"L'histoire universelle est un texte que nous sommes obligés de lire et d'écrire sans relâche et où, aussi, on nous écrit". (Carlyle)

SPECTACLE

LE CARGO

JOURNAL DU CARGO MAISON DE LA CULTURE DE GRENOBLE

N° 2. FEVRIER 87 PRIX : 10 F

Tapis vole, trône grouille

Pas de doute, ils reviennent de loin. Du fin fond des temps immémoriaux dont il leur reste une énergie de mutants, le sens du fantasmatique, l'art de tout se permettre, l'habitude d'en demander beaucoup à leur corps, le goût de la guenille et de la souffrance baroques.

Ils existent ensemble depuis cinq ans, depuis — eux aussi — le Concours de Bagnolet. Ils ne savent pas si leur travail est de la danse, s'en moquent. Ce qu'ils font s'apparente à de l'ardeur. L'art de l'ardeur qui ne craint ni le souffle gothique ni le lyrisme répétitif. Inconsolés d'un royaume millénaire, roi et reine à la cour abolie, ils se livrent eux-mêmes sur la scène aux délices de la déchirure. Bernadette Bonis les avait rencontrés pour le mensuel *Pour la danse*. Voici de leurs réponses quelques oripeaux choisis.

C.-H. B.

Delahaye

LE ROYAUME MILLENAIRE

Création sur commande du Centre National de Danse Contemporaine d'Angers le 21 juin 1985

chorégraphie et mise en scène : Bouvier / Obadia

danseurs :
Joëlle Bouvier, Catherine Berbessou, Patricia Marie, Nathalie Million, Jérôme Bel, Eric Affergan, Lex Bohlmeijer, Régis Obadia

costumes : Dominique Roux
musique : Jacques Lejeune, Antonio Vivaldi, Richard Strauss
décor : Philippe Judlin
scénographie et lumières : Marc Oliviero
régie : Richard Bessenay

Régis Obadia. Le Royaume millénaire, c'est un titre très ouvert. Souvent, le titre induit la lecture de la pièce de façon restrictive, et c'est pourquoi nous hésitons. Ici, on peut y mettre beaucoup de choses et d'abord le temps...

Joëlle Bouvier. Le temps... et l'intemporel, qui nous intéressent toujours. Royaume implique aussi quelque chose de riche, de vieux, de cassé ; un royaume abandonné depuis mille ans, avec une note magique.

R. O. On est très cinématographique au niveau du choix d'image. Notre rêve est d'ailleurs de faire un film. Le Royaume millénaire est comme une fresque qui part d'une naissance pour passer par la richesse ou quelque chose de royal et finir dans la pureté, la sobriété. Le scénario s'élabore par des idées, des espaces, des matières, des ambiances.

J. B. On a rencontré un artiste, Pucci di Rossi, qui fait des trônes avec des pièces qui peuvent provenir d'un vieil escalier, d'une chaire d'église, d'un tabouret de piano : ces assemblages donnent des trônes tout à fait étranges, biscornus mais pleins d'âme parce que tous les morceaux font partie d'objets chargés d'âge. Ces trônes magnifiques constituent un monde en eux-mêmes avec des tas de petits recoins, des tiroirs à l'intérieur... Or, dans nos spectacles, il y a toujours eu des sièges, nous aimons ce rapport de regard vis-à-vis de nous-mêmes, spectateurs et acteurs en même temps. Cette fois il y aura les trônes du royaume millénaire.

R. O. On a l'impression que cette pièce est comme l'aboutissement d'une période où se déverseront toutes nos envies, nos fantasmes un peu baroques... Après, on pourra changer...

F. B. ... Peut-être même d'esthétique. Mais là, on va jusqu'au bout de ces goûts avec des costumes d'une opulence déchue, un royaume qui n'a plus les moyens d'antan ; il y a des mélanges de matières, de tonicité, des corsets de Vertée et des jabots de dentelles, des jupes qui font référence au passé comme à aujourd'hui ou au futur. D'autre part, avec un groupe de huit, on a pensé qu'il fallait une montée dramatique. Au tout début, on pensait à l'enfer, non celui des damnés et de la souffrance éternelle, mais celui de la folie et de la richesse des tableaux du XVe, le grouillement des diables, des chutes aux enfers et du jugement des âmes.

R. O. Un côté un peu moyennageux, les processions, les humiliations soudain renversées, les rapports de contradiction : la fête des fous où le dernier des manants devient pape, roi...

J. B. Mais l'enfer est trop fortement connoté pour les spectateurs et nous l'avons abandonné. Nous avons seulement gardé l'idée de trois cercles ; le cercle de la chair, celui de l'os, celui du fer.

R. O. Au début nous avons voulu une image de déchéance ; tout est immobilisé, recouvert de draps ; on aurait aimé une verrière en fond de scène pour jouer avec les lumières indirectes qui permettent de transposer l'espace scénique. Des portes, des ouvertures peuvent aussi agrandir l'espace en devenant des sources lumineuses.

J. B. Dans les trônes de Pucci, il y a des petites fenêtres qui permettront une diffusion autonome de lumière.

R. O. L'espace sera aussi un peu sale : une poussière de ciment ou de cendre répandue sur le sol : la poussière du temps. C'est un espace très théâtral.

J. B. Lorsque nous travaillions tous les deux, au commencement, il y avait de grandes plages d'improvisation : nous voulions que l'âme soit juste, que notre présence soit entière ; c'était de la folie, casse-cou ! On a fini par tout chorégraphier. C'était un état d'esprit tout à fait fou, nous nous en sommes vite aperçus. Si concrètement l'expérience d'un groupe est neuve, l'idée est dans notre tête depuis longtemps, par exemple, dans la marche au début de Tête close, j'avais le sentiment qu'on aurait pu être plus nombreux.

R. O. Un groupe de sept face à une seule personne, ça a une force, un poids. On a envie d'employer le groupe comme un chœur. Mais on joue aussi sur l'individu. On a choisi les gens en fonction aussi d'une harmonie de groupe, par exemple en jouant avec les tailles.

J. B. Depuis toujours, la peinture a été importante pour nous. Lorsqu'on faisait Regard perdu, on est tombé sur Torral, un peintre espagnol qui emballe des personnages dans des linceuls ; ça nous a fascinés ; mais on ne cherche pas à reproduire un tableau ; c'est avant tout une stimulation.

R. O. Recondo, Vélikovic ont été importants. Nous y captons une certaine énergie, des choses impalpables. Pour d'autres la stimulation peut venir de la rue, de la littérature... On ne crée pas tout seul, chacun a ses incitations. Pour nous, c'est la peinture et un peu la littérature.

J. B. La peinture a toujours été essentielle et on est toujours tombé au bon moment sur le peintre qu'il fallait.

R. O. On sait maintenant que c'est une source d'inspiration et on provoque ces rencontres hasardeuses. On ne crée pas d'après une techni que ni une esthétique, mais avec ce qu'on est, ce qu'on vit.

J. B. Le monde animal est très important chez nous. Je suis convaincue que nous détenons des rythmes animaux et il faut pouvoir les faire ressortir et les sublimer pour que la situation humaine devienne plus lisible. Nous nous appuyons sur certains rythmes, attitudes, manières d'être des animaux, mais nous ne cherchons pas à faire les animaux !

Delahaye

R. O. On essaie de sublimer une situation. Dans Les Noces, on danse dans les bras l'un de l'autre, mais sur les orteils, si bien qu'on voit au-delà de l'image d'un homme et d'une femme, il y a un peu un rapport d'accouplement, mais bizarre, malgré tout pas animal, mais humain et pourtant ce n'est pas comme ça que se prennent les humains. Il y a ambiguïté.

J. B. Quand Régis se lève des petites chaises sur les doigts de pied, il est très puissant et glorieux, et en même temps ridicule. Ce sont ces contrastes qui nous intéressent. La prouesse, on ne la recherche pas, mais parfois il faut en passer par elle, elle est nécessaire. Mais on ne cherche jamais l'esbrouffe, l'effet.

Au moment de cet entretien, la chorégraphie était encore en répétition. Joëlle Bouvier et Régis Obadia calfeutraient leur corps sous des épaisseurs de maillots, dans un petit studio du Centre national d'Angers, pour réinventer les manières, les postures, voire les odeurs de la poignée de gueux qu'ils voulaient mettre en scène.

Depuis, ils ont créé le spectacle et ont entrepris une tournée qui, pour la première fois, passe par Grenoble. Dans une mise en loques fiévreuse et huit danseurs au paroxysme de l'urgence.

Vendredi 6 février / grande salle

Christiane Blaise

GLISSEMENTS PROGRESSIFS VERS LE DERAISONNABLE

Commencer : *par un fait divers pour déclencher la danse. Un meurtre de préférence, mais un meurtre banal, si banal que personne n'imagine que cela puisse être autre chose. Les journaux locaux l'ont vite oublié. Rien de décisif. Pourtant. Pourtant quelque chose cloche : Le New York Times en a parlé.*

Le New York Times ! Qui vient s'occuper d'un petit drame de quartier français... alors tout bascule. Et si tout bascule c'est que c'est de la danse.

