expérience de Vitez qui a repris plusieurs fois *Electre* avec la même Evelyne Istria à

plusieurs années de distance jusqu'à ce que la comédienne soit plus âgée que sa mère dans la pièce.

— *«Reprise», expression utilisée pour le théâtre à partir de 1760. La notion de reprise est-elle selon toi une idée moderne?*

— Je ne suis pas un homme très moderne, encore faut-il s'entendre sur le sens de ce mot. Ce qui a l'air de s'opposer au moderne c'est le répertoire. J'aime le répertoire. Il y a des bibliothèques, des cinémathèques, pourquoi ne pas «revisionner», revisiter des pièces de théâtre? Pour répondre précisément à la question, il y a trente ou quarante ans, dans le théâtre privé, si un spectacle ne marchait pas on l'arrêtait immédiatement. Charles Dullin dans ce cas-là vendait l'argenterie de famille et ressortait l'Avare! Ça marchait à tous les coups! Cette sorte de reprise-là plaisait. Il ne faudrait tout de même pas arriver jusqu'à faire des reprises pour des raisons économiques...

— *Ferais-tu comme Dullin?*

— Travaillant en 1986 dans une entreprise subventionnée, j'aurais, si je le faisais, un terrible sentiment d'échec.

— *Alors moderne ou pas, la reprise?*

— Je ne pense pas que cela ne soit pas moderne. Ce n'est pas la reprise elle-même qui risquerait de ne pas être moderne c'est le spectacle lui-même qui pourrait ne plus être de ce temps. La pratique du répertoire en tous cas n'est pas réactionnaire. C'est le mot même qui fait penser à un style de théâtre, on pense à la Comédie-Française, on voit des espèces de décors engrangés, des costumes engrangés, des comédiens engrangés, et on se dit c'est la poussière, le Répertoire... c'est caricatural.

— *Le théâtre lui-même s'opposerait-il à la notion de modernité?*

**J**e crois au contraire que le théâtre c'est ce qu'il y a toujours eu de plus moderne. Un: il a toujours existé depuis quasiment les débuts de l'humanité; deux: il continue bon an mal an. Or on ne peut pas parier que les moyens mécaniques de reproduction, le cinéma, la vidéo ou même le livre existeront toujours. Le théâtre, si. Ou alors ce sera «1984». Il faudrait interdire aux gens de jouer, de s'amuser et de parler.

— *Reprise, mot emprunté au langage du bâtiment, par exemple «reprise en sous-œuvre». Notion de réfection, qui rebondit d'autant mieux à propos de ce spectacle que le décor lui-même (de Christian Fenouillat) représente une église en réfection.*

— Absolument. Mais ce n'est pas péjoratif. Bien sûr que le décor va bouger. Les exigences de la tournée lui font subir des modifications, des ajustements. Mais ce qui est formidable, c'est que Christian Fenouillat se sert de ces ajustements

**Gerdrud** de Hjalmar Söderberg sera présenté au Cargo du 4 au 21 mars 87 dans la traduction de Jean Jourdeuil et Terje Sinding et la mise en scène de Bruno Boëglin. Le jour de leur mariage un homme et une femme se font la promesse: «Si un jour l'un de nous désire être libre, l'autre ne l'en empêchera pas.»

Six années plus tard, un mercredi d'automne, la femme souhaite que son mari tienne

cette promesse qu'il avait lui-même désirée. Elle sait qu'il ne deviendra pas fou parce qu'elle en aime un autre, un enfant, qu'elle veut devenir cantatrice et gagner sa vie. Lui sait deux choses: il va devenir ministre et il aime sa femme.

Le lendemain ils vont ensemble à une fête donnée en l'honneur de l'anniversaire d'un grand écrivain qui rentre au pays natal après six ans

d'absence. Ils n'ont pas oublié: elle fut l'amante de cet homme avant de le connaître lui. Égarée parmi les invités, elle pâlit quand son mari lui propose de chanter accompagnée au piano par un jeune musicien, presque un enfant... L'action de *Gerdrud* se passe en Suède et s'accomplit en trois journées.

imposés pour aller plus loin dans son décor. Je m'explique sans trop dévoiler: le lieu est une petite église en chantier appartenant au patrimoine italien. On voit donc bien que des pouvoirs publics ont pris des décisions concernant sa conservation et qu'elle est en cours de rénovation. Or les monticules de terre de la première version posaient des problèmes de transport. Alors Christian s'est dit : entre l'année dernière et cette année, les travaux ont continué, on a déblayé, on a pioché encore plus profondément, on a peut-être fait des découvertes...

