

« Ce que le public pense a priori, tu es faite pour le changer, l'idée qu'il peut avoir, tu es faite pour la détruire et lui imposer une nouvelle idée. » (L.J.)

SPECTACLE  
**LE CARGO**

JOURNAL DU CARGO

MAISON DE LA CULTURE DE GRENOBLE

N° 3 MARS 87

PREX : 10 F

**UNE IMAGE,  
DEUX IMAGES  
POUR UN CARGO**

*Pendant 15 jours, les  
Grenoblois ont pu voir sur  
les panneaux d'affichage  
Giraudy 2 photographies de  
Guy Delahaye mises en page  
par André Rodeghiero.*

*Révéler un sigle et  
l'inscrire dans le rêve d'un  
projet.*

*Indiquer les signes neufs  
d'une ancienne maison prête  
à appareiller vers l'avenir.  
Vous nous direz si le pari  
est gagné.*

1986-1987

**LE CARGO**



# Dire le vers\*

U

n "Studio Classique" en 1987...  
soyons provocateurs : y a-t-il  
encore quelque chose de neuf à  
faire avec le Classique ?

— Le Classique par définition  
c'est ce qui ne se démode pas.  
En ce sens, je ne pense pas que  
nous puissions dire que nous  
avons un *théâtre classique* en

France, il y faudrait le règne d'une tradition incontestée d'interprétation. Faute de quoi, ce qui est classique c'est le texte, le Répertoire avec lequel bien sûr il faut faire du théâtre neuf, c'est-à-dire vivant. Cet enjeu est d'actualité dans notre vie théâtrale, il suppose une reconquête par les acteurs des moyens de leur art qui est en passe aujourd'hui de se disqualifier.

— En rendriez-vous responsables les metteurs en scène ?

— Il ne s'agit pas de jeter la pierre — et je me considère aussi comme l'un d'eux — mais de comprendre ce qui s'est passé avec le triomphe de ce concept de mise en scène trop vite confondu avec celui de *création scénique*. Je préfère prendre à la lettre l'expression *mettre en scène* qui renvoie à un texte et à l'acteur. Il s'agit de l'organisation d'une matière existante plutôt que de la création d'un univers scénique. On remarque d'ailleurs qu'en matière théâtrale toute politique des auteurs s'accommode assez mal du Répertoire. Puisque public et acteurs sont pourtant sans cesse désireux de se retrouver sur ce terrain-là — et c'est tant mieux — il faut le faire avec les armes de l'interprétation.

— Pourtant, le public reprocherait presque aux metteurs en scène actuels de remonter inlassablement les mêmes œuvres des mêmes auteurs, de Racine à Marivaux...

— Il n'aurait pas tort ! Corneille, Molière ont écrit chacun plus de trente pièces ! Pourquoi donner toujours obsessionnellement les cinq ou six mêmes ? Il y a des trésors à découvrir derrière les œuvres phares... avis aux amateurs. Dans *Les Amoureux de Molière* où nous jouons un extrait du *Sicilien* ou *l'Amour peintre*, on nous a félicités d'avoir découvert cette œuvre... qui se trouve en Livre de Poche ! L'exploit consistait simplement à ouvrir son Molière à la bonne page.

— Les metteurs en scène ne liraient pas ?

— Il y a certainement une forme de... paresse... mais c'est surtout que nous ne semblons pas en France avoir conscience de notre responsabilité face au Répertoire. Elle impose

de faire périodiquement un tour dans les réserves et de remettre en question les hiérarchies. En accumulant éternellement différentes versions des mêmes Bérénices et Misanthropes il ne faudrait pas arriver à un consensus malsain avec le public qui s'habituerait facilement à attendre sa surprise, donc son émotion, non pas de l'œuvre elle-même mais d'un traitement de choc par la mise en scène. On ne peut pas passer son temps à mettre des moustaches à *La Joconde*.

— Loin alors du mouvement des metteurs en scènes iconoclastes ?

— Leurs travaux sont l'expression d'une saturation, une lassitude trop vite acceptée à mon gré. A moins qu'il ne s'agisse envers les œuvres anciennes d'un dégoût qui cherche à en imposer d'une façon inacceptable.

— C'est un dégoût ? Cela ne pourrait pas être un autre goût ?

— De l'ordre de la perversion, alors ! Laquelle a ses plaisirs, bien sûr, et donc son public. Disons que dans ma propre relation amoureuse avec les textes, le plaisir de la découverte tient une grande place. J'ai plus de goût à publier cette émotion qui renvoie à une pureté du texte qu'à patagner dans un bourbier de références.

— Juvet dans ses *Leçons* semble dire qu'il existe une sorte de degré zéro de l'interprétation classique. Il dit : *il faut jouer la scène dans le sens où elle est...*

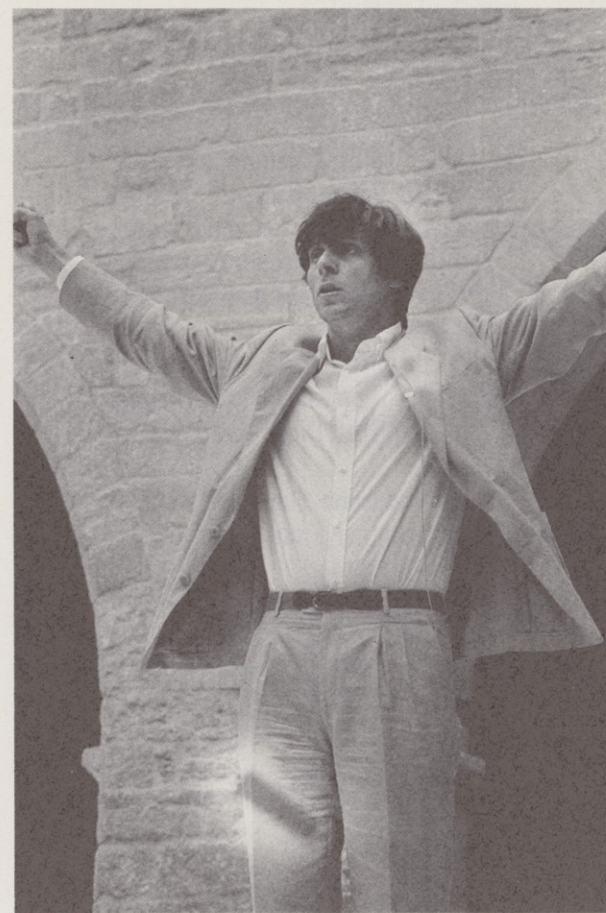
— Qui est garant d'une pratique juste ? Je la mettrais en rapport avec l'exercice de la lecture. Il s'agit de transposer le mouvement d'une œuvre écrite — interne, mental, abstrait — en un mouvement physique, matériel, scénique mais il faut que cette opération n'annule pas les virtualités de la lecture, laisse les textes ouverts et les mette en état de *cavité résonnante*. Je dirais surtout que ce sont les acteurs qui doivent interpréter. Seuls, eux, sur le plateau, face au public, sont à même de réaliser l'acte théâtral.

Il y aurait là une deuxième révolution (après celle incarnée par le metteur en scène), celle de l'acteur portant lui-même son texte en scène. L'avenir du théâtre de tradition textuelle passe par une appropriation par les interprètes des forces de la mise en scène.

— Nous sommes tous des metteurs en scène ?

— Nous devons tous l'être. C'est-à-dire savoir désirer l'unité esthétique d'un spectacle. Pourquoi ne pas partager ce désir

## LES AMOUREUX DE MOLIERE



Christian Rist

\* Nous empruntons ce titre à l'excellent ouvrage que Jean-Claude Milner et François Regnault viennent de publier aux Editions du Seuil.

*Un vers n'est rien s'il n'est pas dit. D'où l'importance générale de chaque sujet parlant ; d'où l'importance particulière des acteurs et du vers de théâtre. Cela est vrai partout, où le vers de la tragédie est aussi celui de l'épopée et de la*

*lyrique : l'alexandrin, clé de toute poésie depuis Ronsard jusqu'à Rimbaud. Encore faut-il qu'il soit dit comme il doit l'être.*

François Regnault en son hommage à Antoine Vitez, Christian Rist et Brigitte Jaques ne pouvait que rencontrer notre amitié. Il va sans dire que ce livre est à lire, d'urgence.