Culpabilité : *la bande de danseurs porte un sentiment de culpabilité dont ils ne connaissent pas l'origine. Christiane Blaise leur a mis cette idée en tête : et s'ils étaient coupables ? De ce meurtre ou de pire encore. Les voilà qui s'en débattent. L'énergie leur vient, pour protester. La chorégraphie peut commencer à exister.*

Hommes et femmes ensemble : *Le sentiment de culpabilité est bien partagé. Hommes et femmes mêlés, forts tour à tour, et faibles aussi. Déjà, dans une précédente chorégraphie, Capitaine fragile, ils pouvaient être tout à la fois, sans distinction, capitaines et fragiles. On peut voir alors des femmes porter des hommes. Essayer de. Ou à défaut porter la même force, la même violence, la même tendresse. La danse contemporaine permet cela.*

Quelques moments rares dans la tête : *Petronio dans Set and reset de Trisha Brown ; Maden dans Opal loop de la même Trisha ; la femme à petits pas dans Kontakthof de Pina Bausch ; le duo de Myriam et Robert dans Yves. P. de Jean-Claude Gallotta.*

Inventer une danse : *Essayer de trouver un lien à soi entre le mouvement (Trisha Brown) et la théâtralité (Pina Bausch). Creuser cela. Oser l'inspiration littéraire, faire que l'histoire ne fonctionne pas comme un argument de ballet mais comme une impulsion pour les danseurs. Oser enfin la participation des non-danseurs et utiliser leur présence plutôt que leur technique.*

Christiane Blaise, fille de : *... Trisha Brown. Trisha qui a inventé le* bouger vrai. *Difficile de chorégraphier après elle. Difficile aussi de ne pas le faire. Mettre en espace ce questionnement fertile : chorégraphier, donc.*

Bout de phrase pour s'élancer : *... pas d'autre aveu qu'une peur partagée.*

DANSE COUPABLE AVEC PREMEDITATION

Compagnie Le Pied à coulisse

DANSE COUPABLE AVEC PREMEDITATION

Création le 28 janvier 1987 au Cargo / Maison de la culture de Grenoble

chorégraphie : Christiane Blaise
musique : Benoît Thiberghien
lumières et décors : Philippe Veyrunes
costumes : Laurence Freychet

danseurs : Christiane Blaise, Isabelle Blanco, Chantal Pillet, Yves Sicard, François Veyrunes

Du mercredi 28 au vendredi 30 janvier / petite salle

L'Evadée

Un mur, et un tapis lumineux de couleurs diaprées font resplendir le visible, tel un seuil infranchissable. Derrière cette paroi d'aveuglement, l'antre d'une terrible machine à imaginaire nommée Karine Saporta. Vous qui regardez, perdez toute espérance. Lumière ou rideau, rien qui ne s'ouvrira ici que pour mieux vous exclure d'un univers étanche qui ne se laissera pas conquérir par vos critères, encore moins par vos références. Ariane sans fil, Karine Saporta abandonne, d'une pièce à l'autre, son public, et plus encore ses commentateurs, dans les recoins d'un itinéraire en forme de dédale. C'est d'ailleurs un trait caractéristique des grands créateurs en ce genre qu'on appelle la danse contemporaine, de ne pas nous livrer facilement les codes d'accès à leur œuvre. De proposer des produits qui se contredisent en se succèdant, de nous amener là où nous ne les attendions pas. D'échapper à toute tentative trop rapide de définition. C'est sans doute cela « faire œuvre » : casser les moules des formes usagées, en conserver la mémoire, non par le ressassement, mais dans ce merveilleux réservoir de survie des musiques et des danses : « le répertoire ». Faire évoluer la courbe de son projet, sans se laisser cerner par les effets de représentation, les jeux de miroirs médiatiques. Acharnée entre tous, Karine Saporta demeure fidèle à sa chimère intérieure, qui se réincarne à chaque création, plus inattendue. Ce qui exige une sérieuse gymnastique de réajustement pour qui prétend accompagner son parcours par l'écriture...

Dans Le Cœur métamorphosé, Karine Saporta accède pour la première fois à une forme spectaculaire de grandes dimensions, impliquant une occupation complète de l'aire scénique. Avec une compagnie de neuf danseurs, un mobilier important, un vrai décor, commandé à un professionnel du music-hall et de la scène lyrique, Jean-Luc Simonini. La chorégraphe s'était jusque là tenue « à l'essentiel » : pas de scénographie, quelques accessoires, au nom d'une heureuse conjonction entre les partis pris esthétiques et les impératifs financiers... Elle s'autorise enfin quelque complaisance à l'endroit du paraître... Mais c'est pour mieux en explorer les mécanismes. Ce jeu avec le décoratif sera en fait sévère et contraignant, surprenant surtout. Car le projet ne se livre pas d'un coup. La métamorphose, comme technique de passage d'un sens à un autre, de la forme à sa substitution qu'elle engendre en s'auto-détruisant.

D'où le rapport aux objets, très important dans toute l'œuvre de Karine Saporta. Ici des trônes, une étrange machine de guerrre articulée et mobile. Une grande cage, surtout, qui habite de façon incongrue, tout le centre du plateau. Autant d'éléments très chargés par un symbole auquel, en fait, ils ne cessent d'échapper. Ainsi la cage, dont les claires-voies ne s'ouvrent que sur des interstices de sens et de visibilités : close ou béante ; terne, détériorée, ou étincelante, elle renferme, comprime, évacue tour à tour. Se fait portique pour de gracieuses trapézistes. Renie, enfin, sa vocation, en s'envolant dans les cintres à l'image des oiseaux qu'elle n'a jamais su incarcérer. En ouverture de ses pièces, Karine Saporta aborde volontiers un rapport narratif à l'objet, puis laisse la situation évoluer selon sa propre dynamique. Il ne faut pas oublier qu'elle a commencé sa carrière en intervenant dans des galeries d'art, selon une démarche très proche de la « performance ». D'où son habitude de traiter les objets comme le font les plasticiens contemporains : tantôt en dégageant une unité de fonctionnement singulière dans un objet anodin (un sommier, une plante verte, etc.) dont la danse sert à énumérer les possibles. Soit en série (les lavabos des Pleurs en porcelaine) c'est-à-dire dans un état de neutralité sémantique, du fait de la multiplication qui accentue la réalité matérielle et fait s'absenter le sens. Que l'objet peu à peu se fasse figure d'affrontement entre chair et matière inanimée renvoie à la veine principale de l'inspiration de Karine Saporta : une tension permanente entre le sujet et le monde, comme si la danse manifestait un trop plein d'être, que les objets extérieurs menacent, heurtent. Ou rejetent, de toute la force d'une fondamentale et mortifière inadéquation.

De là, cette gestuelle de la crise, qui casse, arc-boute le corps, le convulse dans un paroxysme psychique et musculaire... Une danse farouche qui, par un procédé stroboscopique, hache le phrasé par des saccades, élimine les transitions dans l'enchaînement du geste... Ce qui n'empêche pas les moments d'attente, d'implosion. Ou l'échappée d'un bras, d'une main, dans un mouvement très doux, plein de grâce. Un langage savant, épuisant, qui exige des danseurs une maîtrise technique, nerveuse, émotionnelle, à la limite du soutenable.

Cette cassure violente du geste, qui accentue les cambrures, contracte les muscles dans une succession répétitive de motifs obsessionnels essentiellement portés par le corps féminin, a pu être assimilée aux manifestations de l'hystérie. Il y a beaucoup à dire sur le rapport (et surtout le non-rapport) de la danse à l'hystérie : les Pleurs en porcelaine proposaient une mise en scène concertée de l'hystérie, jusqu'à montrer le symptomatique « arc ». Mais la relation n'est pas unilatérale. Des danses modernes ou traditionnelles (la gestuelle du kabuki) utilisent largement la cambrure, pour signifier l'explosion des affects, dans un corps en passe de renoncer au rationnel. C'est que le voisinage de la danse et de la folie a toujours été pres-

Bernadette Tripier

QU'A DANSER CADENCÉ

Chemin initiatique obligé : *New York, studio Cunningham, six à sept cours par semaine, serveuse dans un restaurant pour vivre, rigueur, efficacité. Jungle aussi.*

Retour en France : *Stages pendant l'été 85, petit détour par Amsterdam avec Mirjam Berns pour un spectacle dans les dunes, travail en solitaire puis première approche chorégraphique, en collectif, avec Decibel Danse à La Casamaures en décembre 85.*

SOLITUDE PIRATEE ET IN EXTREMIS

Quelques moments rares dans la tête : *Un duo d'Anne Koren et Mathilde Monnier chez François Verret, la ronde enfantine dans Kontaktoff de Pina Bausch, plusieurs moments de Ulysse de Jean-Claude Gallotta.*

la cadence piratée : *La marche, le rythme de la marche, le métronome, le rythme qui se défait, une lente atteinte de la régularité, tout ça avec des non-danseurs, "moins ennuyeux que des danseurs" qui "ont appris à compter" et qui ont le sens du rythme.*

Le cinéma, art tout proche : *Une parenté, peut-être parce qu'il ne passe pas non plus par le verbe. Sa construction, le montage, le ralenti, les arrêts sur image, toutes choses proches des séquences d'une chorégraphie. Une scène au hasard : Métropolis de Fritz Lang, l'entrée dans l'usine. Toujours la cadence.*

Quelques phrases pour s'élancer : *"Le solo d'une vie", "embarquement immédiat pour un pas de trois déhanché", "le tendre voyage d'une seule et de tous"* (Solitude piratée). *"Automates, joueurs solitaires ou poupées mécaniques... ils se précipitent sur le brillant de la scène" ; "la machine à danser bascule au dernier moment"* (In extremis).

Par-dessus les pas : *La musique. Elle vient après. Répéter d'abord en silence, avec le métronome. Le jour où elle arrive, où Pascal Lloret la fait entendre "c'est dramatique". Elle amène avec elle une force nouvelle. Il faut apprendre à s'entendre moins, à s'éloigner de soi à cause d'elle, à lui laisser la place dans la construction de la chorégraphie. Savoir aussi aller avec elle, parfois, et parfois s'en détacher.*

Jean-Pierre Maurin

SOLITUDE PIRATEE

chorégraphie, décors, costumes : Bernadette Tripier
musique (bande son) : Pascal Lloret
lumières : Philippe Van Custem
réalisation costumes : Malou Tripier
danseurs : Jean-Michel Cardona, Eva Lloret-Gruber, Corine Duval-Métral, André Perez, Bernadette Tripier

IN EXTREMIS

Création le 3 février 1987 au Cargo / Maison de la culture de Grenoble
chorégraphie, décors, costumes : Bernadette Tripier
musique : Pascal Lloret
lumières : Karim Houari
réalisation costumes : Patricia Goudinoux
danseurs : Philippe Bernabé, Adrien Boissonnet, Daniel Bourgne, Cathy Cambet, Rémy Jourdan, Eva Lloret-Gruber, Cathy Monmarson, Bernadette Tripier

Mardi 3, jeudi 5, samedi 7 février / petite salle

senti, et pris en charge réciproquement. Il est peut-être révélateur d'une vérité, qui nous échappe encore en partie, que Pierre Beauchamps, le grand maître de la période baroque, ait fait ses débuts dans un ballet intitulé Le Dérèglement des passions. L'hystérie, on le sait, n'existe pas, elle ne tient qu'à sa propre théâtralisation. Elle serait alors une *feinte de corps,* dit Michel Foucault, à la suite des thérapeutes de l'époque classique. Dans une analyse très suggestive d'une certaine gestuelle contemporaine au théâtre, Régis Durand remarque : *L'hystérie disparue, reste l'hystérique comme une des formes du désir.* La folie de la danse serait donc ce désir fonctionnant à vide, dont Karine Saporta nous montre non seulement les images, mais le mécanisme. On parle de l'érotisme qui sous-tend son œuvre : non seulement parce que cette danse est une des rares à prendre en compte la beauté féminine (ou masculine d'ailleurs) en tant que telle. A intégrer les *figures* de la beauté. Mais la morphologie des danseuses, volontiers poupine, mise en valeur par des costumes courts, échancrés ne vise pas tant à séduire, qu'à traiter le désir féminin lui-même, ses composantes complexes, souvent pré-génitales, dont les fixations et les contradictions confuses, sont ici exhibées avec un courage et une impudeur peu communs.