— Utiliser les contraintes au profit du spectacle...

— Mais oui. On rêve au début de créer sans contraintes. Ce n'est ni possible ni souhaitable. Tous les artistes doivent «faire avec». Fellini, par exemple, qui s'est trouvé contraint de faire son Casanova en un an parce qu'il avait signé hâtivement un contrat quelques années auparavant... Autre exemple, personnel, celui-là, il y a deux ou trois ans j'ai monté «Les frères Karamazov». Pendant que je travaillais l'adaptation, les finances de la compagnie allaient tellement mal qu'un jour on m'a dit: on ne peut payer que quatre ou cinq comédiens. C'était inimaginable, le roman contient tellement de personnages! Alors j'ai eu l'idée radicale de supprimer tous les personnages féminins, de ne présenter les femmes que par évocation. J'aurais pu avoir l'idée inverse aussi qui allait peut-être plus loin, c'était de supprimer les hommes, les frères eux-mêmes et de ne garder que les femmes. Toute cette invention à cause d'un point de départ qui n'est pas d'une folle gaieté: l'état des finances de la Compagnie. Cela dit, ne généralisons pas. Il y a des contraintes parfaitement inintéressantes.

— Reprise: raccommodage, rafistolage...La pièce est-elle aussi un bas de laine qu'il faut reprendre par endroits?

— Déjà, il faut reprendre des costumes, à cause du changement de comédiens, à cause de cela aussi il faut reprendre, et c'est plus difficile, tous les rapports d'animosité, de compréhension, de nervosité ou de haine qui existaient entre la troupe de comédiens et la famille, c'est plus qu'un raccommodage, cela change tout. Je voudrais aussi aller un peu plus loin dans certaines petites affirmations suggérées dans la première version. Par exemple, dans cette troupe je pense qu'il y a les acteurs permanents et ceux qui viennent de

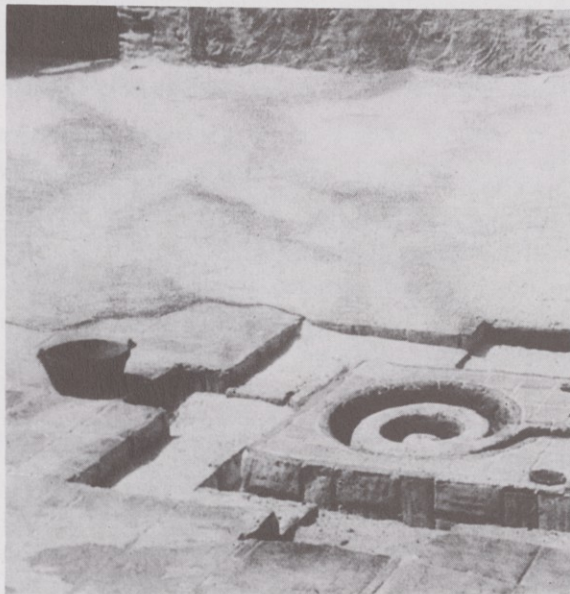
l'extérieur. D'après moi, des vacataires, défrayés... Bien sûr ce n'est pas dans le texte. Il faut donc l'affirmer davantage dans leurs costumes et leur comportement. Et puis dans l'histoire elle-même, je crois qu'il n'y a pas de doute, la mort des deux enfants à la fin est réelle. Enfin et surtout, je vais pousser mon interprétation initiale sur les personnages de la famille. Encore une fois je ne les crois pas, ça n'existe pas des gens qui se disent personnages. Soit ce sont des fous, soit ce sont

des escrocs. Peut-être faut-il les rapprocher de cette famille de joueurs de poker dans le western de série E ou F «Gros coup à Dolge City», peut-être ce sont des comédiens en mal d'emploi qui jalouent ceux d'une troupe permanente. Je crois finalement que ce sont des escrocs mais je ne sais pas quel est leur but. Ils jouent, ils improvisent, ils font les personnages et parfois, submergés par leur rôle, ils laissent paraître ce qu'ils sont.

— Reprise: (avoir de la —). Comment ça se retrouve, comment se retravaille la nervosité de la pièce?

