

« L'école a moins besoin de professeurs que de maîtres. Le professeur transmet des connaissances, le maître transmet le doute. »



SPECTACLE
LE CARGO

JOURNAL DU CARGO MAISON DE LA CULTURE DE GRENOBLE N° 5. OCTOBRE 87 PRIX : 10 F

« Il ne faut pas que les mises en scène se patinent. »

Nanterre  Amandiers

Vous avez maintenant le double de l'âge des jeunes comédiens avec lesquels vous travaillez pour *Platonov*. Qu'est-ce que cela représente pour quelqu'un qui a été longtemps considéré comme un enfant terrible ?

— C'est une chose que j'ai souhaitée, l'idée de l'école est venue de Pierre Romans, et je m'y suis prêté, j'avais envie de travailler avec des élèves, de former des comédiens qui débutent dans le métier. C'est pourtant une curieuse impression de savoir qu'ils ont vingt ans de moins que moi. Dans le premier groupe, il y avait le fils de mon directeur technique, je l'avais vu naître, j'avais joué avec lui quand il avait cinq ans !

L'expérience est peut-être plus dangereuse pour moi que pour eux : c'est une remise en question fréquente, comme une mise en danger plus grande. L'intérêt égoïste pour moi - sans masochisme aucun - se comprend facilement : je n'existe pour eux que par le travail que nous faisons ensemble ; je ne peux être reconnu par eux que de cette manière puisqu'ils n'ont rien vu de moi bien sûr, ni *La Dispute*, ni même *Peer Gynt*.

Et puis, faire régulièrement des spectacles sans l'environnement d'un décor, sans effets compliqués, permet de réapprendre les mécanismes élémentaires du théâtre qui ne devraient jamais se perdre. Il est nécessaire - non par vœu de pauvreté - que le théâtre reste toujours capable de rendre crédible une fiction avec des comédiens, quelques costumes, trois chaises et cinq tables, de faire croire à tout sans rien y ajouter d'autre.

En travaillant les trois comédies de Shakespeare avec le premier groupe, j'ai repris du plaisir à la mise en scène comme je n'en avais pas connu depuis longtemps. Shakespeare permet peut-être de jouer avec des costumes improvisés dans une salle de répétition avec des plafonniers et quelques lampes, alors que Tchekhov, lui, exige un peu plus de naturalisme.

— Il me semble d'ailleurs que *Dans La Solitude des champs de coton* témoigne aussi bien que *Platonov* d'une évolution vers une plus grande simplicité dans la mise en scène.

— A partir d'une certaine durée dans ce métier - quand on présente des spectacles depuis vingt, vingt-deux ans, que le public vient les voir en partie sur votre nom - il est un problème qui ne se posait pas auparavant, que je ne me poserais pas spontanément, mais que les autres m'obligent à poser : quelle image les gens ont-ils de moi ?

A quel type de spectacle s'attendent-ils ?

Je me trouve dans une période difficile où le public n'attend pas toujours de moi ce vers quoi je tendrais le plus. Commencer à connaître ce métier doit permettre d'aborder des choses plus simples, plus dépouillées : le travail avec les jeunes comédiens et le désir de faire entendre un texte contemporain, celui de Bernard-Marie Koltès par exemple, relèvent d'une démarche un peu analogue. Ma nature me conduit à ne pas m'interroger sur les risques que je prends : donc je les prends et un tiraillement subsiste : désir de tenir compte d'une attente du public et nécessité de n'en pas tenir compte, rester exigeant, le danger est alors de se couper d'une partie du public. La solution réside peut-être dans l'alternance : revenir à des choses plus lourdes, plus ambitieuses, ou plus spectaculaires, plus "publiques", telles qu'*Hamlet* pour le Festival d'Avignon. D'ailleurs *Hamlet* comme *Platonov* correspond à un type de pièces que je n'avais encore jamais montées, des pièces sur le doute, l'indécision, l'incertitude, moins définies dans leur objectif.

— Le doute n'existait-il pas déjà dans *Peer Gynt* ? Il me semble que l'interrogation sur ce que l'on fait de sa vie est constante dans votre travail.

— *Peer Gynt* posait très fortement une exigence morale et restait donc une épopée héroïque, y compris dans la lâcheté. Il y a un souffle dans *Peer Gynt*, qui correspond plus à ce que j'ai montré jusqu'à présent et qui facilite la mise en scène. Ibsen propose une solution, il fustige Peer tout en l'aimant, il réclame de son personnage le courage d'être soi, - parfois de manière un peu abstraite - comme il doit se le réclamer à lui-même.

Tchekhov, lui, ne détient pas la solution ; il avoue ne pas avoir de certitudes et ne craint pas de passer pour cynique. J'entre ainsi pour la première fois dans l'œuvre d'un sceptique, de quelqu'un qui n'est pas gentil, ni tendre, mais qui raconte peut-être des histoires plus conformes à l'époque que nous vivons.

— A l'âge que nous avons...

— Oui mais c'est une lapalissade : ce sont bien sûr des pièces que je n'aurais pas montées il y a vingt ans. A vingt ans, on ne les comprend pas vraiment et on n'a pas toujours envie de les comprendre. D'ailleurs, les acteurs de la troupe renâclent un peu devant ce qu'ils assimilent parfois à tort à une chose noire, ces amours aussi qui se font et se défont.

— A ce propos, je pense à un entretien avec Emile Copermann dans *Travail théâtral* où vous parliez du théâtre comme d'une *pacotille importante et futile*. Il me semble

DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON

de Bernard-Marie Koltès

mise en scène : Patrice Chéreau

décor : Richard Peduzzi

costumes : Caroline de Vivaise

lumière : Daniel Delannoy

son : Philippe Cachia

régie générale : Paul Hocquard

avec :

Patrice Chéreau, Laurent Malet

que vous ne diriez plus cela aujourd'hui, que cette affirmation de 1973 prenait son sens par rapport à une interrogation politique aux enjeux relativement clairs annoncés dès votre article dans *Partisans* en 1969.

— Quel fatras que cet article ! Déjà en 1973, j'avais honte de l'avoir écrit. Les questions sont justes : j'ai été peut-être un des seuls à les poser à la suite de mon expérience à Sartrouville et d'un porte-à-faux douloureux qui m'avait sauté aux yeux ; mais les réponses étaient fausses. Ces conclusions ultra-gauchistes sur un théâtre amateur militant (auquel je ne pouvais même pas croire, puisque je ne le pratiquais pas...) correspondait à une sorte de travestissement de la pensée, typique de 1968.