## LES AMOUREUX DE MOLIÈRE

par le Studio Classique

avec :

Sylvie Ballul, Delphine Boisse,  
Marc-Henri Boisse, Laurence Crombé,  
Jean-Pierre Dufranc, René Hernandez,  
Pascale Margot, Jacques Mazeran,  
Hervé Petit, Christian Rist

conception et mise en scène : Christian Rist  
décors et costumes : Rudy Sabounghi  
lumière : Didier Gord

une coproduction Studio Classique/  
Centre culturel Français de Milan

entre exécutants à l'exemple d'un ensemble de musique de chambre ? Une tragédie de Racine bénéficierait peut-être d'une expérience de ce type.

— Une façon de garder à l'œuvre la multiplicité de ses sens ?

— Autant que possible. La personne qui a dit ça de manière définitive c'est Mallarmé, critique de Wagner, quand il demandait une *symétrie de vision et de rêve*. Il ne faut pas tout réaliser sur scène, laissons le rêve aller, comme dans l'opération mentale de la lecture qui est un théâtre intérieur. La lecture de metteur en scène aujourd'hui est souvent univoque, elle consiste à épingle le texte dans un de ses états, un seul. Je vous renvoie à ce titre merveilleux de Francis Ponge *La Crevette dans tous ses états*. La représentation doit permettre au spectateur de rêver, de posséder la pièce *dans tous ses états*.

— Cherchez-vous dans Molière, ou dans son œuvre, des clés ?

— Ce qui m'a servi là comme ailleurs c'est de ne pas chercher à aborder une pièce mais une écriture, un auteur, une œuvre. Certains textes alors, rencontrés au hasard de cette dérive dans l'archipel Molière, apparaissent comme des points de repère. On y revient souvent, ils servent à éclairer sur la tonalité des autres. *Don Garcie de Navarre* par exemple qui est une comédie héroïque, galante, a servi de matrice au *Misanthrope* qui en réutilise des centaines de vers dans un contexte différent. Il y a beaucoup à prendre aussi dans *La Gloire du Val de Grâce*, un poème didactique consacré au peintre Mignard où Molière livre son esthétique.

— Les *Classiques* mouraient *par habitude* au temps de Juvet...

— ...de Juvet, et de Copeau, et de Talma, et de Molière lui-même. Pourtant une certaine *habitude* est sans doute nécessaire, à partir de laquelle les réformateurs peuvent justement travailler. Cette tension donne pour moi une assez bonne définition de ce que doit être la tradition théâtrale : tout sauf un académisme.

Pour certains, c'est le mauvais combat...

— Peut-être parce que le type de discours que je tiens a un coefficient de pénétration assez bon en ce moment... il y a un mouvement de balancier... les choses changent...

— Aborder Molière par morceaux choisis, c'est plus simple ?

— C'est une question de tactique et de goût. Dans la recherche de la qualité différenciée d'un auteur, de son empreinte vocale, ces prélèvements sont très instructifs. Et la divagation amoureuse au travers des œuvres complètes se satisfait de ces chemins de traverse. On n'oublie pas ainsi qu'il s'agit d'une première approche, d'esquisses préparatoires, d'ébauches, d'échauffements. Un *montage* est toujours une virtualité. Qu'on ne se laisse pas arrêter par un usage indiscrètement pédagogique et assez réfrigérant qui a été fait du mot comme de la chose. Il faudrait entendre ce mot de *montage* en termes de cinéma ou penser au collage des cubistes et des autres. Le fait est que Molière écrivain était un virtuose de cette pratique. J'imagine qu'il avait des boîtes ou des tiroirs pleins de petits papiers déjà prêts, moments, tirades, situations qu'il avait accumulés et qu'il ressortait en cas d'urgence. Avec quel chic alors il les assemblait et composait comme un grand couturier vous fait une robe à partir de trois bouts de chiffon.

On repère aussi comment ses thèmes chéris s'accommodent de toutes les situations et se répondent musicalement d'une pièce à l'autre à travers des variations de langue infiniment subtiles. C'est à partir de cette méthode Molière que se sont composés ces *Amoureux* rejoignant l'esthétique du fragment et de la répétition, moderne du point de vue formel.

D'autres spectacles du même type doivent-ils suivre ?

— Je ne le sais pas aujourd'hui. Il faut rappeler que *Les Amoureux de Molière* ont été bricolés très vite dans le cadre d'un atelier de recherche entre acteurs et qu'ils devaient être présentés au public de façon exceptionnelle à Milan, Vienne, Berlin et Londres puis pour quelques représentations à l'Athénée. Il n'était pas du tout prévu d'exploiter le spectacle pendant plus d'un an de façon régulière comme nous sommes en train de le faire au détriment du travail de recherche et de formation qui est la vocation première du Studio Classique.

Paradoxalement cette année de succès et de tournées est aussi celle d'un premier bilan qui manifeste que nous ne pouvons pas maintenir l'équilibre entre nos activités — recherche, formation, création, diffusion — dans les conditions en-deçà du précaire qui sont les nôtres aujourd'hui. Sans un budget de fonctionnement qui permettrait la mise en place d'une équipe permanente minimum et d'un lieu

# Le ravissement d'Elvire

Jean Desailly, Louis Jouvet, Jean-Louis Barrault, Pierre Bertin à l'issue d'une représentation des Fourberies de Scapin au Théâtre Marigny en février 1949



Bernand

Le spectacle a été composé à partir des scènes suivantes :

Le Malade imaginaire (II, 8)  
Louison, Argan

Les Fourberies de Scapin  
(I, 1, 2, 3)  
Octave, Sylvestre, Scapin, Hyacinthe

Le Malade imaginaire (I, 4)  
Angélique, Toinette

L'Avare (I, 1, 2)  
Valère, Elise, Cléante

Le Malade imaginaire (II, 5)  
Argan, Thomas Diafoirus, Toinette, Cléante, Angélique

L'Amour médecin  
(III, 3, 4, 5, 6, 7)  
Clitandre, Lisette, Sganarelle, Lucinde, Le Notaire

Le Sicilien ou l'amour peintre  
(6, 10, 11, 12, 13)  
Isidore, Dom Pedre, Adraste, Hali

Georges Dandin (II, 1)  
Claudine, Lubin

Le Bourgeois Gentilhomme  
(III, 15)  
Dorimène, Dorante

Les Fâcheux (II, 4, 5)  
Eraste, Orante, Clymène, Orphise

Le Dépit amoureux  
(IV, 2, 3, 4)  
Eraste, Gros-René, Lucile, Marinette

Le Tartuffe (II, 4)  
Valère, Marianne, Dorine

Le Bourgeois Gentilhomme  
(III, 8, 9, 10)  
Cléonte, Covielle, Nicole, Lucile

•••

## LES AMOUREUX DE MOLIÈRE

de travail, le Studio Classique est une chimère qui n'existe que dans les têtes et n'est gouvernée que par le hasard des propositions. S'il était possible de donner une existence plus stable à ce projet d'un lieu où les acteurs fréquentent le Répertoire, on pourrait imaginer non seulement d'autres parcours moliéresques mais par exemple aussi un Corneille comique autour duquel je tourne depuis longtemps. Les Pièces et morceaux de Francis Ponge montés pour le Studio par Nelly Borgeaud ressortissaient d'ailleurs du même genre. Mais le prochain travail d'atelier du Studio devrait être consacré à Racine sans préjuger d'un spectacle à venir.

— Juvet s'étonnait d'avoir vu jouer Tartuffe avec l'accent auvergnat, votre Thomas Diafoirus zozote...

— L'un des problèmes avec Molière c'est l'extrême facilité avec laquelle son texte accepte les propositions scéniques les plus surprenantes. Il y a un appel à la fantaisie, une autonomie aussi du plateau qui semblent réclamer à l'acteur de travailler dans la charge, de prendre des libertés, bien loin d'un respect confit ou momifié du texte. Et si loin qu'on veuille aller dans l'ouverture à toutes les virtualités de lecture, l'acteur ne peut pas rester longtemps dans l'indéfini, dans l'indéterminé. Il donne une voix, un corps, un costume à son personnage. Alors la question de l'équilibre à atteindre entre la fantaisie et la rigueur se pose à chaque seconde. Dans le cas que vous citez, cette caractéristique du personnage par défaut de prononciation nous a paru s'imposer pour récupérer une force d'impact que cette figure risquait de perdre dans notre montage.

Le spectacle joue par ailleurs plusieurs fois sur les accents.

— En 1987, que peut-on encore apporter sur la question de la diction ? Etes-vous le gardien d'une tradition ? Sur la façon de dire le vers ?