— C'est une pièce bavarde et en durée réelle (il n'y a ni acte ni scène). C'est toute la difficulté de resserrer le jeu sans rien couper et sans noir. Ce n'est que par un travail sur le jeu lui-même que je peux gagner en vigueur et trouver un nouveau punch. Pour l'acteur, c'est intéressant cette notion de reprise comme pour une voiture. Chez lui, on dirait plutôt de la réserve. Il faut qu'il ait en permanence de l'énergie en réserve. Pas pour s'économiser mais pour se donner du mystère. Quelqu'un qui s'époumonerait ennuerait vite parce que le spectateur s'apercevrait sans tarder qu'il n'a plus rien à donner, qu'il est au bout. J'aime que l'acteur «en garde sous le pied». Pour ce qui est de cette deuxième version, je vais essayer d'aller plus loin mais c'est une question de temps. Trois semaines de répétitions c'est peu. J'essaierai déjà de retrouver la vitesse de la première version.

Pendant le temps de cet entretien, le concierge du Cargo est entré dans le bureau, sa casquette galonnée sur la tête, et, parcourant la pièce entre les chaises, s'est approché pour annoncer au Directeur du Centre dramatique l'arrivée d'un septième personnage, lequel, entré lui aussi dans le bureau, l'a suivi à une certaine distance, regardant autour de lui, légèrement affolé et perplexe. Il s'agit du Spectateur, la



quarantaine, pâle, des yeux bleus ovales, très brillants et vifs, un manteau d'automne et une longue écharpe rouge autour du cou.

Le Spectateur. — Je vous demande pardon, monsieur le Directeur.

Le Directeur. — (vivement, rogue) Qu'est-ce qu'il y a encore?

Le Spectateur. — S'il vous plaît, exhortez-moi à revenir.

Le Directeur. — (tapotant sa cigarette sur l'ongle du pouce) Eh bien, la reprise pourra vous aider à saisir des choses que vous n'aviez pu voir la première fois, les six personnages auront sur eux-mêmes un peu plus d'explications à donner... Mais rassurez-vous, ce sera peut-être encore plus de mensonges! D'ailleurs, je pourrais avoir envie de remonter la pièce tous les deux ans pour voir ce qu'ils deviennent...

Le Spectateur. — Monsieur le Dir...

Le Directeur. — (essuyant ses lunettes au revers de sa veste de tweed) Je vous en prie...

Le Spectateur. — Où faudra-t-il que je m'assoie?

Le Directeur. — Je ne sais pas mon vieux, je n'ai pas encore vu la reprise! Je sais qu'on dit que la meilleure place dans la salle est celle où traditionnellement le metteur en scène s'installe pendant les répétitions, vers le quinzième rang au milieu. Mais moi je n'y suis jamais. J'aime voir travailler les acteurs de près pour pouvoir bondir sur le plateau quand je le veux. Au théâtre mobile, je suis les répétitions du premier rang, légèrement décalé côté cour.

Le Spectateur. — (la timidité harcelante) Quel est le numéro du fauteuil?

Le Directeur. — (agacé et flatté à la fois) C'est le fauteuil A8. Dépêchez-vous, il est convoité.

**Du mardi 27 au samedi 31 janvier**  
**Théâtre mobile.**

## EXPOSITIONS CARGO

En mars nous présenterons l'exposition que Michèle Meunier avait conçue pour le Festival d'Avignon 86: Roger Blin, œuvre graphique (dessins et aquarelles). Acteur, metteur en scène, peintre, Roger Blin est l'un des hommes de théâtre les plus importants de la seconde moitié de ce

siècle: on lui doit les mises en scène historiques des textes de Beckett, Jean Genet, Athur Adamov, etc... Grande figure de l'art le plus exigeant, il est avec Jean-Marie Serreau et le jeune Roger Planchon le modèle de toute une génération.

## GUY DELAHAYE, LES IMAGES D'UN PHOTOGRAPHE

Chaque mois Delahaye prend d'assaut les cimaises du grand hall et raconte l'histoire photographique des spectacles du Cargo. Ça et là, surgissent des corps et des visages, signes intimes mêlés à la grande saga de la scène vivante.

# Cinématographe

## C'est arrivé hier et à l'année prochaine

L'Association Interpeller la presse et le Cargo ont organisé les 17 et 18 octobre, le Premier Forum National de la Presse. Le thème en était : « Les chances et les paris de la presse écrite ». De nombreux patrons de presse et journalistes avaient répondu présent : Jean-François Kahn, Jean Miot, Xavier Ellie, Dominique Jamet, Noël Copin..., la liste n'est pas exhaustive et serait trop longue. Un très vaste public a interpellé pendant deux jours ces patrons et ces journalistes de tous bords. « Une vieille dame qui a les faveurs de la jeunesse » titrait joliment Le Monde dans son compte-rendu.

Nous n'en resterons pas là. La saison prochaine ce sera autour des présidents de chaînes, des journalistes des radios et des télévisions d'être interpellés par le public grenoblois.