Pour en revenir à la formule que vous évoquiez, je la revendique encore aujourd'hui. Je ne parlerais peut-être plus de *pacotille* ; mais je considère toujours le théâtre comme important et futile, important pour ceux qui le font et pas toujours important pour ceux qui le regardent. Sur la frivolité profonde de cette activité je garde la même position qui ne doit pas être éloignée de celle d'Antoine Vitez quand il parle d'un caractère forain du théâtre.

A un moment donné à Avignon, c'était formidable de répéter les trois spectacles en alternance avec les élèves, de retrouver les règles du jeu un peu primitives perdues dans des établissements comme les nôtres. On parvient à inventer très rapidement les éléments les plus complexes du spectacle : le passage du repas dans le noir, le feu d'artifice de la fin, ces choses que j'ai un vrai plaisir à réaliser... On se lance en public avec des fragments répétés, d'autres pas, finis ou pas finis, comme cela devrait toujours être, comme c'était dans le passé.

Je me rappelle avoir travaillé avec un très grand acteur italien, mort depuis, Renzo Ricci, qui avait un petit rôle dans *La Chair de l'orchidée*, un grand rôle dans *Lulu*. Dans les années 30, il répétait vingt jours, travaillait le matin *Othello*, jouait en alternance *Hamlet* et *Le Roi Lear*. Je ne dis pas qu'il faille procéder ainsi ; simplement il ne faut pas perdre de vue que cela aussi est possible et n'empêche pas de dire des choses profondes.

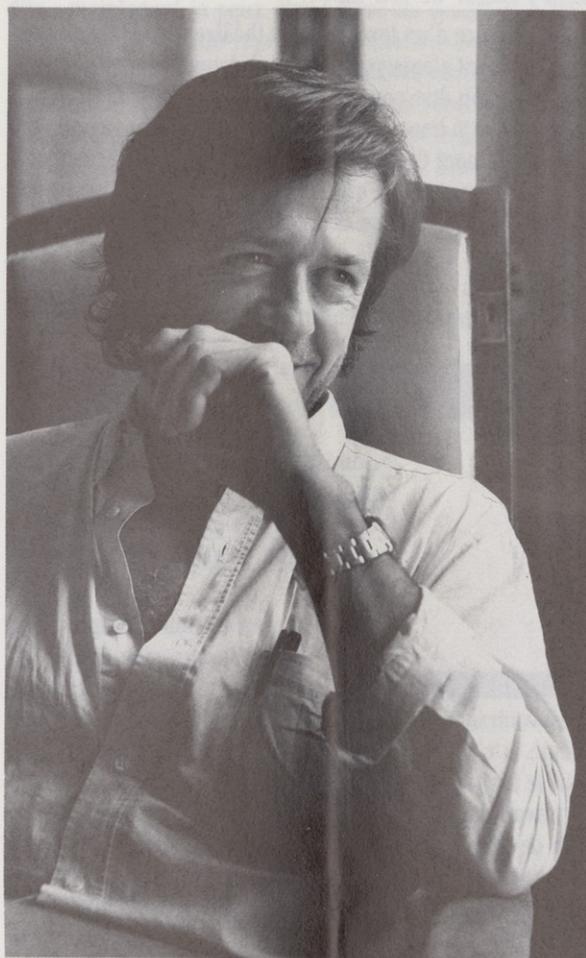
— Vous faisiez référence à Antoine Vitez ; je me rappelle un entretien avec lui où il me disait avoir accepté une certaine forme d'enfermement. Est-ce que vous acceptez comme lui de ne pas chercher la vie ailleurs que dans le théâtre ?

— Je dois bien reconnaître que la majeure partie de mon existence s'y trouve, même si *la vraie vie est absente* comme dit, Anna Karina, je crois, dans *Pierrot Le Fou*.

Pour les gens de théâtre le temps se passe entre les loges, le bureau et le plateau. Alors on peut toujours lut-

ter contre cette tendance, on peut toujours rêver d'autres préoccupations ailleurs. A un moment donné, tous les plaisirs, les passions, les histoires d'amour se passent dans le même petit microcosme, en circuit fermé ; ce que l'on parvient à faire exister ailleurs, n'est jamais que l'exception qui confirme la règle.

Mais il faudrait toujours tenter de maintenir un regard sur le monde extérieur, de ne pas prendre la fausse vie recréée sur le plateau - même si on essaie de la fabriquer la plus crédible possible — pour la vraie vie. Koltès formule d'une phrase magnifique ce que j'avais l'impression



Denis Berthier

de penser depuis longtemps : *le théâtre au moins est le seul endroit où l'on dise que ce n'est pas la vie*. A Bruxelles, en tournée avec lui, j'ai croisé un énorme camion publicitaire qui portait cette inscription : *le théâtre, c'est la vie*. Nous avons hurlé tous les deux en la voyant : *Quelle horreur ! Certainement pas !* Mais c'est la vie de ceux qui le font...

— A un certain moment, vous aviez envie de faire du cinéma parce que vous considériez que le théâtre appartient toujours un peu au passé. Est-ce toujours votre avis depuis que vous avez mis en scène des pièces contemporaines.

— Je le pense toujours. Bizarrement au théâtre, alors qu'on a les acteurs sous le nez en train de faire l'action, on a plutôt l'impression qu'il s'agit de se rappeler, ou de mimer, un événement déjà passé, joué la veille et destiné à être joué le lendemain. Au cinéma, alors que les comédiens ne sont pas présents, on semble au contraire être spectateur d'une action qui se passe au moment où on la voit.

Il est plus facile par exemple de produire une réalité théâtrale même à propos d'événements contemporains en les datant un peu, en prenant un peu de recul dans le temps, ne serait-ce qu'avec les costumes. Une transposition est obligatoire au théâtre du seul fait des trois cents ou cinq cents personnes auxquelles le texte doit être projeté. Même si la transposition existe aussi au cinéma, un tournage en extérieur vous confronte directement à la vie. Il faut filmer dans la rue, au milieu des voitures, des gens qui éventuellement n'ont rien à foutre de tout ça : cela peut remettre à sa juste place un metteur en scène.