**N**ous sommes là au cœur même de mon travail. Mais je ne suis le gardien de rien du tout. Personne ne m'a confié de clés. Il a existé un savoir là-dessus qui s'est aujourd'hui dispersé. Pourtant il faut faire entendre ces textes et rendre possible leur diction. Il n'y a pas grand-chose qui se fasse dans ce sens-là, je veux dire avec un vrai souci de la profération. Pour faire entendre cette langue, ce qui est mon désir, faire partager mon ivresse, il y a un soutien du souffle à tenir, des césures à marquer, un schéma intonatif à respecter, toute une scansion à mettre en place. On trouve facilement dans les traités de diction les recettes de cette cuisine. L'important n'est

pas là. L'important est dans le geste d'offrande du texte au spectateur.

— Là encore, retour à une forme ancienne, de l'acteur s'adressant au public...

— C'est une figure qui revient souvent dans Les Amoureux de Molière. J'aime demander ça aux acteurs. Ils y résistent souvent mais il y a là pour moi une racine de la théâtralité, quelqu'un qui délivre un message au public. C'est pour cela que je me suis intéressé au monologue, au soliloque.

— Le comique de Molière ne serait pas le comique de situation tel qu'on le joue parfois aujourd'hui à la Comédie-Française ?

— Je ne sais pas si la Comédie-Française a l'apanage dans Molière du comique de situation... Disons que ce qui me paraît insupportable c'est qu'on se croit obligé d'en rajouter dans la mimique pour obtenir des effets comiques. Ce qu'a fait De Funès dans L'Avare par exemple, n'en déplaît à mon ami Novarina. Il y a assez de puissance comique dans le texte, mots et situations confondus, pour que notre première tâche soit d'en tirer profit. Quel plaisir alors quand ce qui vous a fait rire tout seul à la lecture fait éclater une salle entière. Cette recherche du juste placement des effets par rapport au texte me paraît primordiale. Elle n'est pas toujours facile.

— A quand un Molière intégral ?

— Nous avons déjà donné avec l'équipe actuelle du spectacle la version intégrale en cinq actes du Dépit amoureux. C'était pour une tournée organisée par les Affaires étrangères dans les Centres culturels français de huit pays d'Afrique. Le public africain est si merveilleusement vivant, comme j'imagine était le parterre du temps de Molière, que ce fut un privilège extraordinaire de jouer ce Répertoire devant lui. Mais je préfère entendre votre question différemment et rêver donc de mettre l'intégrale de l'œuvre de Molière sur scène. Beau projet pour un Studio Classique. Mais avant que d'imaginer un tel chantier, d'abord faudrait-il qu'il existât un Studio Classique. C'est à en trouver les moyens que je travaille actuellement.

Du jeudi 5 au samedi 7 mars / grande salle

# Le ravissement d'Elvire

**A**

u Conservatoire d'Art dramatique de Paris, à raison de sept séances qui ont lieu entre le 14 février et le 21 septembre 1940, Louis Jovet fait travailler à une jeune actrice, Claudia, la dernière scène d'Elvire (acte IV, scène 6) du *Dom Juan* de Molière. Claudia répète chaque fois la scène devant la classe assemblée, qui intervient de temps à autre sous l'impulsion du Maître.

Comme un maître, en effet, c'est ainsi qu'apparaît Jovet dans les cours publiés de cette année 1940 — la dernière d'un enseignement que la guerre interrompt définitivement et qui avait débuté en 1934. Un maître en un sens ancien et presque oublié, en un sens artisanal aussi ; dernier détenteur peut-être des secrets d'un art, d'une tradition, d'une convention, comme il aimait dire — l'opposant fermement aux conventions de toutes sortes — d'un Art du théâtre enfin, qui nous paraît aussi complexe, aussi raffiné que celui du Kabuki ou du Kathakali. Jovet, un maître de l'Art du théâtre classique où le texte fait figure de loi.

Mais c'est aussi face aux jeunes acteurs, qu'il écoute et regarde avec une acuité, une impatience terribles, cherchant à tout instant la vérité de chacun, que Jovet s'impose à nous comme un maître ; dans la forme même d'un enseignement qui dépasse celui des professeurs, des pédagogues et finalement s'y oppose. Car eux n'enseignent, selon la boutade du Tao, que *les choses qu'on peut apprendre, les choses qu'on peut enseigner, c'est-à-dire les choses qui ne valent pas la peine d'être apprises.*

Jovet enfin apparaît dans ses cours comme un metteur en scène au sens le plus moderne du terme — novateur et audacieux interprète des textes anciens. De fait, chez lui, le pouvoir du maître est sans cesse questionné, dévié par la ligne de fuite créatrice, inventive du metteur en scène, et c'est cet écartèlement entre l'ancien et le nouveau qui fait pour nous l'émotion *actuelle* de ces leçons.

Parmi tous les cours publiés, la singularité des sept leçons à Claudia vient de ce qu'on assiste à l'initiation finale d'une élève parvenue au terme de son apprentissage, laquelle a lieu dans cette scène de *Dom Juan* à l'épreuve d'un des sommets de l'art théâtral. *Je trouve que c'est la tirade la plus extraordinaire du théâtre classique,* dira Jovet.

Le soin exceptionnel apporté à la sténographie, qui repro-

duit les humeurs, les silences, les mouvements, la respiration même des participants, des *personnages*, fait de ces documents un moment de théâtre exceptionnellement vivant : nous sommes tout près de connaître le secret du théâtre au travail, nous assistons à l'énigmatique accouchement d'une artiste, nous nous faisons voyeurs de la double passion du maître et de l'élève mais, en filigrane, c'est déjà celle du metteur en scène et de la comédienne qui se joue devant nous.

A travers le délicat *serpentin des opérations dramatiques*, soit le contrôle parfait de l'entrée en scène, des mouvements, du rythme de l'exécution, des regards, mais surtout à travers ce qu'il appelle avec insistance *le rapport de la phrase, du sentiment et de la respiration*, Jovet conduit Claudia et lui permet d'accéder à la maîtrise de son art. Mais en même temps, dans cette épreuve finale, Jovet enseigne à son élève à dépasser le confort de cette maîtrise, à cesser de savoir afin d'oser avancer sans défense dans l'acte théâtral. Il faut pratiquer cet art sans artifice, c'est à cette condition que Claudia deviendra une artiste et que le texte sera porté à son incandescence.

En effet, dans l'une des dernières leçons, le maître dira avec étonnement : *C'est la première fois que j'entends ce morceau.*

Afin de la préparer à cet art sans artifice, Jovet traque chez Claudia les coquetteries, les habiletés, les jolies-tes, il réduit à néant tous les plaisirs qu'elle retire de son savoir-faire. Et Claudia se défend pied à pied, elle veut échapper à la voix, au regard du maître, respirer librement ; elle s'appuie sur la sourde hostilité de la classe, veut croire qu'elle peut se mouvoir sans lui, se refuse à lui, l'impatiente, le fait souffrir. Il y a là un combat terrible pour tous les deux comme s'il s'agissait de la conquête d'une âme.

pendant Claudia se laisse investir par la parole de Jovet, parole inlassable qui pousse sans cesse le corps de l'actrice à dessiner le mouvement du texte, qui tisse entre elle et le rôle un réseau de pensées et de désirs presque trop dense, presque labyrinthique, et qui tresse aussi comme un second texte autour du *Dom Juan* de Molière, un texte de commentaires et d'interrogations qui aboutit à l'interprétation de ce *Dom Juan* comme d'un *miracle*, interprétation incroyablement audacieuse, sans doute indépassée à ce jour en ce qu'elle résout *miraculeusement* et justifie la construction apparemment *manquée* de la pièce.

*Dom Juan est un miracle, un miracle du Moyen Age, une pièce qui n'est ni religieuse, ni antireligieuse, mais*

## ELVIRE JOUVET 40



Pénélope Chauvelau

Le ravissement d'Elvire

Maria de Medeiros et Philippe Clévenot (de dos) dans *Elvire Jouvet* 40





qui est baignée tout entière de la préoccupation de Dieu. C'est cela *Dom Juan*. Ce n'est pas un coureur de filles, le problème n'est pas là. C'est cette interprétation qui s'élabore dans les leçons à Claudia et que sa mise en scène accomplira sept ans plus tard.

Et Elvire, dans ce contexte, apparaît à Jovet comme une sainte, une *extatique*. C'est à la rencontre d'une mystique que Jovet prépare longuement Claudia. On voit bien qu'il ne la fait renoncer à son savoir, à ses plaisirs même, que pour lui faire éprouver la jouissance infinie de la sainte, le déferlement ininterrompu de l'extase d'Elvire qui a sublimé son amour pour Dom Juan en amour de Dieu, et vient en une dernière apparition tout à la fois lui annoncer sa mort et essayer de le sauver.