Dans ce continent autarcique, où l'Autre fait toujours cruellement défaut, la danse, comme sentiment spasmé de l'existence, nourrie par les rythmes accélérés — et les décibels — de la bande son, pourrait n'être qu'une façon de désespérer de la jouissance. Or les dernières créations de Karine Saporta, Le Cœur métamorphosé, Une Passion font intervenir des flux « sentimentaux » sinon relationnels. A relier peut-être à l'aspect tout à coup distancié, suranné même de l'univers saportien. Mais attention : contrairement à ce qu'on voit de façon assez banalisée au cinéma, dans les arts plastiques ou au théâtre, Karine Saporta se soucie fort peu d'élaborer une esthétique citationnelle. Elle ne convoque pas les signes du passé à venir habiter son présent : c'est elle au contraire qui s'en va ; qui s'évade d'une dimension présente, trop collée aux choses du jour, pour aller habiter une autre temporalité, à qui elle conserve délibérément un caractère vague (quitte à ne pas cacher, dans ses propos, son penchant pour le XVIIe siècle...). Et si elle ne rapporte pas de ces évasions les fétiches empruntés au magasin d'accessoires post-modernes, c'est qu'elle explore les carcasses les plus vides du temps, les déserts de l'âme, ce qu'elle nomme, dans une de ces tournures choisies et rares dont elle a le secret *les sentiments désaffectés.* De l'histoire, elle ne prétend collectionner que des émotions, autrement dit : ce qui se matérialise et se code le moins. Ainsi ce « cœur », qui de Corneille à La Rochefoucault, en passant par Mme de La Fayette, désigne non seulement l'organe de la tendresse, mais celui du courage, de l'endurance, à quoi toute l'éthique de la danseuse est si profondément attachée. Entre ces deux définitions presque opposées, elle danse le va-et-vient d'« une chose à son contraire ». Dans les oscillations d'un sens, qui toujours se dérobe, ou se transporte ailleurs, comment ne pas évoquer les antithèses de la poésie baroque qui mariait les opposés : le feu, la glace, la lumière, la nuit, le désir, la répulsion ? Et qui se prolonge dans les étirements déchirés des registres raciniens, ce « cœur » classique, où se conjuguent si souvent le « cruel » et le « tendre ». On connaît le cri d'Andromaque :

L'amour peut à ce point pousser sa barbarie ?

A quoi répond peut-être ici l'opposition constante entre les valeurs lumineuses, douces, et les formes anguleuses, contondantes. Entre les personnages royaux, et leurs inquiétantes vigiles, les créatures mal apprivoisées. Entre la réunion des signes épurés d'un ailleurs de la passion, et ceux des cultures « pauvres », (cirques ou bd) à qui la chorégraphe réserve toujours un excellent accueil, quitte à se discréditer auprès des beaux esprits. Dans ces circulations d'une couche formelle à une autre, la danse visite les phases du mot « cœur ». Karine Saporta se reconnaît depuis longtemps une vocation de cinéaste. Et d'une façon générale, il est certain que la chorégraphie contemporaine se rapproche beaucoup plus du cinéma que du théâtre, et par le matériau en jeu *(du mouvement, du temps* bien avant n'importe quel contenu), et surtout par leur rapport distendu aux formes, aux énoncés. En regard des seconds, la danse de Saporta, qui se réfère à une narration diffuse, non verbale, nous offre *les exemples les plus frappants de la disjonction voir-parler* (Gilles Deleuze). De même que la chorégraphe désactualise son geste, elle dissocie tous les moments de l'expression. *C'est comme si l'on était emporté par une vague. Le temps sort de ses gonds, on entre dans la temporalité comme état de crise permanente* (Gilles Deleuze, à propos de Welles). La scène théâtrale serait donc, pour la danseuse, un support provisoire, qui vaudrait à titre de rampe d'essai, de topologie virtuelle, dont la matérialisation définitive est attendue ailleurs : ainsi cette répugnance qu'elle dit éprouver à composer l'espace selon les habituels tracés, que dessinent les déplacements des danseurs. Chez elle, c'est l'événement lui-même qui se propage à travers les relais d'un espace morcelé. Un mouvement amorcé côté jardin s'achèvera côté cour, sur le corps d'un autre danseur.

Plus encore que les pièces précédentes, Le Cœur métamorphosé est à lire en tant que dispositif optique, où la danse se fait le moteur vibratoire qui transporte de nouveaux types de figures et de perception.

Ici, tout est transitoire, même à l'intérieur des corps et des consciences. Pas de personnage homogène : ainsi cette présence masculine, animalisée et féminisée à la fois, incarnée par l'étonnant James Razafimanantsoa un plasticien converti depuis peu à la danse. Ainsi cette dame de cour, prisonnière d'une robe pétrifiée, d'où se délivre la chrysalide blonde d'un corps flexible. Mais les vertiges de la transformation culminent avec l'emploi de loupes géantes appliquées sur les mains ou le visage : les proportions se disloquent, les repères du corps se dissolvent. Nous ne sommes plus au royaume de la métamorphose, mais à celui de *l'anamorphose,* là où les lignes élastiques s'expansent jusqu'à la rupture de la lisibilité. Karine Saporta emprunte aux arts audio-visuels la poétique de « l'insert », qui dé-mesure l'espace. *L'image moderne instaure le règne des « incommensurables », ou des coupures irrationnelles ; c'est-à-dire que la coupure ne fait plus partie de l'une ou l'autre image, de l'une ou l'autre suite qu'elle sépare et répartit.* (Deleuze).

Que la danse soit hantée par le cinéma est depuis longtemps une évidence répertoriée. Ce qui se prédit, dans Le Cœur métamorphosé est l'avènement d'un nouveau cinéma, celui des danseurs, dont nous sommes en droit d'attendre bien des surprises. Eux seuls connaissent d'expérience les embûches de l'espace, son élasticité, ses traverses secrètes. L'exode hors du temps, et d'un sens qui lui serait contemporain, ne constituerait alors qu'un prélude à la promenade des danseurs du côté des plateaux de tournage.

LE CŒUR METAMORPHOSÉ

Les citations sont empruntées à :
Michel Foucault : Histoire de la folie à l'Age classique, *Plon, 1961.*
Régis Durand : La Tresse hystérique in *L'Art du théâtre, revue du Théâtre National de Chaillot, n° 3 / sept. 86.*
Gilles Deleuze : Cinéma II : L'image-temps *Ed. de Minuit, 1985.*
et à un entretien avec Karine Saporta.

Mardi 10 février / grande salle

LE CŒUR METAMORPHOSÉ

Création mondiale sur commande du C.N.D.C. / Centre National de Danse Contemporaine d'Angers

chorégraphie : Karine Saporta
décor : Jean-Luc Simonini
costumes et accessoires : Laurence Perquy
robe de résine réalisée par Marie-Hélène Regnaux
musique originale : Jean-Jacques Birgé, Francis Gorgé, Bernard Vitet *(Un Drame musical instantané)* commande d'Etat

narrateur : Erik Fank
lumières : Maxime Ramos
régie plateau : Christophe Zurfluh
danseurs :
Anne-Marie Brun, Véronique Dupont, Marie Faggianelli, Marceline Lartigue, James Razafimanantsoa, Hervé Robbe, Nathalie Ruiz, Stefan Schneider
assistante : Béatrice Cosme

Anne-Marie Pascoli - Sylvie Guillermin

DEUX TETES A LA BARBACANE

Avoir sa compagnie, déjà : *Plutôt que de trouver un chorégraphe, un qui convienne, en province, l'accepter, se faire accepter par lui. Galérer. Ou partir. Finalement, travailler seule. Tant qu'à galérer. Et puis se retrouver dans le même cours, s'essayer ensemble à l'auto-chorégraphie.*

LA FORTERESSE EST HABITEE

Chorégraphier à deux : *Toutes les deux sur le plateau, à l'intérieur de la recherche, ensemble. Parcours parallèles. Se regarder danser, regarder l'autre, danser ce que l'autre a trouvé, le danser parfois mieux, le prendre à son compte, aboutir à une chorégraphie qui n'appartient ni à l'une ni à l'autre, ou alors aux deux ensemble indistinctement.*

Un maître, une influence : *Hervé Diasnas, qui est plus qu'un chorégraphe. Pas vraiment des cours, une façon de vivre, une recherche personnelle basée sur une pratique philosophique orientale. En dehors des écoles et des styles, une aventure gestuelle sans limites et cette particularité chorégraphique du rapport au sol, sol qui est matière et lieu de contact.*

Des références tout de même : *Pina Bausch, le Théâtre éclaté, solos de Carlson (Sylvie) ; Moses and Pendleton aux USA, le Butô (Anne-Marie). Le vocabulaire Cunningham, le Classique (10 ans pour Anne-Marie), l'art martial, le flamenco. Et aussi (Sylvie), quelques réminiscences, dans le geste, du graphisme.*

La Forteresse : *L'aventure, leur aventure commune, continuer ça. Inventer un autre duo peut-être après, si capable (Sylvie). Vivre la danse comme un enfermement et un éclatement complets tout à la fois, continuer, pourquoi pas avec dix personnes sur scène plutôt que deux ? (Anne-Marie). Se libérer complètement d'ici là, pour oser utiliser la voix comme élément chorégraphique (Anne-Marie).*

Souvenirs du Classique : *Dix ans de Conservatoire (Anne-Marie). D'abord, règler ses comptes pendant cinq ans, se défaire du système, combattre l'image de la femme qu'il en donne, puis faire admettre d'autres morphologies à la scène chorégraphique. Aujourd'hui, avoir fait la paix. Savoir ce qui vous en reste — la rigueur ? —.*

Des sources : *la musique, toujours (Sylvie) ; la littérature (Anne-Marie), science-fiction, Giono, Bettelheim.*

Musique avec, musique sans : *Des percussions brésiliennes, des chants de femmes bulgares. Trouver la place de la musique dans la chorégraphie. Ni sur, ni hors. Quels rapports leur faire entretenir ? Sylvie travaille avec, Anne-Marie répète en silence. Chercher encore le mode de fonctionnement. Chorégraphier aussi ensemble l'espace sonore.*

Quelques phrases pour s'élancer : *"Il existe des êtres que l'angoisse mène au retrait de la réalité, le retrait à une angoisse encore plus grande jusqu'au royaume des ombres. Alors ils érigent une forteresse qui font d'eux des étrangers à la vie et leur agitation n'est plus qu'une succession de gestes répétitifs pour conjurer le sort".*

L'Art défloral

Au moment où Rossignol a déchaîné les controverses et exacerbé les polémiques autour du mot « modernité », je tombais béate d'amour pour la danse baroque, avec l'irrésistible envie d'être terrassée par l'étonnement. A chacun son étonnement.