La représentation d'une réalité contemporaine encore mise à distance dans *Loin d'Hagondange*. Est-ce que vous ne tentez pas maintenant de vous en approcher au plus près à travers les pièces de Bernard-Marie Koltès ?

— Le cas de *Loin d'Hagondange* est particulier. La transposition m'était nécessaire parce que je ne suis pas capable de représenter une scène dans une cuisine. J'ai eu peur lors des premiers jours de répétition de *Platonov* par la nécessité de monter une pièce dans un salon, avec des meubles, des gens qui entrent et se disent simplement : *Comment allez-vous ?*, de donner de la crédibilité à des actions apparemment quotidiennes.

En outre, la vie de deux retraités dans un pavillon de campagne constitue plus une histoire intemporelle que contemporaine : à l'origine c'était d'ailleurs une histoire d'amour entre deux personnes jeunes un peu comme à l'origine la pièce d'Albee *Qui a peur de Virginia Woolf ?* montrait une scène de jalousie dans un couple d'hommes.

Les pièces de Bernard-Marie Koltès sont au contraire des métaphores du monde contemporain, telles que je les comprends. Le chantier de travaux publics en plein milieu de l'Afrique dans *Combat de nègres*, le bout du port de

•••

PATRICE CHEREAU

RENCONTRE

Patrice Chéreau
et l'équipe de Nanterre-
Amandiers seront présents
à la FNAC le samedi
17 octobre à 17 heures.

Le débat, sur le thème
*Nanterre : un théâtre,
une école européens,*
sera animé par Jacques
Cousinet.



CINEMA

Lola Montès
(1955)

de Max Ophüls
musique de Georges Auric
avec :

Martine Carol, Peter Ustinov

Mercredi 7 octobre à 21 h,
jeudi 8 octobre à 18 h 30

Sourires d'une nuit d'été
(1955)

de Ingmar Bergman
avec :

Ulla Jacobson,
Gunnar Björnstrand,
Bibi Andersson

Vendredi 9 octobre à 21 h,
samedi 10 octobre à 18 h 30

Les amours d'une blonde
(1965)

de Milos Forman
avec :

Hana Brejchova,
Vladimir Pucholt

Mercredi 7 octobre à 18 h 30,
jeudi 8 octobre à 21 h

Hôtel de France
(1987)

de Patrice Chéreau
avec les comédiens
de l'école de
Nanterre / Amandiers

Vendredi 9 octobre à 18 h 30,
samedi 10 octobre à 21 h

Prix des places : 30 F ;
adhérents : 25 F
(petite salle)

« Il ne faut pas
que les mises en scène se patinent.

New York dans *Quai Ouest*, la rue dans *Solitude*... constituent des fragments de réalité qui peuvent rendre compte d'une totalité plus grande. *La Solitude* est typiquement allégorique en ce qu'elle inclut l'ensemble des rapports humains entre deux personnes qui se croisent et ne se rencontrent pas. C'est ce que je comprends de manière immédiate...

— Etant parvenu à vous approcher de la réalité contemporaine au théâtre, avez-vous alors envie de continuer à faire du cinéma à cause d'une plus grande liberté (par rapport au texte écrit), de la possibilité d'être complètement l'auteur de son film ?

— L'existence d'un texte écrit au théâtre sur lequel on peut complètement s'appuyer peut aussi donner une très grande liberté et non être ressentie comme une contrainte. Mais, la vraie liberté tient à l'écriture cinématographique qui permet exactement de choisir ce qui est montré, grâce à deux ou trois choses telles que le hors-champ, l'ellipse, grâce au point de vue unique de la caméra, au découpage et au montage. Au théâtre le point de vue est multiple, même si la mise en scène doit s'arranger pour qu'une majorité de spectateurs ait l'œil attiré par le même élément.

PLATONOV

L e point de vue unique au théâtre est tout de même favorisé par le cadre à l'italienne. Après en avoir usé et abusé, avez-vous dit, vous semblez vous en éloigner.

— La raison en est toute simple : à la longue, j'avais l'impression d'être prisonnier d'un cadre et d'une estrade.

Il est contraignant de toujours devoir monter sur une estrade même si c'est en même temps pratique pour être vu de tout le monde. Ainsi, je suis toujours très agressif pendant le travail dans la grande salle de Nanterre. J'ai la sensation de m'être tiré correctement de cet espace compliqué deux ou trois fois, et très mal une autre fois ; pour *Les Paravents*, on jouait partout ; pour *Quartett* on jouait aussi dans la fosse, dans la salle, sur le plateau ; dans le cas de *Lucio Scilla* la seule présence de l'orchestre dans la fosse donne à la salle toute sa valeur et au plateau en arrière, sa justification. En revanche, j'ai éprouvé les plus grandes difficultés pour *Quai Ouest* parce que le spectacle restait très éloigné dans un espace battu par les vents. Pour *Platonov* une autre solution a été adoptée : le grand plateau est utilisé dans l'autre sens, les trois cents spectateurs étant sur la scène avec le rideau de fer fermé. C'est

un troisième théâtre, un lieu étrange que j'aurais souhaité reconstituer à Grenoble, s'il n'y avait pas eu la nécessité de trouver un lieu pour *La Solitude*.

— Puisque nous revenons à *Platonov*, je voulais savoir si le fait de repasser par un texte préexistant au scénario, celui de Tchekhov, a modifié votre travail pour le film *Hôtel de France* ?

— En fait, je voulais tourner un film avec les élèves et je ne pouvais pas ne pas faire de théâtre avec eux pour la simple raison qu'ils avaient choisi notre école pour travailler aussi avec moi. Je devais donc faire les deux, j'ai pensé réfléchir aux rapports du théâtre et du cinéma à travers la même histoire et j'ai choisi *Platonov* parce que je pensais à la fois pouvoir jouer la pièce et m'inspirer de la pièce pour un film.

J'ai donc écrit un scénario qui se rapproche ou s'éloigne plus ou moins selon les moments du texte de Tchekhov ; mais pendant le tournage j'étais à des kilomètres de *Platonov*, j'en avais même oublié le nom. Le problème n'est pas d'adapter au cinéma, mais de tourner un film autonome comme l'a fait aussi Mikhal'kov avec *Partition inachevée pour piano mécanique*.