*Tout cet amour dont elle a été emplie et qui est monté en elle par un phénomène de chimie céleste a été transformé en amour de Dieu, et Jovet continue par cette admirable exclamation : Je me ferais cistercienne pendant trois mois pour savoir ce que c'est que cette sérénité, pour en avoir le sentiment !*

Une mise en scène est un aveu, disait Jovet, et c'est bien à la déclaration d'un aveu que ces leçons nous font assister. Elles semblent en effet, à mesure que l'on s'achemine vers la fin, les stations marquées d'une approche de l'art théâtral, comme d'un *phénomène de chimie céleste* où le théâtre serait à la place d'un Dieu inconnaissable et infiniment distant. (*Car on ne peut rien savoir sur le théâtre, encore moins que partout ailleurs*).

Il y a là présent, palpable, une sorte de devenir mystique de Jovet. *Pour obtenir un certain état psychique, il faut que l'acteur se conforme à une certaine existence, qu'il soumette son corps à une préparation.*

Jovet veut Claudia comme Elvire : extatique, inconsciente, égarée, et même anorexique, *dans un état de viduité* tel que l'actrice devienne pure transparence, pure voix qui jaillit entre le texte et le monde, pure interprète.

*C'est quelqu'un qui vient délivrer un message malgré lui.* Jovet parle d'Elvire à Claudia, mais ce faisant ne lui donne-t-il pas une définition de l'acteur, la plus utopique et peut-être la plus belle ?

A la fin de ces leçons, en effet, nous avons affaire à quelqu'un qui n'est plus Claudia, à quelque chose qui n'est plus pour la comédienne *la niaise manie de son moi encombrant qui la possède.*

C'est après de longs mois d'exercices, d'entraînements physiques et spirituels que surgit ce moment soudain et

merveilleux où de l'oubli de soi naît pour elle le grand Art du théâtre. *Ça parle.* Comme les maîtres zen se réjouissent quand, dans l'art chevaleresque du tir à l'arc japonais, *quelque chose a tiré.*

*La nue éclate, on voit tout à coup l'apparition et puis elle parle, et quand c'est fini, c'est fini.*

Ainsi Louis Jovet enseignait-il en 1940 l'art de l'acteur.

## ELVIRE JOUVET 40

Sept leçons de L. J. à Claudia sur la seconde scène d'Elvire du *Dom Juan* de Molière a été créé le 8 janvier 1986 au Théâtre national de Strasbourg

conception et mise en scène : Brigitte Jaques  
scénographie et costumes : Emmanuel Peduzzi  
éclairages : André Diot  
collaborateur artistique : François Regnault  
assistant à la mise en scène : Eric Vigner  
assistant à la scénographie : Bernard Giraud  
coordination technique : Nouredine El Ati  
costumes réalisés par la maison Etienne (pour Maria de Medeiros) et la maison Saadetian (pour les trois hommes)

avec :

*Louis Jovet* : Philippe Clévenot  
*Claudia (Elvire)* : Maria de Medeiros  
*Octave (Dom Juan)* : Eric Vigner  
*Léon (Sganarelle)* : Maxime Bourotte

Ce spectacle, coproduction du T.N.S., de la Comédie-Française et de la Compagnie Pandora, a effectué une tournée au Brésil, en Uruguay et en Argentine pendant l'été 86.

Un film réalisé à partir du spectacle par Benoît Jacquot sera présenté au Festival de Cannes cette année.

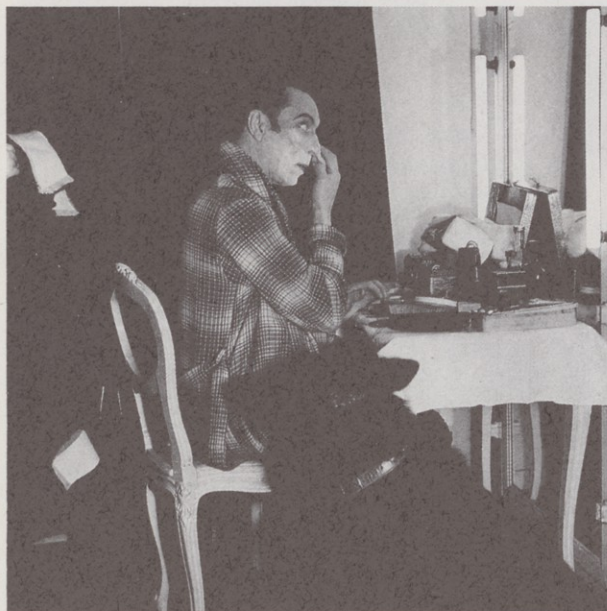
Du mardi 10 au samedi 14 mars / petite salle

# Les enfants du paradoxe



Roger-Viollet

## ELVIRE JOUVET 40



Roger-Viollet

Louis Jouvet dans sa loge avant une représentation de *Dom Juan* au Théâtre de l'Athénée en décembre 1947

**E**lvire Jovet 40 pourrait rester dans l'histoire du théâtre comme un exemple d'école sur les paradoxes de la représentation théâtrale. On ne finirait pas d'en dresser la liste : une pièce dont l'action est une série de répétitions, un public (le vrai) qui est censé être absent, des élèves comédiens à qui l'on s'adresse mais qui ne sont pas là, un acteur qui joue un acteur ne jouant pas, le même acteur ne jouant pas, le même acteur parlant de son métier dans le moment même où il est en train de l'exercer, une actrice qui joue celle qui ne sait pas, un dialogue de travail qui devient texte de pièce à part entière ; et enfin cette troublante constatation : la construction d'un personnage produisant un effet théâtral supérieur à ce que le personnage une fois construit ne produira jamais. Soit encore : la représentation d'une leçon de théâtre donnant plus de vertige que le théâtre sur lequel porte la leçon. Oui, vertiges.

C'est au plus près de cet indénouable entrelacs de plans — qui aboutit, paradoxe encore, à un spectacle limpide et pur — que nous avons essayé d'aller avec l'interprète de Jovet, Philippe Clévenot.

### Jouer un rôle/jouer un personnage réel

Il n'y a pas de personnage à construire ici, comme dans un rôle habituel. Ces leçons se passent sur une année, cela forme un trajet dans le spectacle mais le personnage lui-même n'évolue pas vraiment, il se précise seulement au fur et à mesure. Il est à prendre comme ça, phrase après phrase. C'est plutôt une question de conviction ; l'espoir de Jovet dans le théâtre. C'est cette foi qu'il faut rendre, cet humour aussi parce que lorsqu'on est professeur on ne rate pas une occasion de mettre les élèves de son côté et puis une exigence, une générosité tout à la fois.

### Jouer le Maître/jouer Jovet

Je n'ai pas songé vraiment à Jovet pour trouver mon personnage, j'ai pensé à l'école de théâtre que j'ai faite, pour remettre en cause l'idée qu'un professeur est barbant, qu'il rabâche, ce qui n'est pas du tout le cas de Jovet. J'ai essayé d'éviter de le faire professeur-professeur, tâché de montrer qu'il ne reprenait pas des idées toutes faites ou des stéréotypes que lui-même tiendrait d'un plus ancien... il a en réalité une disponibilité totale... selon les élèves, les scènes, il essaie à chaque leçon de faire com-

prendre par un biais nouveau... c'est un travail d'invention permanente. L'humour, c'est le mien plus le sien... il en avait énormément, ça se sent, parce qu'il était timide et pudique... il y a assez de rigueur et de discipline dans ce travail inlassable du théâtre, il ne faut pas hésiter à l'alléger, le rendre supportable. Jovet prend des images concrètes qui sont loin d'être des idées fixes de professeur.

Jovet avait une volonté d'arriver à ce que ce texte, cette tirade d'Elvire dont il dit que c'est l'un des plus beaux du théâtre classique soit donné à la hauteur de ce qu'il rêvait, il demande l'impossible... mais c'est peut-être ça aussi la qualité d'un professeur, entre autres...

### La leçon donnée/la leçon reçue

Est-ce que je suis d'accord, moi comédien jouant Jovet, avec ce qu'il dit par ma bouche ? Avant d'interpréter le rôle, j'étais sur ces voies-là... mais c'est vrai que je me sers de ce qu'il me fait dire ! Je ne l'ai pas fait consciemment mais je joue Jovet comme il demande à Claudia de jouer Elvire.