Le Cargo crée, réfléchit, diffuse, écrit. Plutôt parler de creuset que de mission et inventer un lieu d'agitation intellectuelle permanent. (Tiens, j'ai déjà entendu cela quelque part). Interpeller l'époque, un beau pari à réussir.

## C'EST POUR DEMAIN

Le second numéro de Cargo Spectacles sortira en janvier. Pour vous mettre en appétit, quelques Zakouskis.

Aspects de la chorégraphie en France ou tous ceux qui dansent résolument « moderne » sont invités pendant une grande semaine au Cargo; des gens venus de partout et de Grenoble aussi. Mois de mars exceptionnel pour le théâtre avec la création de Gerdud par le Centre Dramatique National des Alpes et l'accueil de deux très beaux spectacles autour de Molière: pour vérifier des idées reçues et pouvoir imaginer enfin une œuvre à l'abri des habituels programmes scolaires. Dire encore, à propos d'Elvire Jouvét 40, la sortie du film que Benoît Jacquot vient de réaliser à partir de la mise en scène de Brigitte Jaques: vous le verrez au Cargo. Nous organisons aussi avec nos amis de la F.N.A.C. une rencontre « Molière aujourd'hui » avec nombre de

brillants invités dont Bernard Dort, Jacques Schérer, Brigitte Jaques, Christian Rist et, à confirmer, Roger Planchon et Jacques Lassalle. François Mauriac disait de Molière qu'il était le dramaturge le plus triste de l'époque classique. A débattre avec vous.

## C'EST ARRIVÉ HIER

Le début de la saison fut chinois. Invités par le Festival d'Automne à Paris, l'Opéra Kungu et l'Opéra Yueju ont commencé leur tournée française par Grenoble. Découverte et émotion; laissons nous aller aux coups de cœur: saluer d'abord et surtout Madame Zhang Jiqing (qui tenait le rôle de Du Liniang dans Le pavillon aux pivoines).

Un art d'un raffinement extrême où l'économie du signe est sans cesse ponctuée par la complexité de la ligne mélodique et l'incroyable dessin de la chorégraphie. Le spectateur occidental pourrait oser la comparaison avec Maria Callas. Montrer le moins pour dire le plus; une manche relevée et la découverte subite de la saignée du bras invitent à la plus violente passion. Près de Du Liniang, une exquise soubrette interprétée par Mademoiselle Xu Hua, à la fois Susanna et Despina, à la fois espiègle et douloureuse et maniant le récitatif avec expressivité et — si j'en crois nos amis chinois — un art subtil du phrasé.

## MADE IN JAPAN 87

Nous vous avons annoncé une grande manifestation japonaise en mai 1987; c'est chose confirmée. Trois grands axes, trois grands artistes contemporains: Théâtre avec Suzuki qui présentera son étonnante mise en scène des Troyennes d'après Euripide, Musique (au Palais des Congrès) avec un concert de l'idole du Japon moderne: Sakamoto (pour mémoire Furo avec Sakamoto et David Bowie), Danse avec Suzuchi Hanayagi, disciple de Robert Wilson, qui présentera un grand spectacle danse-vidéo avec le vidéaste Katsuhiko Yamajuchi (travail en direct).

Une exposition « culinaire » japonaise sera accrochée aux cimaises du Cargo ce mois de mai: Eastern spaghetti. Après la Chine, l'immortel

près la rétrospective des films du grand cinéaste anglais Peter Greenaway, projetés à l'occasion du concert de Michael Nyman, après Nicholas Ray et David Lean sur le très grand écran du Cargo, voici Friedrich Wilhelm Plumple alias Murnau pour une rétrospective complète. Demandez le programme (toutes les projections ont lieu au Cargo, petite salle du 4 et 13 décembre).

### Der Gang in die Nacht (La marche dans la nuit)

Un film de 1920 avec la grande Erna Morena dont Louis Delluc disait: « Erna Morena a l'élan inquiétant qu'il faut pour nous entraîner dans ce quart d'heure de trouble, d'ivresse nerveuse, de demi-folie ».

### Schloss Vogelöd (La découverte d'un secret)

Un film de 1921. Un Murnau complexe et nocturne, mais aussi un film drôle autour de Julius Falkenstein, « le monsieur peureux » héros malgré lui.

### Eine Symphonie des Grauens (Nosferatu, une symphonie de l'horreur)

Un film tourné en 1921 et 1922. Laissons la parole à Roger Blin qui écrivait dans la Revue du Cinéma en août 1931: « ... Songez aussi à la gêne qui vous prend à la vue d'une plante qui pousse à l'accélééré. Le rythme végétal est devenu rythme animal. Nosferatu, c'est le rythme animal changé en rythme démoniaque ».