Devant Appel d'air (1981), j'avais été soufflée. Voilà que le périphérique arrivait directement sur scène, à la faveur d'une nouvelle bretelle... Délices me mit à nu, sur un espace multi-médiatisé (1983) : pourtant, j'était bien sûre de n'avoir confié les élucubrations de ma vie privée qu'à mon journal intime... Via (1984) me planta là, avec un peps éphémère qui s'évanouit dans les rues pavées de Montpellier. Les Rats (avec le GRCOP de l'Opéra de Paris en 1984) étaient bien déguisés, mais l'habit ne suffit pas à faire la gestuelle « chopinesque »... Le Défilé de mode détourné par l'imaginaire et la dérision (1985), croustillants instants de fraîcheur, pleins de suggestions pour les prochaines sorties improvisées. Rossignol, d'un coup, tragique, avec ce tir à vue dans les notions d'équilibre physique, scénique, psychique, doublé d'un tir groupé de la part de critiques qui n'auraient plus que leurs yeux pour se cacher. Rossignol (1986), suspension interrogeante sur un vertige qui ne voudrait plus se stabiliser.

Arrêt sur l'envol, alors qu'une nouvelle notion d'espace venait tout juste d'être débusquée. Des points de suspension qu'on étira jusqu'à l'immense « planitude » des plages rochelaises... Le mot « planitude » n'existe pas : c'est une idée. Une réaction aux envolées intersidérales. La mer densifie les envolées. L'ailleurs demeure, même s'il devient horizontal. Ce qui est étonnant sur les plages charentaises, c'est cette horizontalité qui inonde même l'horizon. Les oiseaux ne volent plus vers le haut, ils volent vers le large. Un rossignol qui vole vers le large est un rossignol qui prend des risques. Des risques étonnants. En janvier 1986, la compagnie Chopinot s'installe à La Rochelle. Elle prend la succession du Théâtre du Silence dirigé par Brigitte Lefèvre et devient le Centre Chorégraphique Régional de Poitou-Charentes.

On n'a pas arrêté de me le répéter : *Si tu ne parviens pas à être étonnée par Régine Chopinot, c'est parce que tu habites au cœur de Paris et que tu vis trop la nuit.* Commencer à vivre à quatre heures de l'après-midi au cœur de Paris implique sans doute de ne plus vraiment s'étonner de ce qu'on appelle tout le temps la modernité. Pas la mode, la modernité. Vivre « à fond » dans la modernité, c'est aussi avoir une perception incontournable de l'immuable. Et de le garder intact en choisissant l'exacerbation des formes très éphémères qu'il veut bien se donner. La danse baroque et la danse de Régine Chopinot se regardent en chiens de faïence, mais elles ne font que donner une réponse opposée à la même question. Régine Chopinot finit par étonner, à force de rester fidèle dans sa réponse à la modernité. Telle que définie précédemment.

On aurait pu croire que l'horizontalité rochelaise allait changer ses angles de vue. Mais quel que soit l'objet, l'œil de la modernité scrute son propre immuable. L'entêtement de Régine Chopinot finit par « prendre la tête ! »...

Régine Chopinot s'installe sur le port. Elle voit un bateau qui s'appelle *La Pucelle-des-mers* (sans doute en hommage à la chanson bien connue dans cette ville A La Rochelle, y'a des pucelles...).

Régine Chopinot n'est pas pucelle, elle est vivante. Elle ne peut pas faire autrement.

Elle ne se protège pas, elle crée. Elle ne se love pas autour du vide, elle le plie à sa gestuelle. Elle colle bout à bout les morceaux que le vide a laissé échapper, en transmettant intégralement la discontinuité, la cassure brutale, les brusques soubresauts puis l'instantanéité avec lesquels le vide a fini par se laisser déflorer.

Les pucelles ne se laissent pas déflorer par hasard. Il faut les avoir longtemps observées. Avoir séduit. Avoir induit l'idée de merveilleux, de voyage, d'épopée et avoir convaincu de l'enjeu. Il faut user de masques, d'apparats, d'allégories, de décors, et raconter de belles histoires.

Le dépucelage est un acte étonnant : il permet de ne plus croire aux contes et de commencer enfin à les vivre. En ce sens, la dernière chorégraphie de Régine Chopinot est un dépucelage réussi. Ce que produit souvent l'entêtement dans la modernité...

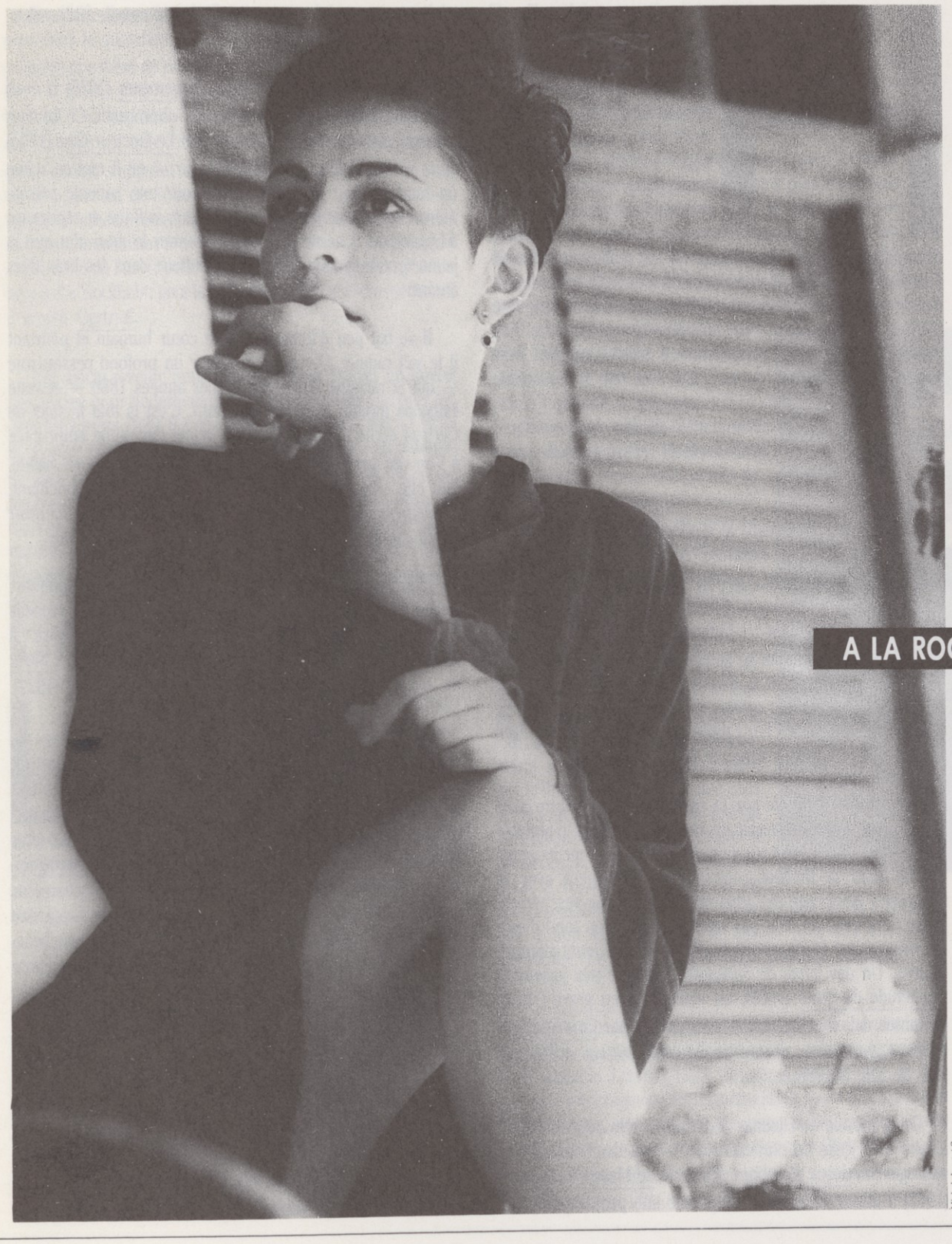
A La Rochelle, il n'y a pas que des pucelles est un conte cruel sur les pires aspects de la modernité. Sur tout ce qui a fait les « unes » « sanglantes et révoltantes, insensées et absurdes, de l'actualité de ces derniers mois. Un regard sur un monde en pleine phase de pourrissement collectif. Comme souvent pour « singer » les humains, des personnages sont ici des animaux. Neuf animaux pas plus bêtes que nous qui s'embarquent sur des cartons-pâtes pour atteindre un « nouveau monde». Péripéties, pirouettes, orages et ambiance tumultueuse de fin du monde humain... Qui, parmi ces rescapés, atteindra, aura mérité d'atteindre, la nouvelle terre de salut ? Existe-t-elle ? Conte moral, coup de colère aussi...