Pour mon film la source principale d'inspiration est vite devenue l'Anjou, non pas mes racines, mais mon absence éventuelle de racines. Je n'ai jamais tellement aimé cette région ; mais on finit par aimer avec agressivité l'endroit où l'on est né, où l'on a vécu enfant ou passé ses vacances. Je pouvais facilement m'imaginer la vie d'un maître-auxiliaire du côté d'Angers : j'y ai connu pendant les vacances en famille des gens qui ont mon âge, qui ont peut-être l'impression d'une existence déjà toute vécue, programmée jusqu'à la fin. Personne ne peut me dire le contraire de la province française, dès que l'on sort des villes...

— A une certaine époque vous déploriez d'avoir une activité de touche-à-tout, de passer du théâtre au cinéma et à l'opéra. Cela m'étonne beaucoup de votre part ; est-ce toujours le cas ?

— Moi, je m'y suis toujours retrouvé ; ce sont les autres éventuellement qui ne s'y retrouvent pas. Quand je fais du cinéma je le paie cher parce qu'en France les gens se demandent immédiatement : *Alors, il fait du cinéma ou du théâtre ?* Quant à l'opéra, je souhaite m'en tenir à une mise en scène tous les cinq ou six ans.

— Vous n'en gardez le désir qu'à ce rythme ?

— On a toujours le désir d'être confronté à un très grand texte musical, de rêver à un théâtre porté par la musique.

Une école dans un théâtre Un théâtre avec une école

Mais les conditions, souvent décevantes, de réalisation donnent envie d'arrêter dès qu'on a fait un opéra ; et les reprises constituent une sorte d'esclavage. En 79 j'ai eu toute l'année encombrée de reprises d'opéras : *Le Ring*, *Lulu*, *Les Contes d'Hoffmann* ; je n'ai plus quitté le Palais Garnier, ni Bayreuth et je ne pouvais plus penser à rien d'autre. Les autres metteurs en scène confient les reprises à des assistants ; moi j'en suis incapable : je vais moi-même faire le travail avec les chanteurs. En six ans, j'ai vu toutes les représentations des *Contes d'Hoffmann*, en cinq ans toutes celles du *Ring*.

Alors c'est une simple question biologique : la vie est un peu trop courte pour s'encombrer de toutes ces choses déjà faites, pour cesser ainsi d'apprendre et de s'amuser. En plus, comme j'ai peu d'admiration, et une complaisance toute relative pour mes productions, je préfère les oublier. Je connais leurs qualités et leurs défauts ; mais je ne passe pas mon temps à relire mes œuvres complètes, qui d'ailleurs n'existent pas ; un metteur en scène n'est pas un auteur.

Quant aux films on peut toujours fermer la télévision ou faire un détour loin du cinéma où ils sont projetés.

L'important n'est pas ce qui reste ; c'est faire - et non refaire - qui est amusant. En plus, on refait toujours de moins en moins bien : *Le Ring* par exemple était chaque année un peu moins bien et naturellement marchait de mieux en mieux. Quand la chose devient un tout petit peu plus triviale, se met un tout petit peu à ressembler à une mise en scène normale d'opéra, qu'elle prend avec le temps une sorte de vernis, alors elle remporte un plus grand succès. Il ne faut pas que les mises en scène se patinent. Il faut les laisser crever !

Est-ce que la direction du Théâtre des Amandiers ne vous semble pas trop pesante par rapport à votre travail artistique ?

— Quand on me l'a proposée j'ai accepté à condition de complètement changer les statuts : c'est devenu un endroit de création et de production formidable, dont la situation en dehors de Paris permet beaucoup de tranquillité et de concentration. Mais il n'en demeure pas moins très lourd et exige beaucoup de sacrifices qui ne sauraient se prolonger durablement. Mais pour une période limitée, c'est une expérience importante, nécessaire, à travers laquelle je souhaite modifier quelques règles, quelques comportements et puis partir... Le rythme de la maison est d'autant plus fatigant qu'à chaque chose réussie nous avons toujours essayé de

casser et de ne pas tomber dans des recettes. Sinon tout le monde se coule dans un moule, aussi bien les spectateurs que les gens de la maison : rien n'est plus facile que de reproduire ce qui a bien fonctionné. Il n'y a qu'à voir le désarroi de la maison quand un spectacle ne marche pas : on a l'impression que le sol s'écroule.

C'est important aussi d'être producteur de ses propres spectacles à ses propres conditions, même si c'est moins confortable que d'avoir affaire à un producteur. A un producteur on peut faire des caprices, dire : *Je ne monte pas la pièce si...* A Nanterre c'est une chose qui m'est interdite ; maintenant je peux être amené au contraire à laisser plus de temps de répétition, d'acteurs, de matériel à un autre metteur en scène : je peux me sacrifier ; je ne peux pas sacrifier ceux que j'invite. Mais j'éprouve un réel plaisir ou du moins un réel intérêt à être le patron d'une entreprise et à changer les façons de faire. Encore une fois pas pour toute la vie...

Propos recueillis par Monique Le Roux pour Cargo/Spectacle

Dans *La Solitude des champs de coton*

Du lundi 12 au samedi 17 octobre 1987 / grande salle
(Durée du spectacle : 1 h 30 sans entracte)

Une école dans un théâtre Un théâtre avec une école



Denis Berthier

Pourriez-vous faire un peu le point par rapport à vos prévisions, vos attentes, au moment où le deuxième groupe est sur le point de quitter l'école ?
— C'est un peu difficile de faire le point en plein travail sur les spectacles. Etant entendu qu'il n'y a pas d'école parfaite - cela se saurait ! - je considère deux choses comme importantes dans la nôtre. Premièrement, les élèves ont été confrontés à des rôles dans leur globalité et ont été ainsi préparés à ce qui les attend : la nécessité de gérer son énergie, l'organisation d'un emploi du temps avec huit heures de répétition par jour suivies éventuellement d'interruptions assez longues. Les scènes isolées ne me semblent utiles à jouer que d'un point de vue technique, à moins que chacune d'elles soit traitée comme un spectacle : c'est ce que sait très bien faire Antoine Vitez.