Il est vrai aussi que sur la mise en scène et sur le comportement du comédien, les choses depuis ont changé techniquement, évolué — pas forcément tout le temps en mieux. En gros, si Jovet me dirigeait dans un rôle difficile et qu'il me dise ce qu'il dit à Claudia, je serais bien sûr tout à fait d'accord. Avec un état d'esprit différent, parce que les années 40 ont aussi été une période étrange pour le théâtre. Il y a eu en particulier la naissance des nouvelles techniques d'éclairages, de décors...

### Montrer du sentiment/montrer de la distance

Qu'est-ce que représente le fait de jouer un texte qui n'est pas de soi, écrit dans une langue qu'on ne parle pas tous les jours et qui s'appelle de la littérature ?

Jovet s'est posé la question de multiples manières, notamment quand il parle de la phrase, du sentiment et de la respiration ou de la diction. Il pensait que pour qu'il y ait une émotion, il fallait maîtriser d'abord la technique. A partir du moment où l'acteur sait les notes, il doit penser la vie du personnage d'une manière physique, pas comme Stanislavski en termes de psychologie, presque au sens de Brecht : montrer au public ce qu'est le personnage de manière forte et simple. C'est déjà une forme de distanciation. Regardez-le comme acteur, Jovet pratique un jeu distant, à traits simples, épuré. Il est pour un théâtre où les personnages sont conçus comme étant des créatures de l'auteur, où tous les personnages sont l'auteur.

Il parle aussi beaucoup de *sentiment*. L'un n'exclut pas l'autre. Sa règle est d'atteindre une maîtrise technique du

*sentiment* même, une voie intime et simple. Le *sentiment* chez lui n'a rien à voir avec l'épanchement du "vulgaire moi".

#### Période noire / salle obscure

En ces années-là, je trouve cette attitude assez belle de répondre que la politique pour lui c'est de continuer à faire du théâtre et à en faire bien ; continuer à faire *son* théâtre, ça, c'est politique... Je ne crois pas que cela soit une manière de s'esquiver... il a été très clair face à ceux qui sont venus lui demander d'inscrire des auteurs allemands à son répertoire. Et puis choisir d'entrer dans une salle de théâtre — à cette époque bien sûr mais aujourd'hui aussi — c'est choisir l'univers des histoires immortelles. Il y a là un monde autre, dans le noir, qui se fabrique. Y entrer alors que dehors il peut y avoir du soleil ou des canons, c'est savoir qu'on entre dans l'univers où les mots prennent toute leur valeur.

On le sent en sortant, après la répétition, il y a une certaine hébété, du temps est nécessaire pour retrouver le monde.

#### Créateurs / exécutants

Le créateur, c'est l'auteur. Le comédien n'est pas l'auteur du texte qu'il dit. Dit sous une autre forme : acteur, abandonne ton moi, ce n'est pas toi qui va être le personnage, c'est une Elvire ou un Dom Juan que tu auras trouvés.

Mais il est vrai aussi que le créateur — l'auteur — n'existe que par l'interprète. Ils sont donc indissociables. Si Jovet a eu l'air d'opposer créateur et exécutant, de manière un peu injuste comme il savait parfois le faire, c'est qu'il essayait de mettre ce métier d'acteur à sa juste place qui est très peu de chose. Oui, peu de chose d'abord parce que la représentation une fois finie il n'y a plus rien, ensuite parce que c'est l'auteur qui règne sur ce qui se passe entre les acteurs et le public. C'est l'auteur qui a en principe son nom en gros sur l'affiche. Lorsque le public était satisfait, Jovet disait : *Voyez comme l'acteur est peu de chose. Il lui a suffi d'emprunter les mots d'un autre. Il sera peut-être inoubliable, peut-être aussi qu'il ne saura plus jamais refaire cela.*

Il voulait remettre à leur place les acteurs qui avaient pris une place prépondérante à l'époque de Sarah Bernhardt, Mounet-Sully, etc. où l'on jouait du "poussez-vous !" avec les partenaires.

Aujourd'hui, c'est un peu l'inverse, historiquement. Et puis c'est vrai que le soir de la représentation c'est personne d'autre, même pas Molière, qui vient à votre place. Moi, je me considère comme le *premier participant*, ce

n'est pas une question d'importance de rôle, chaque acteur est le *premier participant*.

#### Salle fictivement vide / salle réellement pleine

C'est un peu délicat, pour moi, d'éviter le regard des spectateurs, des "faux élèves" mais c'est un mensonge auquel je me fais.

Pour l'esprit, c'est troublant de se faire croire qu'il n'y a personne dans la salle. J'avais déjà fait ça sur *Le Neveu de Rameau* à la Cartoucherie où j'étais installé à une table parmi les spectateurs. La proximité avec le spectateur est une chose agréable, on peut jouer très près des gens, avoir un jeu très nuancé... C'est encore un paradoxe mais, proches de nous, les gens sont plus intimidés et donc n'osent



Roger-Viollet

pas des choses qu'ils se permettraient peut-être dans le noir d'une salle, protégés par la barrière fictive de la scène. Finalement, cela fragilise plutôt le public, ce dispositif. C'est en ce sens que cela donne de la liberté à l'acteur.

#### Jouer un soir / jouer l'autre

On sait qu'une représentation n'est jamais la même d'un soir sur l'autre mais, avec ce spectacle, l'amplitude est encore plus grande. Interprétant Jovet, il faut que je me fasse écouter non seulement des spectateurs mais aussi des élèves, Claudia, Octave, Léon. Il ne faut pas que ce que je dise devienne monotone. Rien n'est vraiment fixé, hormis les mots bien sûr. Nous devons nous habituer à chaque scène et à chaque salle puisque nous jouons sur l'une et dans l'autre. Cela demande un effort d'adaptation pour

chaque série de représentations. Les distances, les mouvements sont à réétudier toutes les fois.

C'est un peu acrobatique. Disons que c'est une variation sur un même thème. Un des plaisirs à le faire c'est la découverte, tous les soirs, de telle ou telle idée qui soudain nous apparaît mieux. J'ai ce souci-là d'essayer d'étonner aussi mes partenaires qui ont tâche de m'écouter.

Il n'y a pas de situation, on ne peut donc se reposer dessus. Je ne peux pas faire autrement que d'essayer de les intéresser, de les tenir en éveil. Les deux garçons n'ont presque pas de répliques mais ils n'ont pas des rôles secondaires. C'est un beau travail, pas facile, que d'écouter en scène.

#### Jouer le particulier / toucher à l'universel

J'ai été surpris, c'est vrai, par le public sud-américain dont l'attention a été mobilisée autant qu'en France pour un théâtre qui est un peu *notre cuisine interne*. Je crois qu'il y a deux raisons : passé la première scène, on comprend le mécanisme du spectacle ; avec les mouvements et un résumé de chaque séquence traduit dans leur langue, les spectateurs pouvaient y accéder. L'autre chose c'est que le théâtre qu'ils font est un théâtre presque dansé, exacerbé, physique, démonstratif or notre spectacle, qui avance à petit pas avec cette rigueur, les a surpris. Comme une nouveauté, comme quelque chose qui les aidera, croient-ils, à repenser leur théâtre en train de s'épuiser.

#### L'avis de l'acteur / l'avis du personnage

Tous ces sens multipliés, ces paradoxes entrecroisés tiennent au projet lui-même. C'est son charme et sa force de porter en lui, sans forçage dans le jeu ou la mise en scène, toutes ces imbrications. Pour retrouver cette richesse dans une pièce de théâtre traditionnelle, il faut beaucoup travailler. Là, presque naturellement, cela donne un moment de théâtre pur.

Dans les théâtres à l'italienne du XVII<sup>e</sup> siècle comme on en trouve encore, avec lustres, sièges de velours rouge et dorures, c'est dans l'outil même de Molière et de Jovet que nous jouons, cela ajoute encore au troublant de ce spectacle qui est d'ailleurs si peu comparable à une pièce de théâtre habituelle que je n'aurais pas accepté de jouer le rôle si je n'avais pas partagé les opinions sur le théâtre de mon "personnage".

# « Quel âge avez-vous ? — Je commence à avoir froid. »

**C**omment aborder un des plus beaux opéras du monde ? En apparence, pas de question. Un langage simple, une histoire d'un symbolisme familier, trois personnages principaux obéissant au traditionnel trio de l'adultère. Mais à y regarder de plus près... Nous avons choisi quelques thèmes et tentons de les mieux éclairer. Ça et là surgissent des notes empruntées à ceux qui, de *Pelléas et Mélisande*, ont fait passion et commentaire.