La gestuelle de Régine Chopinot se prête bien aux mouvements, démarches, mimiques, très bien observés, de chacun

LA FORTERESSE EST HABITEE

chorégraphiée et dansée par
Anne-Marie Pascoli et
Sylvie Guillermin
musique : François Kokeleare
voix bulgares
Stephan Micus :
The East of the night

Mardi 3, mercredi 11, jeudi 12 février / petite salle



Michel Jaget / Camera

des animaux mis en scène. L'espace scénique est travaillé en profondeur, imposant la progression horizontale, vers une île imaginaire dont la carte est dessinée, mais aussi la réflexion verticale grâce à un plafond miroir qui diffuse les éclairages et permet de voir la chorégraphie par en-haut. Entêtement donc dans son travail sur l'espace, dans son exigence quant aux lumières, dans sa collaboration poursuivie avec Jean-Paul Gaultier qui signe les costumes depuis six ans... Entêtement dans l'ambiance métallique, « robotique », légère et cynique en même temps... Régine Chopinot affirme plus violemment ce qu'elle a toujours été, et comme un « épaississement » nouveau se profile à l'horizon.

Certaines choses se densifient : l'éphémère par exemple...

A LA ROCHELLE, IL N'Y A PAS QUE DES PUCELLES...

chorégraphie : Régine Chopinot
costumes : Jean-Paul Gaultier
lumière : Gérard Boucher
son : André Serre
décor : Didier Perreton
effets spéciaux : Claude Chaussignand
avec :
Régine Chopinot, Ellen Karcher, Michèle Prelonge
Rita Quaglia, Monet Robier, Herman Diephuis
Poonie Dodson, Michio Suzuki, Frédéric Werle

Mercredi 4 février / grande salle

Le cœur inquiet

GERTRUD

de Hjalmar Söderberg

Texte français de Jean Jourdheuil et Terje Sinding

mise en scène : Bruno Boëglin
décor : Christian Fenouillat
costumes : Catherine Laval

avec notamment :
Sylvain Corthay, Marie-Paule Laval, Louis Mérino...

Création française

Hjalmar Söderberg (1869-1941) avait trente et un ans lorsque se termina le XIXe siècle. Au rationalisme critique et au déterminisme des années 1880 avait, depuis quelques années déjà, succédé un courant romantique, marqué par les poèmes flamboyants de Verner vom Heidenstam et les légendes merveilleuses de Selma Lagerlöf. Le sentiment national, l'héroïsme et l'imagination étaient à l'honneur, le symbolisme, n'avait pas débouché, comme ailleurs, sur une atmosphère délétère de fin-de-siècle, mais ouvert les portes au rêve. Hjalmar Söderberg refuse le rêve, comme il refuse la religion. Rejetant toutes « les illusions du moi » il se veut clair et raisonnable et la pureté de sa prose le fait comparer à Anatole France, qu'il traduit d'ailleurs brillamment en suédois. Mais quoi qu'il fasse, une légère teinte de fin-de-siècle repose sur cette prose presque trop parfaite.

Ce n'est pas cependant le scepticisme qui domine dans ces élégantes nouvelles ou Historiettes (1898). Derrière son attitude désillusionnée et désinvolte se cache une angoisse qui apparaît dans son beau roman autobiographique : L'Enfance de Martin Birck (1901). Où et à quel moment se ferait-elle d'ailleurs mieux sentir qu'au sein du monde à la fois quotidien et merveilleux de l'enfance, apparemment quiète et confortable, mais pleine de mystères inquiétants ? Chez l'adolescent, elle se dilue trop facilement en un vague à l'âme de jeune flâneur.

Strictement dominée par la pensée et une écriture sans failles, cette angoisse aurait pu demeurer à l'état d'aimable mélancolie, s'il n'y avait aussi eu chez Söderberg une exigence morale dont la fermeté contraste singulièrement avec la « sagesse » désabusée et l'apparente lassitude de ses personnages : ces gens ne sont pas sceptiques jusqu'au fond d'eux-mêmes, malgré leurs propos désillusionnés et leurs attitudes blasées. Un des livres de Söderberg s'appelle très justement Inquiétude du cœur (1909), un autre : Le Jeu grave (1912). Certaines de ses « historiettes » annoncent les Contes cruels de Pär Lagerkvist ou encore les nouvelles féroces et désespérées de Stig Dagerman.

Or la morale de Hjalmar Söderberg a très peu de choses à faire avec celle du christianisme — que dans ses curieux ouvrages sur Jésus, Barabbas (1928) ou Le Messie transformé (1932) il affecte de considérer comme une petite secte judaïque. Elle a encore moins à faire avec la morale conventionnelle de la bonne société.

Déjà avec son premier livre, Egarements (1895) il avait acquis la réputation d'être un écrivain « immoral ». Ce fut bien entendu pire encore après son roman Le Docteur Glas (1905) — le seul traduit en français à ce jour — où il met en scène un médecin qui, par compassion pour une patiente prisonnière de son mariage avec un pasteur sadique et répugnant d'hypocrisie, n'hésite pas à empoisonner le mari afin que la jeune femme puisse trouver le bonheur dans les bras d'un amant.

Il se fait peu d'illusions sur le cœur humain et pourtant il le sait inquiet. Comment concilier un profond pessimisme — qui le rattache aux écrivains des années 1880 — et cette exigence morale « en dépit de tout ». C'est là tout le sujet de Gertrud écrite en 1906 et munie d'une épigraphe empruntée à l'un des personnages et devenue depuis célèbre en Suède, tant elle allie une volonté de lucidité et le regret lancinant, l'isolement que crée cette lucidité même : *Je crois au désir de la chair et à la solitude inguérissable de l'âme.*

L'œuvre de Hjalmar Söderberg est relativement restreinte : quatre romans, quatre recueils de nouvelles, quelques recueils d'articles et d'aphorismes. Il a peu écrit pour le théâtre : à part Gertrud il n'a laissé qu'une petite pièce en un acte, L'Etoile du soir (1912) et un drame politique, L'Heure fatale (1922).

Gertrud paraît un an avant les « pièces de chambre » de Strindberg (Orage, La Maison brûlée, La Sonate des spectres, Le Pélican) mais Söderberg devait se sentir assez étranger au théâtre « mystique » ou « symboliste » de la dernière période de son grand aîné. Il ne doit guère avoir apprécié non plus la violence des pièces dites « naturalistes » comme Mademoiselle Julie. Chez Söderberg tout se passe dans un milieu plus feutré, l'humour n'est pas dépourvu de tendresse — au lieu d'être féroce comme chez Strindberg. Gertrud se trouve beaucoup plus dans la lignée du théâtre d'Ibsen, avec quelque chose de plus moderne, de plus enjoué — le ton est moins grave, plus sceptique. Ce n'est pas le mécanisme révélation-jugement qui joue, le malheur ne frappe pas comme la foudre — on dirait que de tout temps il est installé derrière la façade souriante et « sage », au fond de ce cœur éternellement inquiet.

Du mercredi 4 au samedi 21 mars / théâtre mobile

Dreyer et Gertrud : Histoire d'une incompréhension publique

En 1962, l'attention de Dreyer est attirée par un article paru dans le quotidien danois Politiken. L'article en question présente une thèse de doctorat qui vient d'être publiée et soutenue à Stockholm, sur la pièce de Hjalmar Söderberg Gertrud. L'auteur, Sten Rein, y prouve, documents à l'appui, que Gertrud est une œuvre en grande partie autobiographique. Gertrud s'appelait en réalité Maria von Platen et avait été la maîtresse de Söderberg, alors marié. Lorsque celui-ci, après des années, réussit à divorcer, il apprit que Maria entretenait alors une liaison avec un jeune écrivain, qui ouvertement s'était flatté de l'avoir pour maîtresse. Dépité et furieux, Söderberg quitta Stockholm pour le Danemark, où en quelques semaines il écrivit Gertrud.

Cet article réveille immédiatement chez Dreyer un intérêt très ancien pour Söderberg et sa pièce. Quarante ans plus tôt, dans les années 1920, il a déjà eu l'intention de porter à l'écran le Docteur Glas, puis Gertrud. Mais ce projet n'a pu aboutir : on était à l'époque du muet et il y avait trop de dialogues. Maintenant, en 1962, cette théâtralité n'est plus un obstacle, mais plutôt un défi à relever. Le fait que Gertrud ait véritablement existé, que Söderberg mette en scène de manière à peine déguisée des personnages et des événements réels constitue pour Dreyer une raison supplémentaire de s'intéresser à la pièce, tout comme il s'est intéressé précédemment et pour les motifs analogues à Dame Marguerite, à Michael, à Jeanne d'Arc et à Anne de Jour de colère.

L'élaboration du scénario lui prendra plusieurs mois et il en écrira trois versions au moins. Mais il lui faut trouver un producteur. Tage Nielsen, le directeur de Palladium, qui a déjà financé Jour de colère et Ordet, est loin d'être enthousiasmé par ce nouveau projet. Il lui préférerait un autre scénario, intitulé La Couronne, auquel Dreyer a travaillé quelques années plus tôt mais qu'il a laissé à l'état de brouillon. Le cinéaste toutefois tient à sa Gertrud, qu'il considère comme étant une étape avant le tournage de Jésus de Nazareth.

Fin septembre, Ellen Nielsen, l'épouse de Tage, adresse à Dreyer un ensemble de remarques très critiques sur le manuscrit adressé à Palladium : selon elle, Gertrud ne sera pas un film mais du théâtre filmé, d'autant plus que Dreyer a "dédramatisé" la pièce. Quant à l'épilogue que le cinéaste a ajouté, il est très mal venu et n'a d'intérêt que pour les spécialistes de l'histoire du théâtre. A la suite de ces critiques les pourparlers avec Palladium en sont au point mort : les journaux danois annoncent début octobre que la société refuse de produire le film. Toutefois, un mois plus tard, les tractations ont repris : Dreyer écrit à Ellen Nielsen qu'il a "trouvé un style". Au début décembre, il propose que Gertrud soit tourné en version anglaise avec des acteurs danois qui seront postsynchronisés. L'idée toutefois ne sera pas retenue.