Deuxièmement, les élèves ont fait aussi l'apprentissage du cinéma et entre les deux films - celui de Chéreau et celui de Doillon - ont tous eu la possibilité de jouer des choses importantes. Je me souviens de la frustration du temps où j'étais au Conservatoire de ne jamais être confronté au cinéma. La double expérience permet de voir ceux qui réagissent tout de suite au cinéma ou au théâtre ou aux deux ; à partir de là, ils peuvent apprendre au lieu d'accepter le fait accompli et de ne jamais jouer qu'au cinéma ou au théâtre.

Ces choix ne sont pas bien sûrs sans inconvénients, en particulier du point de vue technique. On s'est mis à paniquer deux ou trois mois avant les premières : les élèves étaient bien capables de montrer des choses, mais non de se faire entendre. Il a fallu très vite rattraper cela ; mais la manière de concilier les deux exigences n'a pas vraiment été trouvée, car l'entraînement technique dissocié du travail des personnages sur le plateau reste très ingrat.

— Et les problèmes particuliers que posent les textes classiques français sont-ils abordés ?

— Les deux groupes ont été confrontés à des scènes classiques au début de leur stage avec François Regnault pour le premier, Claude Stratz et Madeleine Marion pour le second. Ensuite, ils ont travaillé avec des metteurs en scène, Patrice Chéreau et moi y compris, en tant que metteurs en scène et surtout pas enseignants. Dès lors la probabilité était réduite que ceux-ci aient le désir de monter une pièce de Corneille ou de Racine.

La tragédie constitue tout de même un genre particulier qu'il serait prématuré d'aborder compte-tenu aussi du recrutement. Certains élèves restent pour le moment complètement fermés à ce type de théâtre qui leur passe au-dessus de la tête ; les mêmes apportent parfois quelque chose de très contemporain dont il aurait été dommage de se priver.

— Les travaux du premier groupe avaient fait l'objet d'une présentation semi-publique ; ceux du second auront été montrés au Festival d'Avignon, au Festival d'Automne, en tournée ; à quoi correspond cette différence ?

— Au début l'école restait très incertaine quant à son avenir au point qu'elle a failli s'arrêter au bout de quatre mois, vu les difficultés rencontrées. Le mot d'ordre était donc à un travail secret, quasi clandestin, dégagé de tout projet de représentation. Finalement, en gardant la liberté de tout annuler au dernier moment, on s'est décidé à laisser voir les travaux et on a plutôt été satisfait du résultat et encouragé pour le second groupe.

De toute façon c'est à peu près impossible de demander à de jeunes acteurs de s'investir totalement pendant deux ans, puis de se séparer sans que personne n'ait jamais rien vu de leur travail. A l'inverse le risque aurait été grand de transformer l'école en agence pour l'emploi ouverte à tous les projets de distributions à l'extérieur.

En outre pour le cinéma, il faut gagner de l'argent ou du moins ne pas en perdre et pour cela faire des films destinés au circuit commercial. D'ailleurs, c'est important de confronter les élèves à un vrai tournage, et de ne pas se contenter d'une caméra vidéo et de gros plans.

— N'est-ce pas toujours dur pour de jeunes acteurs de faire leurs débuts au Festival d'Avignon ?

— Alain Crombecque, ancien collaborateur de Patrice Chéreau à Nanterre, nous a proposé une collaboration dans des conditions qui nous ont semblé formidables pour eux : à l'intérieur de la programmation officielle et hors les murs d'Avignon, ce qui évitait une dispersion trop grande, dans l'espace très protégé de la Chartreuse. L'ambiance du Festival est de toute façon dynamisante et aussi très dangereuse pour la suite, quand les choses se passent bien ; les salles archi-combles, l'accueil du public risquent de donner une image illusoire du théâtre. Nada Strancar et moi avons dû parler de cette même *Penthésilée* que nous avons jouée dans la mise en scène de Michel Hermon, un 31 décembre devant quatre personnes au Théâtre de la Tempête...

Platonov, mise en scène de Patrice Chéreau



Delahaye

Du coup, c'est la reprise qui s'avère maintenant difficile avec la nécessité de monter pour la première fois le cinquième acte de Catherine de Heilbronn restée inachevée à Avignon et de réadapter à l'intérieur la seconde partie de Penthésilée jouée en plein air dans le cloître de la Chartreuse. C'était d'ailleurs une fausse bonne idée, car ce gazon si vert la nuit dans les éclairages ne convient pas à la pièce...

— En quoi l'échange avec les Etats-Unis a-t-il été fécond pour l'école ?

— Bien que le théâtre aux Etats-Unis ne soit pas actuellement bien intéressant et qu'il se tourne plutôt vers l'Europe, en particulier la France, (j'aurais pu faire cet échange avec quinze institutions différentes) cette expérience reste utile pour les élèves à plusieurs titres. Tout d'abord l'anglais a beau ne pas être indispensable aux acteurs, il leur est de plus en plus souvent demandé d'être bilingues. Ensuite la démythification d'une certaine image des Etats-Unis, tout ce romantisme lié à la comédie musicale, à l'Actor's Studio, aux grandes dramaturgies, (O'Neill ou Tennessee Williams) fait gagner beaucoup de temps par la suite : en particulier la réputation de l'acteur américain qui sait tout faire est absolument fautive. Enfin, la découverte de la mentalité aux Etats-Unis permet aux élèves de mesurer combien ils sont gâtés ici. Sur le premier groupe en particulier l'effet avait été frappant, d'ailleurs excessif et fugitif : la première semaine après leur retour les élèves allaient courir en survêtement dans le parc dès qu'ils disposaient de cinq minutes, ne fumaient plus, buvaient du jus d'orange. En tout cas ils avaient vu des gens s'accrocher au travail.