## PELLEAS ET MELISANDE

Drame lyrique de Claude Debussy  
livret de Maurice Maeterlinck

direction musicale : Claire Gibault  
mise en scène et décors : Pierre Strosser  
costumes : Patrice Cauchetier  
éclairages : Philippe Arlaud

*Mélisande* : Colette Alliot-Lugaz  
*Pelléas* : François Le Roux  
*Golaud* : Pierre-Yves Le Maigat  
*Arkel* : Jean-Philippe Courtis  
*Geneviève* : Jocelyne Taillon  
*Yniold* : Françoise Golfier  
*Le Médecin* : René Schirrer

une production de l'Opéra de Lyon



### Inconnu, envers et femme :

Dans *Pelléas*, tout est à l'envers ; le vieil Arkel parle de l'envers des destinées, l'âge de Mélisande n'est jamais dit, ni son origine, ni d'où elle vient.

Golaud ne saura jamais. Mélisande mourra. Comment mourra Mélisande ?

L'opéra tourne tout entier autour de l'image d'une femme : Mélisande. Tristan est la figure centrale de *Tristan et Isolde*. Mélisande est une étrangère aux longs cheveux. Elle est libre, sauvage, trouvée au fond des bois, proie pour le chasseur Golaud, héritière des vierges à la licorne, son secret est l'inconnu.

### Chevelure

Scène d'anthologie : Mélisande à sa fenêtre, ses longs cheveux descendant jusqu'aux pieds de la tour. La chevelure, ici toison, enveloppe l'homme qui s'y enfouit jusqu'à occulter les traits mêmes du visage. De quelle beauté est faite Mélisande ?

*Qu'est-ce qui pleure ainsi au bord de l'eau ?* s'interroge Golaud. Femme ? Animal blessé ? Le secret.

### Viol, questions

A peine vue, petit animal au pied de la fontaine, Mélisande est soumise à l'interrogatoire de Golaud. Cet opéra, à jamais, questionne. De réponse, point.

- Pourquoi pleurez-vous !
- D'où êtes-vous, où êtes-vous née ?
- Vous ne fermez jamais les yeux ?
- Quel âge avez-vous ?

Golaud ne sait, ne saura pas. Il épouse Mélisande pour épouser le secret. Il n'aura de cesse de savoir. Elle mourra sans rien dire. Mélisande ne répond pas :

- Quel âge avez-vous ?

— Je commence à avoir froid.

A *Pelléas*, Mélisande répondra qu'elle l'aime — depuis toujours, depuis que je t'ai vu. En disant cela même, hors du temps, hors du désir, elle regarde ailleurs vers la fuite, toujours la fuite.

### Silence

« Pas de grande poésie non plus sans de larges intervalles de détente et de lenteur, pas de grands poèmes sans silence. L'eau dormante et silencieuse, met dans les paysages, » comme le dit Claudel, « des lacs de chant ». Près d'elle la gravité poétique s'approfondit. L'eau rit comme un grand silence matérialisé. C'est auprès de la fontaine de Mélisande que Pelléas murmure : « Il y a toujours un silence extraordinaire... On entendrait dormir l'eau. » Il semble que, pour bien comprendre le silence, notre âme ait besoin de voir quelque chose qui se taise ; pour être sûre du repos, elle a besoin de sentir près d'elle un grand être naturel qui dorme. Maeterlinck a travaillé aux confins de la poésie et du silence, au minimum de la voix, dans la sonorité des eaux dormantes. Gaston Bachelard (*L'eau et les rêves*, Corti éditeur).

### Orchestre

Jamais l'orchestre n'avait été un élément aussi crucial d'un opéra et jamais plus il ne devait l'être (même avec Berg ou Zimmermann). Le flot orchestral s'élève progressivement depuis le début de l'œuvre et règne inexorablement jusqu'à ce que le destin soit accompli ; après quoi, il reflue exactement comme il était venu. Pas de thème du destin, mais un immense fleuve musical qui ne définit pas les personnages. L'orchestre engendre des atmosphères, des cadres, des émotions, mais jamais n'illustre ni ne décore.

### Le vertige, la tour

La tour est essentielle dans *Pelléas*, comme instrument de sorcellerie et comme condition de certaine situation : Mélisande laissant pendre sa chevelure du haut de la tour et le petit Yniold, juché sur les épaules de Golaud, essayant de surprendre Pelléas et Mélisande. Expérience du vertige, du gouffre. L'un voit toujours l'autre à travers les débris de son désir déçu. Tout est vertige dans *Pelléas* : les personnages sont des fantômes et des ombres d'ombres projetées par une destinée implacable. Le corps tombe, pris de vertige parce qu'il ne s'appartient pas. Les lèvres s'écartent mais ne parviennent pas à prononcer les mots de l'amour. Jan-

## DISCOGRAPHIE COMMENTÉE

— Ernest Ansermet

a réalisé deux intégrales ; l'une en 1952 avec Danco et Mollet, l'autre en 1965 avec Maurane et Spoorenberg.

Sans conteste, la grande interprétation est celle de Roger Desormière réalisée en 1942 et sans cesse rééditée. Le couple légendaire Irène Joachim - Jacques Jansen reste un modèle absolu (V.S.M.).

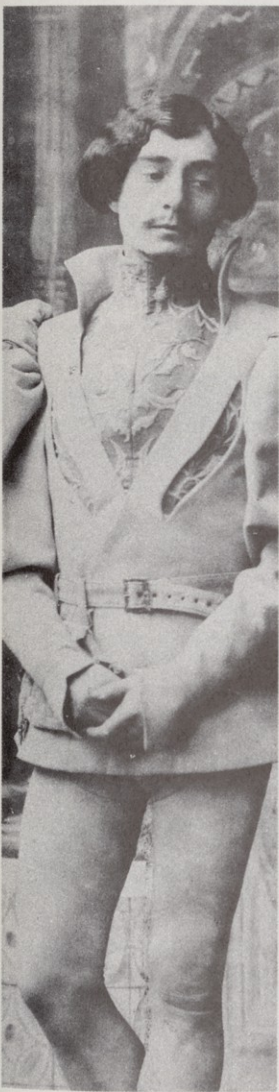
La seconde version est tout à fait intéressante grâce à la présence de Camille Maurane, l'un des meilleurs barytons français de l'époque (Decca - Inédits de l'O.R.T.F., réédités).

kelevitch disait : *Cette tour est indispensable, sans elle il n'y a plus de livret, sans elle plus de vertige, plus d'opéra.*

### La mort

Thème obsédant chez Maeterlinck (l'admirable texte d'*Intérieur* révélé au théâtre par Claude Régy).

Mélisande meurt. *Un oiseau n'en serait pas mort*, dit le médecin. Le vieil Arkel est mourant. Pelléas reçoit des nouvelles d'un ami qui va mourir. Pelléas meurt, d'un coup d'épée ? La dyschronie de la rencontre initiale (Golaud à la place de Pelléas) est la cause de ces malheurs sans causes. Pourquoi fallait-il qu'elle en rencontrât un autre ?



Jean Périer, créateur du rôle de Pelléas



Mary Garden, créatrice du rôle de Mélisande

### Le trésor des humbles

Maeterlinck a voulu se mettre à l'écoute de ces voix muettes qui déchirent le fil des existences les plus banales, et creusent le discours quotidien d'un abîme d'inconscience, révélateur des forces obscures sur lesquelles toute vie est bâtie : *Je ne comprends pas non plus ce que je dis, voyez-vous... Je ne dis plus ce que je veux*, telles sont les dernières "paroles" de Mélisande.

### Le genre opéra

« Cette greffe de l'instant poétique sur le moment dramatique, sorte d'efflorescence immédiate, s'affirme comme la caractéristique principale de *Pelléas* : souvent subtil, le passage de l'information à la réflexion, du fait au symbole, se voit néanmoins clairement exprimé. La ligne vocale se délisse de la diction pour prendre son autonomie : la texture de l'orchestre change de sens : de support se transforme en apport. Les moments privilégiés sont les révélateurs de la texture dramatique... les notions de mystère, de poésie, de rêve, chez Debussy, ne prennent leur valeur profonde qu'au-delà de la précision, en pleine clarté ; en cela, le musicien rejoint Cézanne - inventant le secret de ses paysages à force de lumière et d'évidence. » Pierre Boulez (*Points de repère*, Christian Bourgois, éditeur).

### Voix, chant

A l'exception de *Pelléas* dont nous reparlerons, l'ensemble des rôles obéit aux tessitures habituelles de l'opéra : soprano (Mélisande), mezzo (Geneviève), basse (Arkel), baryton (Golaud). L'écriture du rôle de Pelléas est très complexe.