Au cours de l'été 1963 Dreyer est à pied d'œuvre pour commencer le tournage. Il commence à prendre contact avec les acteurs qu'il envisage pour tenir les rôles principaux. Le début des prises de vue est prévu pour les premiers jours de décembre et le film doit être terminé pour juin 1964. Malheureusement, Palladium ne dispose plus de son plateau habituel de tournage qui a été loué à la télévision danoise. Il faut attendre que la société concurrente, la Nordisk, libère un atelier qu'on pourra utiliser.

Dreyer, qui, avec les années, est devenu de plus en plus minutieux dans la préparation de ses films, profite de ce délai supplémentaire pour contrôler les moindres détails de mise en scène : fabrication des costumes, choix des tissus pour les robes de Gertrud, coiffure des acteurs, éléments de décor, meubles, accessoires...

C'est le 20 avril que commencent les prises de vue : elles dureront plus de trois mois, environ cent jours de tournage en tout, y compris les extérieurs. On avait espéré un moment que le film pourrait être terminé pour la fin août et être présenté au festival de Venise. Mais il faut se rendre à l'évidence : ce délai ne peut être retenu. Tout le travail de montage et de synchronisation reste à faire. C'est seulement vers la mi-octobre que le film sort des mains de Dreyer pour être envoyé au laboratoire. Le 15 on peut monter la bande-annonce.

Entre-temps les journalistes danois ont écrit abondamment sur le film, spécialement à l'occasion des soixante-quinze ans du cinéaste, le 3 février 1964. Comme à son habitude, ce dernier a été très chiche de renseignements. A cause de ce manque d'informations, une sorte de processus d'idéalisation a commencé à jouer, chacun imaginant sa propre Gertrud. Tous les journaux danois dépêchent leurs envoyés spéciaux pour couvrir la sortie du film le 18 décembre à Paris.

Gertrud est projeté en séance de presse au Studio Médicis, dans des conditions lamentables. La salle qui devait être inaugurée par ce film est à peine terminée. Le son est défectueux, les sous-titres (que Dreyer lui-même a tenu à contrôler) presque illisibles. La vraie "première" a lieu le soir dans une atmosphère de catastrophe. Car le bruit s'est déjà répandu que "Dreyer avait ridiculisé le Danemark et lui-même, qu'il s'agissait du film sénile d'un metteur en scène sénile".

Autrement dit, Gertrud faisait scandale. Cette nouvelle œuvre du metteur en scène de Jeanne d'Arc ne répondait pas à ce qu'on attendait de lui. Au lieu d'un film respectant l'esthétique "traditionnelle" il avait réalisé une bande insolite, radicalement autre. La plupart des critiques ne lui pardonnèrent pas et, dans les jours suivants, publièrent des comptes rendus d'une rare méchanceté. Seuls quelques articles isolés, français et danois, prirent la défense de Gertrud, de même que, quelques semaines plus tard, plusieurs revues mensuelles de cinéma. Mais il était trop tard. Le film avait déjà été retiré de l'affiche. Presque personne n'avait pu le voir.

C'est sur ce dernier échec commercial que se termina la carrière d'un cinéaste qui, toute sa vie, n'avait eu qu'un tort : préférer le cinéma à sa propre notoriété.

Roger-Viollet

Carl Dreyer, 1926

Jean Jourdheuil / Claude-Henri Buffard

Traduire est un beau travail qui rend moins malheureux que l'écriture

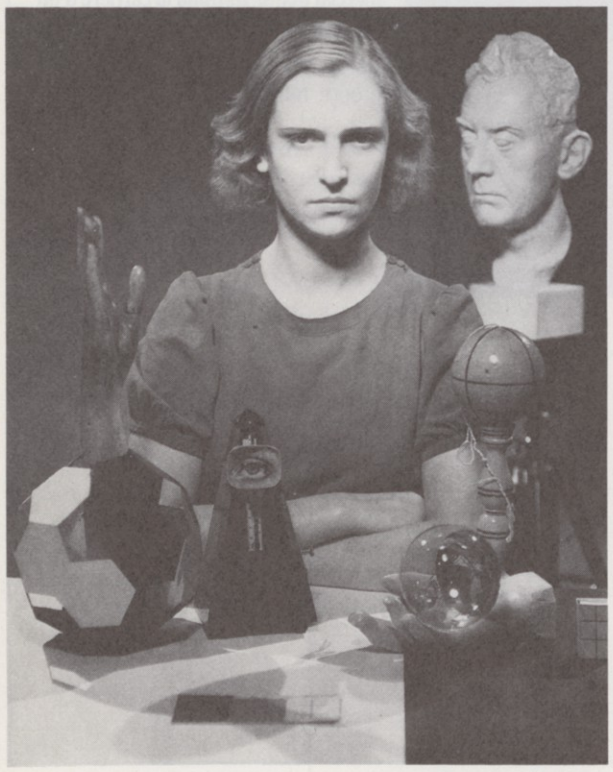
Le traducteur serait définitivement un traître, condamné, dans le meilleur des cas, à la transposition créatrice. La célèbre paronomase italienne « traduttore, traditore » en a porté le constat jusque dans le langage populaire.

Jean Jourdheuil, traducteur de *Gertrud* avec Terje Sinding, en a pris son parti : le malentendu, inévitable entre deux langues, est « la première forme de communication ». Germanophile plus que germaniste, il vit la nécessité de traduire, à la manière de Goethe, « comme une charge publique ». En laissant penser comme Peter Handke que « traduire est un beau travail qui rend moins malheureux que l'écriture ».

Frottements

Je prends toujours la précaution minimum de traduire avec quelqu'un qui connaît bien la langue. Il faut qu'il y ait dialogue, et même parfois opposition. Pour Gertrud, lorsque cela ne passait pas entre le suédois et le français, il nous arrivait d'emprunter la solution trouvée par la traduction allemande faite par la Schaubuhne de Berlin qui pensait à une époque monter la pièce. Je fais cela fréquemment de contrôler ma traduction française avec une autre langue. Je viens par exemple de traduire Paysage sous surveillance de Heiner Müller en vérifiant mon travail avec la version américaine. Car la question n'est pas de traduire une langue en une autre langue, c'est au fond tenter des frottements entre plusieurs langues. Voilà pourquoi j'ai aussi traduit Shakespeare, les Grecs, etc. Le problème majeur du traducteur tient davantage à la connaissance du français qu'à celle de la langue qu'il traduit. Un germaniste par exemple ne sera pas forcément mieux placé pour traduire de l'allemand, il pourra peut-être contribuer à l'émergence d'un style, il risquera aussi bien d'alourdir le texte. C'est une question de tâtonnements, je n'ai pas de religion ni de théorie de la traduction.

GERTRUD



Fidélité

Je n'ai pas été étranger à ce mouvement-là qui a fait mode il y a quelques années d'aller vers une traduction plus littérale. Mes traductions de Büchner, de Kleist portent cette trace. Mais il y avait une bonne raison à ce courant. Il s'agissait d'une deuxième vague de traductions de ces textes, on pouvait avoir envie de retrouver un sens plus exact.

Car il faut distinguer les premières traductions des suivantes. La première traduction d'une œuvre, si elle acquiert une certaine audience, est importante parce que c'est elle qui donne une première acclimatation de l'œuvre. Elle charrie des malentendus mais comme disait Walter Benjamin : *Le malentendu est la première forme de la communication*. Peut-être que sans malentendus on ne s'entend plus du tout ! Les premières traductions sont beaucoup plus difficiles. On critique trop leurs inévitables erreurs. J'irais jusqu'à dire que dans certains cas, quand les traducteurs sont géniaux, l'erreur peut être tout à fait productive. Par exemple, personne ne serait bienvenu de reprocher à Hölderlin ses contre-sens de traduction d'Œdipe Roi. Parce que les contre-sens d'Hölderlin sont plus intéressants que les absences de contre-sens d'une traduction sorbonnarde...

Littéralité

Cette exigence de littéralité ne résout pas tout, elle peut finalement aussi devenir un système sans imagination.

Le problème est bien sûr encore plus aigu lorsqu'il s'agit de poésie. Comme le constate d'ailleurs Efim Etkind, cela a entraîné en France une désaffection générale pour la poésie étrangère. Cette envie de littéralité doit-elle, par exemple, permettre au nom du sens de traduire des vers rimés par des vers libres ? Mais une trop grande liberté par rapport au texte initial, qu'entraîne-t-elle ? Il n'y a pas de réponse, le travail de Julien Gracq sur Penthésilée le montre. En même temps qu'il coupait plus d'un tiers du célèbre monologue — ce qui est une grave erreur de mon point de vue — il traduisait comme personne d'autres passages.

Cette question renvoie, comme je l'ait dit, aux insuffisances propres du traducteur.

Mise en bouche

Traduire, c'est ruminer, mâcher les mots. Ce qui est traduit ce n'est pas une phrase après l'autre c'est le mouvement qui fait qu'une phrase succède à une autre.

C'est aussi avoir une petite idée préalable sur ce que peut faire l'acteur. Les acteurs français n'ont pas la même tradition que les anglais ou les allemands. Voilà un problème pour le traducteur. Les acteurs français ont encore le naturalisme en travers de la gorge.

Il faut en tenir compte quand on traduit. Si on considère que l'acteur français est handicapé par rapport à un texte anglais ou allemand, cela implique de tenir compte de ce handicap. Lequel handicap est d'ailleurs apparenté à celui de la langue française elle-même. Exemple : Shakespeare et son vers iambique qui est à la fois régulier et irrégulier. Il procède du décasyllabe français mais il est accentué. Si pour le traduire on utilise

le décasyllabe français non accentué, cela donne un texte d'une étonnante monotonie. Il faut donc trouver des solutions prosodiques et c'est difficile dans ce pays qui n'a pas une forte habitude de la poésie au théâtre malgré quelques exceptions comme Claudel ou Genet.

Alors, il peut y avoir la solution d'Yves Bonnefoy qui a traduit Shakespeare en vers majoritairement de onze pieds avec une césure tantôt à cinq tantôt à six pieds en s'autorisant le décasyllabe, voire le treize pieds. Mais cette solution reste moins ample que le vers shakespearien.

En allemand, Schlegel trouve un équivalent en imitant le vers iambique mais, ce faisant, il fait pencher l'interprétation vers le solennel.