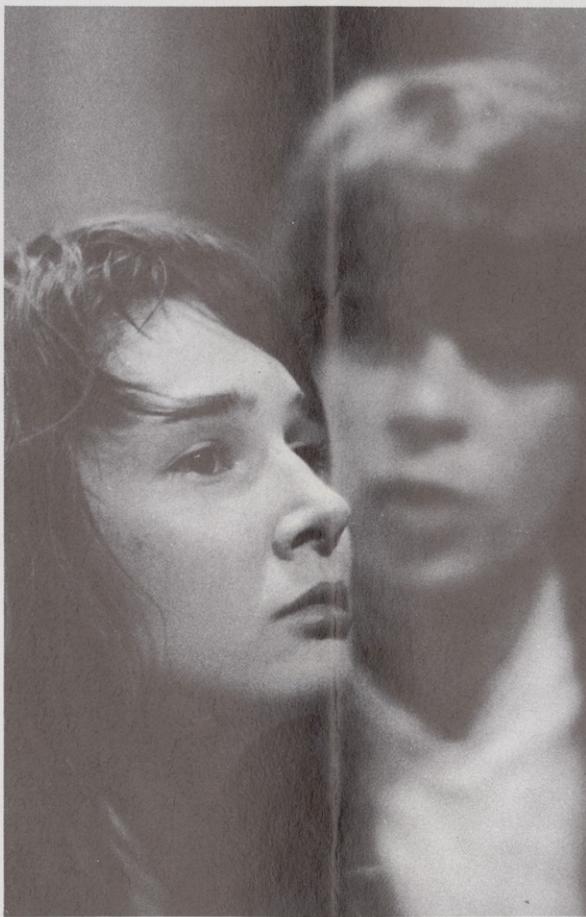
Quand la répétition doit commencer à 11 h, les Américains sont là à 11 h moins 5 dans les places de la veille qu'ils ont retravaillées tout seuls pendant deux heures. Ils sont si disciplinés qu'en tant que jeunes acteurs, ils en arrivent à perdre un peu d'initiative, de fantaisie : l'équilibre est à trouver entre les deux attitudes.

C omment envisagez-vous maintenant le travail avec le prochain groupe ?

— Il n'y aura pas de troisième groupe, du moins pas dans une forme comparable aux deux précédents... Le contrat de Patrice Chéreau à Nanterre s'arrête fin 1989 et pour moi l'existence de l'école est indissociable de sa présence. Comme la sélection est très longue - la première fois nous avons reçu mille cinq cents candidatures, la seconde fois deux mille trois cents - de toute façon nous ne serions plus disponibles dans la période à venir pour cet investissement

très lourd, probablement de plus en plus lourd à chaque nouveau groupe. Le second groupe avait bénéficié de l'expérience du premier, le troisième risquerait au contraire d'être étouffé par l'exemple du second, à moins d'une surenchère absurde, la Cour d'Honneur le premier trimestre, un film avec Coppola le deuxième... J'avais l'idée d'une école internationale entre les Etats-Unis et la France avec un groupe américain et un groupe français ; mais actuellement ce serait du délire de m'engager à cela. Peut-être un projet plus léger apparaîtra-t-il dans les prochains mois ; peut-être plus tard, car cela aura été une expérience formidable, à un certain moment l'école était même devenue le centre du théâtre.

TRAVAUX D'ACTEURS



Catherine de Heilbronn, mise en scène de Pierre Romans

Propos recueillis par Monique Le Roux pour Cargo/Spectacle

Penthésilée, mise en scène de Pierre Romans



Les comédiens de l'Ecole :
 Laura Benson, Catherine Bidaut,
 Valeria Bruni Tedeschi, Marc Citti,
 Marianne Cuau, Thibault de Montalembert,
 Franck Demules, Hélène de Saint-Pierre,
 Aurelle Doazan, Dominic Gould,
 Laurent Grevill, Eva Ionesco,
 Agnès Jaoui, Foued Nassah,
 Bernard Nisille, Vincent Pérez,
 Thierry Ravel, Isabelle Renaud,
 Bruno Todeschini

PLATONOV

de Tchekhov

texte français : Elsa Triolet

adaptation et mise en scène : Patrice Chéreau

costumes : Caroline de Vivaise

lumières : Daniel Delannoy

son : Philippe Cachia

Mercredi 14, vendredi 16 octobre 1987 / petite salle
 (Durée du spectacle : 2h 50 sans entracte)

CATHERINE DE HEILBRONN

traduction : Lou Bruder

PENTHESILEE

traduction : Julien Gracq

de Heinrich von Kleist

mises en scène : Pierre Romans

costumes : Florence Emir

lumières : Daniel Delannoy

son : Philippe Cachia

collaboration artistique : Nada Strancar

Catherine de Heilbronn :

Judi 15 octobre / petite salle

(Durée du spectacle : 3 h 10 avec entracte)

Penthésilée :

Samedi 17 octobre / petite salle

(Durée du spectacle : 2 h 40 avec entracte)

POUR PATRICE CHÉREAU

Moi, moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher et la réalité rugueuse à êtreindre.

Rimbaud
Adieu (Une Saison en enfer)

Patrice Chéreau est mon exact contemporain. Nés à la fin de la guerre, nous sommes éveillés à la conscience au monde sous la IV^e République, avons vécu l'essentiel de nos engagements sous le régime gaulliste et sommes les fils indéniables de la République et de Jean Vilar (Luchino Visconti faisant office de parrain).

La rencontre a eu lieu salle Gemier en 1967 ; Chéreau présentait *Les Soldats de Lenz*. Il y avait là ceux qui allaient l'accompagner longtemps : Jacques Schmidt, André Diot, Rémy Germain...

En 1968, c'est *La Neige* et *Le Voleur*, deux pièces chinoises adaptées par Jean-Pierre Vincent. Un jeune machiniste est engagé dans la Compagnie installée à Sartrouville : c'est Richard Peduzzi.

Je croise Chéreau aux assises de Villeurbanne. Nous scandons, tous en chœur : Le pouvoir aux créateurs ! Je ne peux pas voir *Le Prix de la révolte au marché noir*, éloigné de France pour quelques temps.

C'est à Lyon et pour *Dom Juan* que je retrouvais l'équipe Chéreau enrichie de Marcel Maréchal qui jouait Sganarelle et enjambait gaillardement la ville-maquette de Richard Peduzzi.

C'est à Marseille que Chéreau met en scène et joue *Richard II* à l'invitation d'Antoine Bourseiller. Gérard Desarthe, Hugues Quester, Daniel Emilfork sont de l'aventure. Le spectacle est sifflé à l'Odéon. Jean-Jacques Gautier s'époumone en vain. Chéreau est sacré.