Les trois premiers actes s'adressent à un baryton martin traditionnel et le quatrième doit être chanté par un ténor, un fort ténor même en raison de la force de l'orchestre à ce moment-là. Le créateur du rôle, Jean Périer, était un baryton, récemment Pierre Boulez a choisi un ténor. L'interprète idéal de Pelléas reste Jacques Jansen qui pouvait alterner les deux tessitures et dont l'enregistrement demeure irremplaçable. A l'inverse des codes admis dans l'histoire de l'opéra, la voix de Pelléas s'allège dans les aigus au fur et à mesure de sa maturité. Le jeune homme / baryton rencontre Mélisande et c'est en découvrant l'amour et la mort qu'il devient ténor : comme un retour aux origines et une délivrance, comme si le chant d'amour seul triomphait au-delà même de la mue et du cycle biologique du héros.

Jeu 26, vendredi 27 mars / grande salle

### — Pierre Boulez

avait beaucoup défrayé la chronique discographique lorsqu'il enregistra *Pelléas* en 1970 à Londres. La direction d'orchestre (Covent Garden) est passionnante de bout en bout mais les chanteurs sont tout à fait problématiques. Les constantes fautes de prosodie, les brusques

changements de couleurs vocales dénaturent l'œuvre (C.B.S.).

### — Serge Baudo

a réalisé un enregistrement intéressant en 1978 avec l'Orchestre de Lyon et Claude Dormoy, Michèle Command et Gabriel Bacquier. La prosodie est admirable

et Jocelyne Taillon se révèle une grande Geneviève. L'Orchestre est toutefois un peu pâle (Eurodisc).

### — Herbert Von Karajan

a attendu 1978 pour réaliser ce *Pelléas*. Ce chef comblé voulait, lui aussi, s'attaquer à l'opéra le plus difficile de l'histoire de la musique. Une distribution internationale peu homogène,

un orchestre de Berlin inapte à cette musique font de cette cire un événement mineur (E.M.I.).

### — Hors commerce

une rareté pour amateurs : Elisabeth Schwarzkopf et Ernst Haefliger, sous la direction de Karajan : enregistrement public effectué à Rome le 19 décembre 1954 pour la R.A.I. (Fonit Cetra distribution).

## Observer à genoux

## CARMEL

Ce trio qui entre dans sa septième année d'existence n'obéit à aucune règle. Pas question de les étiqueter "Jazzy anglais", ils fulminent. Face au succès de Sade ou de Style Council, Carmel réplique : Quand Sade a démarré il y a belle lurette que l'on jouait dans les clubs. Je l'aime bien mais ce qu'elle fait est très différent. A la question : êtes-vous une chanteuse accompagnée ou un véritable trio ?, Carmel, la blonde platine répond : Notre formation a coïncidé avec la fin du mouvement punk. Aujourd'hui, encore, on aime bien improviser mais c'est plus difficile car on a un vrai répertoire et huit musiciens avec nous.



La musique de Carmel, c'est avant tout l'expression. Dire ce que l'on veut dire, tel est le maître-mot du groupe.

Vous dire encore que Carmel adore Piaf, Esther Philips, Mahalia Jackson et Judy Garland.

Au fait, au cas où vous ne le sauriez pas, Carmel est une chanteuse blanche née en Angleterre et qui commença sa carrière à l'église.

Le dernier album en date, *The Falling*, vient de sortir ; il a été produit par David Motion, Brian Eno, Chris Porteur et Hugh Johns. Enfin, Carmel vient de travailler avec Johnny Hallyday pour son dernier album : *Je retiendrai ton nom*.

Samedi 14 mars, grande salle

## GERTRUD

de Hjalmar Söderberg

Texte français de Jean Jourdeuil et Terje Sinding

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

avec : Sylvain Corthay  
Jean-Paul Delore  
Marie-Paule Laval  
Louis Mérino  
Marylin Tétaz  
Dominique Vieu

création française  
Centre dramatique national des Alpes

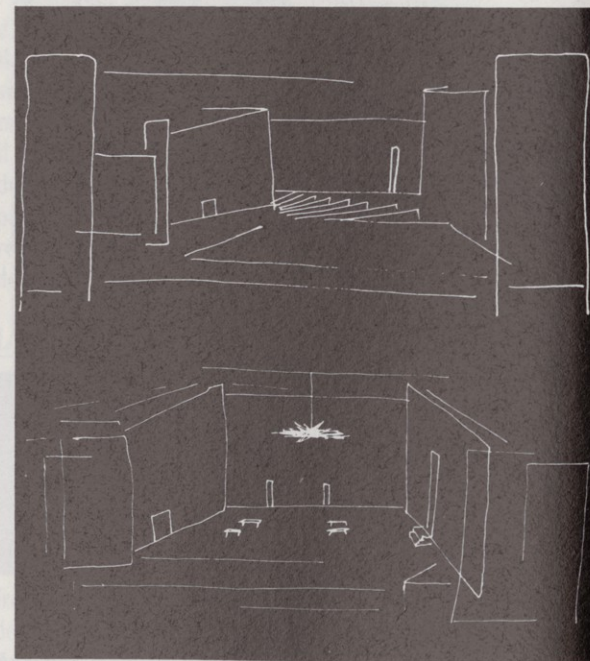
(voir Cargo/Spectacle n° 2 : dossier Gertrud)

Dans une petite ville des Etats-Unis, un jeune Américain, à genoux dans des broussailles, observe le monde effrayant des insectes. Au milieu d'une bande de fourmis carnivores, il découvre une oreille humaine en début de décomposition. Il prélève sa découverte dans un sac en papier, se remet sur ses pieds et part visiter dans la ville des recoins humains et urbains, inconnus et horribles.

Dans une petite ville de Suède, Gustave Kanning se souvient que, enfant, il avait surpris sa mère au bras du scalde Vigert dans le parc de Haga. Il n'eut pas la réaction du jeune Américain : il se mit à croupetons pour herboriser un cerfeuil de prairie et il ne vit rien.

Plus tard, Gustave Kanning ne changera plus de comportement et quand un jour, Gertrud, sa femme, lui annoncera qu'elle le quitte, il ne comprendra pas.

L'histoire de Gustave Kanning fut, paraît-il, un peu celle de Hjalmar Söderberg, l'auteur de *Gertrud*. Abandonné, Söderberg écrivit *Gertrud* ; Kanning, lui, devint ministre... de complément.



Christian Fenouillat : Esquisses pour *Gertrud*

Du 18 mars au 4 avril / théâtre mobile

## L'ORCHESTRE DE L'OPERA DE LYON

284 représentations publiques, dont 170 d'opéra, 74 en concert et 50 avec *Le Ballet*. En trois ans, l'Orchestre de l'Opéra de Lyon a non seulement rempli son rôle lyrique et chorégraphique, mais est sorti de nombreuses fois de la fosse pour des concerts