Ces compatibilités de langues ont leur importance. C'est comme ça que Shakespeare devient le troisième classique allemand avec Goethe et Schiller, c'est même le plus joué des trois.

Une traduction n'est donc toujours qu'une tentative. A cela on ne peut opposer qu'une autre tentative. En Allemagne, il y a les travaux de Helmut Lange et de Heiner Müller. Ce n'est pas qu'ils opposent une version prosaïque au poétique solennel, c'est une autre poétique, moins cérémonieuse, cassant cet effet-là. En France, de ce point de vue on est tout à fait en retard. Il n'y a pas de jeu shakespearien français. Les Shakespeare importants — par exemple ceux d'Ariane Mnouchkine — sont construits par référence à la Commedia dell'arte ou à des styles de jeu asiatiques. Nous sommes tous un peu infirmes de ce côté-là.

La pâte

Avec Sinding, on a travaillé d'abord phrase après phrase, à raison de cinq pages par jour maximum, armés des textes suédois et allemands, du dictionnaire et de notre dialogue. Il faut commencer par ça, dans le vif du texte.

Après, on peut avoir une idée de la fluidité, de la cohérence psychologique de tel ou tel personnage, du registre. Au début, c'est très technique, veiller à traduire un mot par un même mot, surveiller la grammaire.

Gertrud

Pour Gertrud, la difficulté a été de trouver un texte français qui ne soit ni façon Strindberg ni à la manière d'Ibsen.

Chez Söderberg les psychologies sont nouées différemment, cela paraît plus naïvement fait. Mademoiselle Julie (Strindberg) et La Maison de poupée (Ibsen) sont deux écueils à ce moment-là.

Contrairement à Ibsen, Söderberg parle au présent, il faut bien saisir cette présence, s'y tenir, savoir jongler avec les concordances de temps.

Ce texte a une sorte d'évidence, les choses ne sont pas enfouies, ni dans le passé ni dans l'inconscient. Söderberg a un goût pour une langue simple et directe. J'avance là une hypothèse mais peut-être que son penchant et sa pratique du journalisme y sont pour quelque chose. Il n'y a pas chez lui d'ellipse dramatique. Nous avons cherché à nous rapprocher de cela dans notre traduction.

Le film

Je n'ai vu le film de Dreyer qu'après. Je l'ai trouvé à la fois très fidèle et complètement différent. Cela me fait penser à cette phrase de Mac Luhan : *Le medium c'est le message.* Pour Dreyer, le message, c'est le cinéma. Mac Luhan ajoutait : *Quel est le contenu du message ? C'est le medium d'avant.* Ici, le théâtre.

Le film de Dreyer nous rappelle l'importance du théâtre dans le cinéma d'une certaine époque.

Philosophie

En traduisant, on accomplit le geste qui assure la survie de l'œuvre. Cela pose d'ailleurs plus de problèmes avec les auteurs vivants parce que cela revient à les considérer comme morts. Voilà un embryon de réflexion philosophique sur l'acte de traduire. Traduire c'est un dosage curieux entre ce qui est vif et ce qui est mort. Cela consiste à remâcher des mots morts, à les rendre vifs le temps de la rumination. Je crois que le temps pendant lequel une œuvre est vive est très court. Et le théâtre aujourd'hui n'arrange rien en faisant macérer les textes contemporains dans le formol... enfin, on peut appeler ça une maturation...

Le théâtre a plus le goût de la commémoration que de la résurrection.

Indulgence

Il vaut mieux traduire avec des imperfections un auteur quand il est encore vif que d'attendre le temps de la macération qui permettrait de le comprendre mieux et de le traduire plus justement. Il faut prendre un auteur à temps, et se battre pour le faire reconnaître. Les malentendus d'une première traduction fournissent un base pour corriger plus tard. Ne se pencher que sur la qualité intrinsèque des traductions c'est rester à l'abri des intempéries. Et puis les qualités qu'on trouve aujourd'hui à une traduction n'en seront peut-être plus demain. C'est mouvant. C'est un état du français à une époque donnée. Shakespeare par François-Victor Hugo c'est d'abord la langue française du XIXe siècle.

De plus jusqu'ici, les traductions faisaient état d'une langue véhiculée par le livre, pour le théâtre via le livre. Aujourd'hui, ça change. Le dialogue de film par exemple, traduit autrement. Une prochaine version de Gertrud, tenant compte de mon travail, du langage du moment, du regard nouveau sur le théâtre scandinave qui ne sera plus réduit à Strindberg et Ibsen — sera forcément autre.

Traduire est un beau travail qui rend moins malheureux que l'écriture

Hjalmar Söderberg

La Pelisse

Cette année-là, l'hiver fut froid. Les gens se recroquevillaient et se ratatinaient sous l'effet du froid, sauf ceux qui avaient une pelisse.

Le président Richardt avait une grosse pelisse. Cela faisait presque partie des tâches qui lui incombaient, car il était le directeur d'une compagnie nouvellement constituée. Son vieil ami, le docteur Henck, par contre, n'avait pas de pelisse ; en revanche il avait une jolie femme et trois enfants. Le docteur Henck était pâle et maigre. Certains grossissent en se mariant, d'autres maigrissent. Le docteur Henck avait maigri. Puis vint la veille de Noël.

— *J'ai eu une mauvaise année, cette année,* se disait le docteur Henck en se rendant vers les trois heures de l'après-midi, exactement à la tombée du jour, chez son vieil ami John Richardt pour lui emprunter de l'argent. *J'ai eu une très mauvaise année. Ma santé est chancelante, pour ne pas dire ruinée. Mes patients, par contre, sont en parfaite santé, toute la compagnie ; je les vois si rarement ces jours-ci. Je vais probablement mourir bientôt.*

C'est aussi ce que pense ma femme, je l'ai vu. Ce serait en ce cas souhaitable que cela se produise avant la fin janvier, lorsqu'il va falloir payer cette maudite prime d'assurance-vie.

Il en était là de ses réflexions quand il arriva au croisement de rues entre Regeringsgatan et Hamngatan. En voulant traverser, il glissa sur les traces d'un traîneau et tomba par terre. Au même moment arriva un traîneau de location à toute allure. Le cocher poussa un juron, le cheval s'écarta instinctivement, mais le docteur Henck reçut néanmoins un coup à l'épaule et, en plus, une vis ou un clou fit un grand trou dans son pardessus.

Un attroupement se forma autour de lui. Un agent de police l'aida à se relever, une jeune fille lui enleva la neige, une vieille dame gesticulait autour de son pardessus comme pour faire savoir qu'elle l'aurait réparé sur-le-champ, si elle avait pu ; un prince de la famille royale, qui passait par là par hasard, ramassa son bonnet et le lui mit sur la tête, et tout était donc bien, sauf le pardessus.

— *Mon Dieu, dans quel piteux état tu es,* dit le président Richardt, quand Henck se présenta dans son bureau.

— *Oui, je me suis fait écraser par un traîneau,* dit Henck.

— *C'est bien de toi,* dit Richardt en riant avec bonhomie. *Mais tu ne peux pas rentrer ainsi chez toi. Prends ma pelisse, j'enverrai un garçon à la maison chercher mon pardessus.*

— *Merci,* dit le docteur Henck.

Et après avoir emprunté les cent couronnes dont il avait besoin, il ajouta :

— *Sois donc le bienvenu à dîner ce soir.*

Richardt était célibataire et avait l'habitude de fêter Noël chez les Henck.

GERTRUD

Sur le chemin du retour, Henck se sentait de meilleure humeur qu'il ne l'avait été depuis longtemps.

— *C'est à cause de la pelisse,* se dit-il. *Si j'avais été sage, je me serais depuis longtemps procuré une pelisse à crédit. Cela aurait renforcé ma confiance en moi et m'aurait gagné l'estime des gens. On ne peut pas verser des honoraires aussi bas à un docteur en pelisse qu'à un docteur en pardessus aux boutonnières usées. Dommage que je n'y aie pas pensé plus tôt. Maintenant, il est trop tard.*

Il passa par le square de Kungsträdgarden. Il faisait déjà nuit, la neige s'était remise à tomber et les gens de connaissance qu'il croisait ne le reconnaissaient pas.

— *Qui sait d'ailleurs s'il est trop tard ?* poursuivit Henck en se parlant à lui-même. *Je ne suis pas encore vieux et j'ai pu me tromper sur mon état de santé. Je suis pauvre comme un petit renard dans les bois, mais il en était autant pour John Richardt il n'y a pas longtemps. Ma femme s'est montrée froide et désagréable avec moi ces derniers temps. Elle se remettrait sûrement à m'aimer si je pouvais gagner un peu plus d'argent et si je portais une pelisse. Il m'a semblé qu'elle aime mieux John depuis qu'il s'est acheté une pelisse. Je crois qu'elle a un peu rêvé à lui aussi, quand elle était jeune fille ; mais il ne lui a jamais demandé sa main, au contraire il lui disait à elle et à tous ceux qu'il rencontrait, que jamais il n'oserait se marier à moins d'avoir dix mille couronnes de revenu par an.*

Mais moi, j'ai osé ; et Ellen était pauvre et avait beaucoup envie de se marier. Je ne crois pas qu'elle ait été amoureuse de moi au point que j'aurais pu la séduire, si je l'avais voulu. Mais ce n'était pas non plus ce que je désirais : comment aurais-je pu rêver d'un tel amour ? Je ne l'ai pas fait depuis qu'à l'âge de seize ans j'ai vu Faust *avec Arnold-*

son. Mais je suis néanmoins certain qu'elle m'aimait bien les premiers temps de notre mariage ; on ne se trompe pas sur ces choses-là. Pourquoi ne s'y remettrait-elle pas ?

Les premiers temps de notre mariage, elle ne cessait de dire des méchancetés à John chaque fois qu'ils se voyaient. Mais depuis, il a fondé cette compagnie, il nous invite de temps en temps au théâtre et il a acheté cette pelisse. Puis ma femme s'est bien entendu fatiguée de lui dire des méchancetés, avec le temps.

Henck avait encore quelques commissions à faire avant le dîner. Il était déjà cinq heures et demie quand il revint à la maison, chargé de paquets. L'épaule lui faisait encore très mal, sinon rien ne lui rappelait sa mésaventure, excepté la pelisse.