C'est à Milan, au *Piccolo Teatro* que je découvre *Splendeur et mort de Joaquín Murieta* et *Toller*. C'est à Spolète, puis plus tard aux *Amandiers de Nanterre* que Chéreau éclaire *Marivaux* (je n'avais pas vu les travaux de Planchon), avec *La Finta serva* (ah ! *Carmen Scarpitta*). C'est encore à Milan que Chéreau monte *Lulu* avec la grande *Valentina Cortese* avant de gagner Lyon où il s'installe avec Planchon et Gilbert.

Il faudra donc aller à Lyon, quitter l'Italie où à chaque voyage l'on retrouvait dans les trains de nuit des amis qui, pour rien au monde, n'auraient laissé leur place. A Villeurbanne, place Lazare-Goujon, nous allions être sous le choc des *Massacres à Paris de Marloue*. Planchon, Alida Valli, Roland Bertin, Loley Bellon et leurs camarades

dans cette sombre nuit de Saint-Barthélémy où la mort rôde le long de la Seine : bouleversé, je pris un train pour Paris au début du jour : avais-je jamais vu plus beau spectacle ? Je dus répondre oui en 1974 lorsque, à la Gaîté lyrique, Chéreau met en scène *La Dispute*. Un spectacle coproduit par le Théâtre National de Chaillot où je travaillais alors et qui reçut un accueil délirant. Je l'ai vu chaque soir, chaque soir le théâtre était plus fort que tout et m'enseignait à vivre.

C'est à l'Opéra que Chéreau va se consacrer pendant les années 74-79. *Les Contes d'Hoffmann* au Palais Garnier, *Le Ring* à Bayreuth, *Lulu* à Paris avec la complicité de Pierre Boulez : Gwyneth Jones, femme-mouette, blessée, traversant la grande scène du *Crépuscule des dieux*, *Teresa Stratas* qui réinventait à elle seule l'art de l'acteur-chanteur.

Après *Peer Gynt*, commence l'aventure de Nanterre, le travail avec Bernard-Marie Koltès, la création de l'école et la mise en place du seul vrai théâtre européen de ce pays.

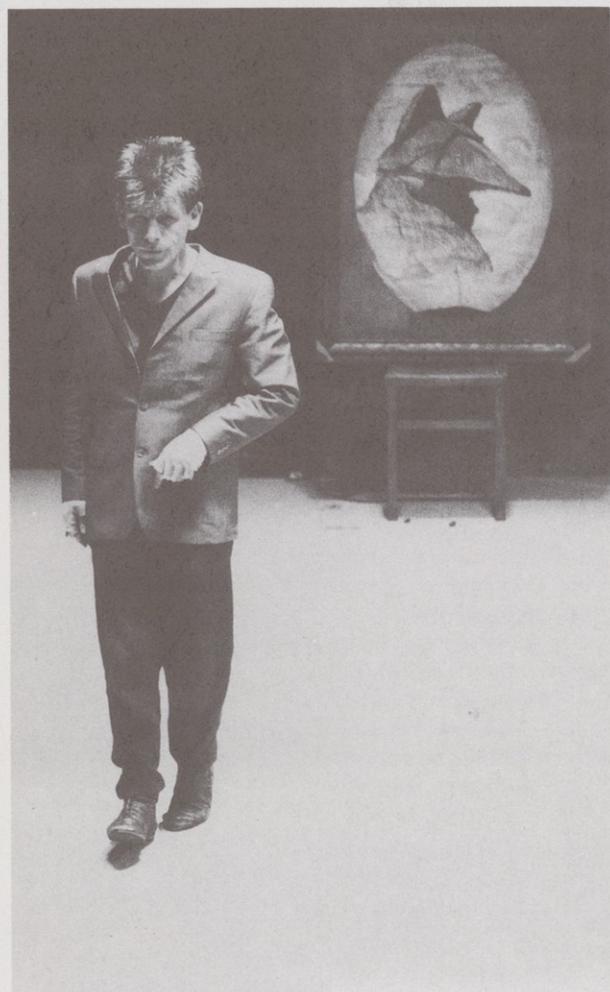
Plus que tout autre, le parcours de Chéreau est exemplaire. Il est celui d'un homme de l'art occidental

qui traque à perdre haleine l'épuisement des cœurs et des corps devant l'abîme incontrôlé de la mort.

Dans l'univers Palladien d'une architecture composite, il met à nu les passions avec une rage de vivre peu commune. Chéreau est un homme blessé et fort, secret et démesuré. Regardez l'affrontement des deux hommes dans *La solitude des champs de coton*, vous aurez mieux compris ce que Chéreau veut dire, depuis toujours. Le retrouver acteur (après ce lointain *Richard II*) est une joie supplémentaire. Cette biographie est un peu amoureuse ; comment peut-il en être autrement ? / J.C.



Etrange étranger



D.R.

CANARD PEKINOIS

chorégraphie : Josef Nadj

avec :

Thierry Bae, Gérard Gourdot
Laszlo Hudi, Marion Mortureux
Josef Nadj, Kathleen Reynolds
Gyork Szakonyi

scénographie : Goury Strelnikov
bande son : György Arvai
lumière : Pierre Jacot-Descombes

Né au Nord de la Yougoslavie, près d'une frontière, Josef Nadj porte sa vie comme une légende que chacun se plaît à raconter avec mille variantes.

De son village natal, Kanizsa, à forte population hongroise, on ne sait rien de très précis sinon que c'est le lieu où s'origine sa famille, il y retourne parfois danser pour des amis et le village hante ses rêves... et puis il y a cette terrible et belle histoire qui raconte qu'un groupe d'amateurs de théâtre réussit à y créer un spectacle : *Princesse Csardas* ; une fois les représentations terminées et à quelques semaines d'intervalle alors que les acteurs sont retournés à leur vie quotidienne, ils se suicident un à un ; mort et folie voilà pour l'enfance ou du moins voici ébauchée une partie du paysage intérieur, gris, rayé de zones d'ombre.

Le paysage à l'âge adulte, c'est d'abord l'armée : quinze mois dans les montagnes yougoslaves où les contraintes physiques deviennent une dure réalité : petit carnet noir en poche, il annote des impressions, des petites scènes imaginées, il enregistre mentalement de petites anecdotes. Sa formation intellectuelle marquée par la fréquentation assidue des livres d'art se partage un temps déjà précieux avec un travail corporel (lutte gréco-romaine et arts martiaux). Puis Nadj débarque à Paris en 1980, ses rencontres les plus marquantes, en dehors des mimes (Decroux, Marceau) et de quelques professeurs de théâtre, auront pour visage : Marc Tompkins, Sidonie Rochon et François Verret.