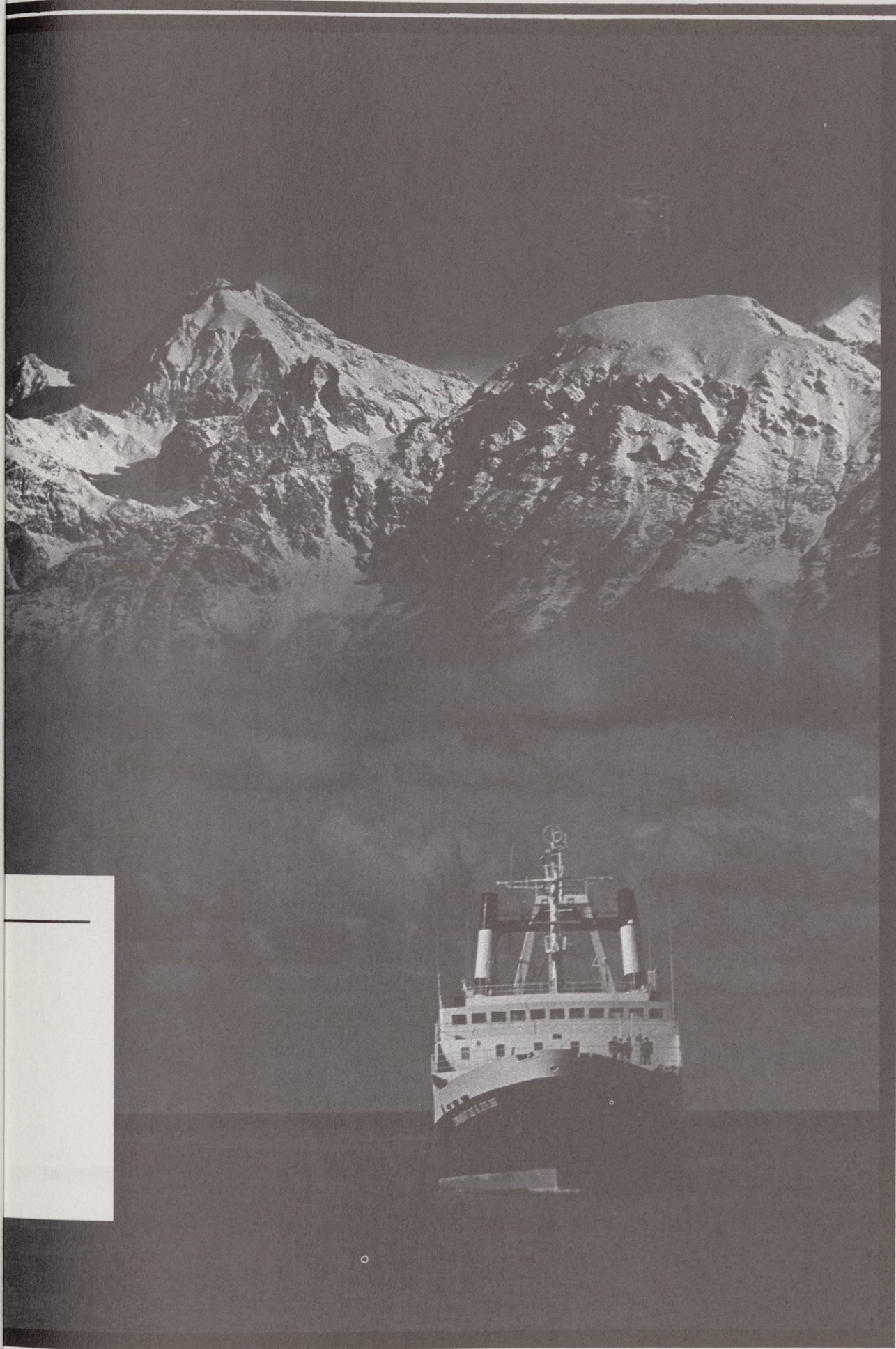
symphoniques, des oratorios ou des soirées de musique de chambre.

De Monteverdi à Michael Tippett, sans oublier la création contemporaine, il a parcouru tout l'éventail de la musique de ces quatre derniers siècles. Baroque,

romantique, moderne ? Pas d'a priori dans les choix sinon celui de développer ce qui fait la personnalité d'une grande formation : sa couleur. A cet égard, certaines œuvres ont joué un rôle capital : *La Symphonie Jupiter* de Mozart, le *Concerto pour*

*Orchestre de Bartok, Pelléas et Mélisande* de Debussy...

Judi 19 mars, grande salle



## BLOC-NOTES



Muriel Boulay et Pascal Gravat / *Mammame*

### LE CARGO ET LA LIBRAIRIE ARTHAUD EXPOSENT DANIEL BOUDINET

Du 12 au 28 février, vous pourrez voir *Retour* l'exposition de Daniel Boudinet. Révélé par Roland Barthes qui lui consacra un ensemble de textes dans *Créatis n°4* et un chapitre dans *La Chambre claire*, Boudinet est aujourd'hui l'un des photographes "vedette" des grandes galeries européennes. Le Centre Pompidou, la Galerie Agathe Gaillard, la Kusthaus de Zurich, la Remise du Parc lui ont fait l'honneur de leurs cimaises.

A ma demande — et en Alsace — Boudinet avait réalisé plusieurs port-folios destinés au journal du T.N.S. Il récidive aujourd'hui et six pages de la *Revue n°1* du Cargo lui sont consacrées. Coloriste forcené, il a bien voulu, pour nous, travailler en noir et blanc : chemin du corps entre vivant et artificiel (au dos fatigué répondent les moulages du Louvre et les folies du désert de Retz).

Je laisse à votre réflexion cet extrait de *Pratique de la voie tibétaine* cité par Roland Barthes et qui me semble être au cœur même de la photographie : Marpa fut très remué lorsque son fils fut tué, et l'un de ses disciples dit : "Vous nous disiez toujours que tout est illusion. Qu'en est-il de la mort de votre fils, n'est-ce pas une illusion ?" Et Mapa répondit : "Certes, mais la mort de mon fils est une super-illusion." J. C.



### DELAHAYE TOUS AZIMUTS

Les expositions de Guy Delahaye au Cargo, tout le monde connaît. Un seul problème, le grand hall du public devient trop petit pour lui — (en ce mois de février et à l'occasion d'*Aspects de la chorégraphie France*, Saporta, Chopinot et Bouvier / Obadia sont à l'honneur).

Delahaye vient de publier un très beau livre sur Pina Bausch (Editions Solin 200 pages, 275 F). Du grand et beau travail que les amateurs de danse et tous les autres doivent ne pas manquer. Outre les admirables images, ce livre fait la part belle à la présentation de l'œuvre de Pina Bausch par Raphaël de Gubernatis. Enfin, l'ami Guy vient de publier son désormais célèbre calendrier de la Danse (en vente au Cargo).

### LES LUNDIS D'ARCHI

Les décors de théâtre ne relèvent plus aujourd'hui de la décoration mais de la scénographie et même de l'architecture. Les décorateurs auront été, avec les concepteurs des éclairages, les grands inventeurs du théâtre de ces dix dernières années.

Jean-Pierre Demas, directeur des Ateliers de construction du Théâtre national de Strasbourg, sera présent à l'Ecole d'Architecture de Grenoble (10, Galerie des baladins) le lundi 30 mars à 18 h pour intervenir dans le cadre des "lundis d'Archi" sur son travail scénographique réalisé pour *Le Roi Lear* mis en scène par Matthias Langhoff et présenté au Cargo du 7 au 11 avril.

### CACTUS : NOUVEAU MENSUEL CULTUREL

Très bonne première livraison de ce nouveau mensuel. Jean-Louis Fournier et Dominique Lauzier ont réussi leur coup d'envoi.

Soucieux d'informer et de saisir tout ce qui bouge dans la région Rhône-Alpes, le magazine publie articles de fond, calendrier complet des manifestations et papiers d'humeur. Une belle maquette (studio D.P.S. Annecy) et un ton très original laissent présager un bel avenir pour *Cactus*.

### CARGO : REVUE N° 1

Maintes fois annoncée, la revue vient de sortir des presses Léostic. Le sommaire fait la place belle à ceux que nous aimons et qui croisent le chemin de l'art, ici revendiqué.

Un inédit de Pierre Guyotat ouvre cette livraison tout au corps consacrée. Cet événement, nous en sommes fiers. Ecrivain majeur de ces dix dernières années, loin des modes et des rêves de quatre sous, Guyotat a su imposer une nouvelle rythmique à une langue évanouie qui préfère l'a-peu-près ou le stéréotype.

Le cas Gallotta est traité par Jean-Pierre Léonardini et Jean-Loup Rivière. A l'ombre du grand Rossellini, Jean-Marie Patte palpe le corps douloureux du metteur en scène. Amusés, Monique Le Roux et Hervé Frumy corrigent le corps enseignant un peu bousculé cet hiver. Henry Torgue écoute le violoncelle à l'ombre du synthétiseur, Jacques Henric se voue à Rodin lui-même au corps massif entièrement voué, Gérard Wajcman fait la cure des mots à l'ombre de Bouvard et Pécuchet.

Alain Prique est à l'écoute du corps intoxiqué et Anne Laurent soupèse les beaux muscles des haltérophiles.

L'affaire ne serait pas conclue sans la participation très aigüe de Daniel Donadel, François Deck, Marc Borjon et le très beau port-folio de Daniel Boudinet.

On s'abonne, on fait abonner ses amis, on en parle pour le meilleur sans abandonner idée de critique et de débat. J. C.

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



**UNE IMAGE,  
DEUX IMAGES  
POUR UN CARGO**

*Pendant 15 jours, les  
Grenoblois ont pu voir sur  
les panneaux d'affichage  
Giraudy 2 photographies de  
Guy Delahaye mises en page  
par André Rodeghiero.*

*Révéler un sigle et  
l'inscrire dans le rêve d'un  
projet.*

*Indiquer les signes neufs  
d'une ancienne maison prête  
à appareiller vers l'avenir.  
Vous nous direz si le pari  
est gagné.*

1986-1987

**LE CARGO**