— *Ce sera drôle de voir la mine que fera ma femme en me voyant portant une pelisse,* se dit le docteur Henck.

L'entrée était plongée dans le noir ; la lampe n'était allumée qu'aux heures de réception.

— *Voilà, je l'entends traverser le salon,* pensa Henck. *Elle marche avec la légèreté d'un petit oiseau. C'est curieux, cela me fait encore chaud au cœur quand j'entends ses pas dans la pièce à côté.*

Le docteur Henck avait eu raison de supposer que sa femme lui réserverait un accueil plus aimable qu'elle ne le faisait habituellement, s'il était revêtu d'une pelisse. Elle se glissa tout près de lui, dans le coin le plus obscur de l'entrée, lui mit les bras autour du cou et l'embrassa tendrement. Puis elle plongea son visage dans son col de fourrure et chuchota :

— *Gustave n'est pas encore rentré.*

— *Si,* répondit le docteur Henck d'une voix un peu vague, en caressant ses cheveux de ses deux mains, *si, il est rentré.*

Dans la chambre du docteur Henck flambait un grand feu de bois. Sur la table il y avait du whisky et de l'eau.

Le président Richardt était étendu dans un grand fauteuil en cuir et fumait un cigare. Le docteur Henck était affaissé dans un coin du canapé. La porte de la salle à manger était ouverte et Madame Henck et les enfants allumaient les bougies de l'arbre de Noël.

Le dîner avait été très silencieux. Seuls, les enfants avaient gazouillé et bavardé tous en même temps, tout à leur joie.

— *Tu ne dis rien, mon vieux,* dit Richardt. *Tu médites peut-être sur ton pardessus déchiré ?*

— *Non,* répondit Henck, *plutôt sur la pelisse.*

Le silence se prolongea quelques minutes avant qu'il ne poursuive :

— *Je pense aussi à autre chose. Je pense au fait que c'est le dernier Noël que nous fêtons ensemble. Je suis médecin et je sais qu'il ne me reste plus beaucoup de jours à vivre. Je le sais maintenant avec une certitude absolue. Je veux donc te remercier de tout ce que tu as fait, ces derniers temps, pour ma femme et moi.*

— *Bah, tu te trompes,* marmonna Richardt en détournant le regard.

— *Non,* répondit Henck, *je ne me trompe pas. Et je veux aussi te remercier de m'avoir prêté ta pelisse. Elle m'a procuré les dernières secondes de bonheur de ma vie.*

traduit du suédois par C.-G. Bjurström

GERTRUD

FESTIVAL JAZZ-MUSIQUES 1987

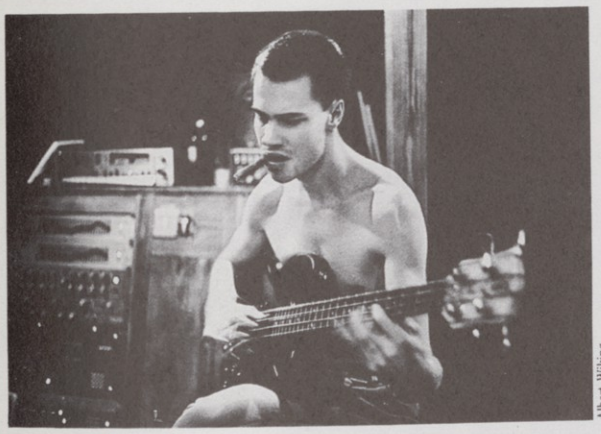
Nous vous avions promis le programme : en voici les lignes de force (vous trouverez dans vos boîtes à lettres le programme détaillé édité par le Dauphiné-Libéré) :

Du mardi 17 au samedi 21 février : *tous les jours de* 12 h 30 - 14 h *au Théâtre Municipal (entrée libre) - Frédéric Sylvestre quartet, Facett'Vega, Thierry Maucci quartet, SMAC + Canappe, DAMA Ensemble.*

Tous les jours à 18 h *au Cargo : Maurane, Melody Four, Gaslini, David Thomas, Peter Sinclair, Adama Drame.*

Tous les jours à 20 h 30 *au Cargo : John Mc Laughlin, Sclavis quartet + Pifarely, Peter Motian, Lovano et Goodrick, Jackie Mc Lean sextet, Wayne Shorter quintet, Salif Keita.*

L'affiche est conçue par Anne-Marie Louvet, photographe grenobloise : Camera International (décembre 86) publie un important port-folio consacré à son travail. Une exposition sera présentée dans la petite galerie pendant toute la durée du festival. A suivre.



Albert Wiking

Jonas Hellborg

MADE IN JAPAN 87 : DERNIERE MINUTE

Nous venons d'apprendre l'annulation de la tournée européenne de Sakamoto. La star niponne est capricieuse et le cours du yen très élevé. Nous restent les larmes et la promesse d'une nouvelle tournée en 88.

Suzuki et les autres restent fidèles à leur engagement mais restons vigilants.

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. Çà et là, surgissent des corps et des visages, signes intimes mêlés à la grande saga de la scène vivante.

LA DANSE A PART ENTIERE

Le Groupe Emile Dubois, tout le monde connaît.

A Grenoble, à Paris, à Avignon mais aussi au Japon, en Italie, au Canada... au fait, combien gagne un danseur, quelle est la durée de sa carrière ? Tout le monde l'ignore. Las d'être le lumpen prolétariat de la grande famille des artistes, les Dubois sont entrés dans la danse et ont demandé à tous leurs camarades de s'associer à eux pour des lendemains qui dansent. Les centres chorégraphiques nationaux, les compagnies ont répondu présent et la chose est maintenant sur la place publique et la place ministérielle. Que demandent-ils ces fadas ? Un budget décent pour la danse contemporaine, un salaire décent pour les danseurs, un enseignement digne de ce nom, une assurance de pouvoir se reconvertir à 40 ans (courte carrière, muscle doit être jeune). Le Ministre de la culture n'a de cesse de louer la danse contemporaine française. Il a raison. Les loyers cependant, une fois n'est pas coutume, sont encore assujettis à la loi 48. Il faut réviser les baux très vite.

TABLEAU D'HONNEUR

Mammame, film de Raoul Ruiz sur une chorégraphie *de Jean-Claude Gallotta, a reçu le Premier Prix* Soleil d'Or *au Festival vidéo / théâtre 86 de Riccione (Italie) dont le président est notre ami Franco Quadri.*

Cargo / Spectacle
Directeur de la publication : Jean-Claude Gallotta
Responsable des publications : Jacques Cousinet
Rédaction : Claude-Henri Buffard
Conception graphique : André Rodeghiero, Agnès Bret
Photocomposition : Alpcompo, Grenoble
Photogravure : Rhône-Alpes Scanner, Grenoble
Impression : Léostic, Seyssinet
Dépôt légal : janvier 1987
Prix : 10 F

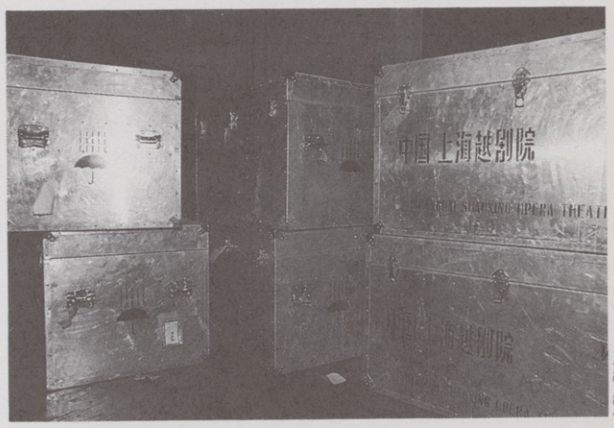
CARGO / FOLIES

Philippe Perroud

Michael Nyman, Henry Torgue, Jean-Claude Gallotta : "vous avez dit post-moderne ?"

Philippe Normand

Gallotta, New York, Grenoble.



J.-Ph. Pichon

Shanghaï Shaoxing opera : les malles au Cargo

J.-Ph. Pichon

Mondanités municipales : Madame Yuan Xue Fen, Maurice Bertrand, Jean-Claude Gallotta.

Cargo 1
PLAIDOYER POUR UNE REVUE

Le champ est libre. Les éditeurs n'ont plus, n'ont pas le désir d'aider les arts de la scène et de les réfléchir. Pour quelques courageuses tentatives (Actes Sud, Papiers), combien de refus et quel gâchis. Le théâtre, la danse sont aujourd'hui rangés au magasin des accessoires et au bon vouloir des seuls amateurs. Théâtre en Europe, la belle revue de Giorgio Strehler, mendie de maigres allocations pour pouvoir subsister, Travail théâtral est mort dans l'indifférence générale. Seules, les revues aidées ou totalement financées par les grandes institutions peuvent survivre ; combien de temps encore ? La Direction des théâtres, soucieuse des fonds publics, se refuse à toute aide supplémentaire, sans argumenter à vrai dire et oubliant que la vitalité intellectuelle d'une nation s'est toujours mesurée au nombre de ses revues. Publier devient alors un acte de résistance civique. Nous n'avons pas voulu reculer. Résister donc.

Première livraison : Etats du Corps.

Le lieu d'où l'on parle est toujours, ici, au Cargo, le plateau. Sur ces plateaux, vivent, le soir venu, les corps des danseurs, des acteurs, des musiciens. Prendre en compte cette folie, cette indécence, cet acte grave et contre toute nature d'offrir son corps, vivant, aux yeux multiples, dans le noir.

Sont convoqués à la tâche et aux émois, metteurs-en-scène, écrivains, philosophes, photographes, journalistes : dans le désordre et en quelques noms : Jean-Marie Patte, Pierre Guyotat, Gérard Wajcman, Jean-Loup Rivière, Henry Torgue, Jean-Pierre Léonardini, Alain Philippon... la liste n'est pas exhaustive et serait trop longue.

Vous dire que cette revue, Jean-Claude Gallotta et moi-même l'avons ainsi voulue, s'inscrit au cœur même d'un vaste projet où la danse, le théâtre, la musique, le cinéma voudraient bien faire bon et nécessaire ménage pour aiguiser sans cesse le regard contemporain. De cette acuité, peut naître, nous n'en doutons pas, une autre liberté.

J. C.