### Der brennende Acker (La terre qui flambe)

Un film de 1922 écrit pour Murnau par Théa Von Harbou et Willy Haas. Théa Von Harbou écrira également Phantom, L'expulsion et Les finances du Grand Duc avant de devenir l'épouse et l'assistante de Fritz Lang.

### Phantom (Fantôme)

Un film de 1922. Très riche année pour Murnau. Le film fut présenté en première mondiale le 29 octobre pour le soixantième anniversaire de Gerhart Hauptmann, le célèbre romancier allemand.

### Die Finanzen des Grossherzogs (Les finances du grand duc)

Film de 1923 avec, encore une fois, Karl Freund à la caméra. Les finances du Grand Duc est la seule comédie qu'ait réalisée Murnau.

### Der letzte Mann (Le dernier des hommes)

Un film de 1924 avec le célèbre acteur Emil Jennings qui sera

Kazuo Ohno, voici le Japon; demain l'Italie et peut-être l'Afrique. En voyage!

## Le Cargo 86/87 - Abonnement 2

Une nouvelle série d'abonnements pour vous dès aujourd'hui. Musique, Théâtre, Danse, Opéra. Pour tout savoir, pour mieux savoir, contactez le service des Relations avec le public. Ervée Marce, Françoise Deshairs et Marie-Claude

Tartuffe toujours avec Murnau et Unrat dans L'ange bleu de Sternberg.

### Tartuffe

Un film de 1925. Lotte Eisner nous précise: Le Tartuffe de Molière déguisé en comédie allemande et rappelant singulièrement Minna von Barhelm prend alors des résonances d'intermezzo Mozartien; la grosse Dorine prussienne semble moins lourde, elle a, on ne sait comment, l'attrait d'une figure de Chardin.

La rencontre de Tartuffe et Orgon dans l'escalier et la beauté de l'Elmire de Lil Dagover.

### Faust (Eine deutsche Volkssage)

Un film de 1926. Son succès est dû — en grande partie — à ce que Murnau a choisi de subordonner la forme à la lumière. Le combat de l'ombre et de la lumière constitue le vrai sujet du film.

### Sunrise (L'aurore)

Film de 1927; chant de l'homme et de la femme, encore une fois antagonisme de la ville et des champs, de la fiancée et de la prostituée. Ce film, construit rigoureusement sur l'idée de l'aller-retour entame la période américaine de Murnau.

### Our daily bread (La bru)

Film de 1929; la seule copie qui nous reste est, hélas, en très mauvais état. Reste la merveilleuse séquence où le jeune couple court à travers les champs de blé. Ces instants-là valent bien une rétrospective.

### Tabou

Film de 1931. Présenté le 18 mars, quelques jours après la mort du cinéaste, ce film est un chef-d'œuvre.

Murnau rencontra Matisse à Tahiti. Quelques années plus tôt, Gauguin les avait précédés. L'ombre, et quelle lumière! Plusieurs autres projets sont à l'étude pour les mois à venir (rétrospective Jean Eustache, rétrospective Carl Dreyer etc...) et nous aurions très envie de projeter sur grand écran les mélodrames très colorés de la Paramount. Douglas Sirk forever!

A propos de Jean Eustache, l'ami Alain Philippon vient de faire paraître un essai fort attachant aux éditions des Cahiers du Cinéma qui éditent également le scénario de La Maman et la Putain: Jean-Pierre Léaud, Françoise Lebrun, Bernadette Laffont toujours dans notre mémoire comme un indéfectible lien, comme la marque meurtrie de notre jeunesse lorsqu'on croyait que le cinéma allait changer le monde et que les Cahiers étaient jaune citron. Passait sur l'écran, grave et belle, Isabelle Weingarten. J.C.

Gondard attendent votre appel: 76.25.05.45. Qu'on se le dise!

Le Cargo/Éditions: direction Jean-Claude Gallotta.  
Responsable des publications: Jacques Cousinet.  
Rédaction: Claude-Henri Buffard avec le concours d'André Dupuy (documentation).  
Concepteur graphique: André Rodeghiero avec le concours d'Agnès Bret.  
Dépot légal: novembre 86.  
Prix: 5 F.

Crédit photographique:  
Delahaye: p1, p3, p5, p9;  
Photos X: p4, p5, p11;  
National Archives: p6/7;  
Strosser: p8, p9;  
Enguerand: p9;  
Peligrini: p10.