Canard pékinois est le premier spectacle de Josef Nadj, titre mystérieux, expression indirecte utilisée dans un pays où règne la censure : faire un canard, c'est donner un mot pour un autre ; quant à Pékin, ville du bout du monde pour un européen de l'Est, c'est le symbole par excellence du lointain, de l'ailleurs, de l'impossible à atteindre.

Les sources de Nadj sont bibliographiques et pourtant presque irréelles, elles mêlent cauchemars, rarement féeries, âpreté des gestes devenus des actions. La rapidité de l'écriture surprend, entremêlée d'éclats de réalité, de transformations : la chaise devient valise, la table lit, la nappe drap...

Les scènes de *Canard pékinois* mises bout à bout reconstituent sa propre mémoire, en fragments, celle du pays où il a grandi ; il signe ici sa première œuvre, mystérieuse parce qu'elle contient tout, parce qu'elle déborde de tentations. Les scènes émeuvent comme trop chargées de toutes

ses références bibliographiques. Le regard est soumis à une extraordinaire densité : espaces de représentations démultipliés, acteurs singuliers et atypiques ; les femmes incarnent les extrêmes, les hommes gris et sombres, trapus comme les haies de bouleaux de l'Europe de l'Est ; danseurs énergiques qui vident le centre de l'espace dévolu à la représentation et qui s'absentent parfois rapidement comme pour se faire oublier ; tout est possible parce que le rêve est encore décousu, l'oreiller mal fermé et les lits de la mémoire ouverts sur des rites magiques, étrangers à nos mœurs.

C'est ce souffle-là qui circule entre les corps hésitants de la plus simple déambulation à la course désaxée, la traversée sèche du plateau dans l'obscurité et jusqu'au poids des corps dans la chute vers la nuit de Nadj.

Canard pékinois fascine et trouble parce qu'il raconte un endroit lointain, à jamais inconnu de nous-mêmes ; tout ici nous est étranger, cette terre, ses racines ne sont pas les nôtres (*car lire un pays c'est d'abord le percevoir selon le corps et la mémoire, selon la mémoire du corps... c'est pourquoi l'enfance est la voie royale par laquelle nous connaissons le mieux un pays. Au fond il n'est pays que de l'enfance* - Roland Barthes). Les scènes recomposées par Nadj ouvrent des tranchées imaginaires, reflètent dans des miroirs aux bords ternis des figures atroces d'animaux, les manteaux râpés et les mains gantées des femmes à la peau très blanche : sorcière ou communiant, mariée immolée comme un insecte sans ailes et là soudain la terrible matérialité du grand corps lourd de Kathleen Reynolds. Légendes pour des corps singuliers, rêves de départ et ancrage dans la terre grasse céréalière ; hors de la scène s'invente un lieu fictif pour échapper à l'immobilité de la mort.

Le travail de Nadj est relié à l'Histoire, habité par le doute et empreint du trouble de la folie par la quête douloureuse de soi : fine membrane de souvenirs, écran blanc de rêves à matérialiser, un monde intérieur aride, creusé à même la chair. C'est tout cela qui trouble et émeut, accroche la torpeur béante du discours sur la forme. Ici se polit le regard, se trouble la mémoire, là brille au plateau une danse singulière et forte.

Jeudi 29, vendredi 30 octobre 1987 / petite salle
(Durée du spectacle : 1 h 05)

Si Versailles m'était dansé

Fondée en 1980 par Francine Lancelot, Ris et Danceries a d'abord eu un destin discret, son travail de recherche sur les danses et les musiques des XVII^e et XVIII^e siècles n'étant alors pas vraiment compris en France. En 1984, Francine Lancelot invite l'un des danseurs de la compagnie, François Raffinot, à la diriger avec elle. Parallèlement, le groupe commence à être reconnu, on fait appel à lui pour collaborer à des opéras baroques. *Hippolyte et Aricie*, *Anacréon / Actéon* (Rameau) et plus récemment à *l'Alceste* de Gluck et au superbe *Atys* (Lully) monté l'hiver dernier à l'Opéra-comique avec l'Orchestre des Arts florissants dirigé par William Christie. 1984 est d'autant plus un tournant qu'à l'Opéra de Paris, Rudolf Noureev s'intéresse à son tour au baroque et commande à Francine Lancelot un solo (*Bach Suite*) et une pièce pour le ballet (*Quelques pas de grave de Baptiste*). De son côté, François Raffinot crée *Suite d'un goût étranger* avec trois chorégraphes contemporains. Dominique Bagouet, Robert Kovitch et Andy DeGroat. *Caprice*, commande de Montpellier Danse 1986, et *Bal à la cour*, pièce de 1981 reprise avec succès à l'Opéra-comique en même temps qu'*Atys* l'an dernier, consacrent enfin Ris et Danceries. Ils permettent aussi de mieux distinguer, à travers la personnalité de leurs deux créateurs, la double vocation de la compagnie.

Francine Lancelot travaille depuis toujours sur la reconstitution, sa démarche est celle de l'archéologue minutieuse. François Raffinot, lui, s'appuie sur cet acquis musical et chorégraphique et invente, extrapole, excède, surprend, lance le corps baroque dans les propositions les plus contemporaines. La complémentarité de leurs travaux est dès lors évidente. L'une « réinvente » des spectacles comme ils auraient presque pu se donner à la cour de Louis XIV ou au début du XVIII^e siècle, dans un irréprochable souci d'authenticité quant aux danses elles-mêmes. L'autre propulse le travail baroque dans notre mental, dans notre sensibilité d'hommes et de femmes d'aujourd'hui, et il en démontre *l'inépuisable contemporanéité*, une formule empruntée à Severo Sarduy. A tel point que, par sa façon de développer le langage et les thèmes, il aborde une zone qu'on pourrait presque dire de danse-fiction, une sorte de fantasme où l'homme baroque rejoint le post-moderne fin de siècle : goût de l'artifice et de la virtuosité, dualité, ambiguïté, mais aussi esprit mathématique, sens des structures et mise à distance de toutes les formes traitées, enfin évacuation de tout pathos.

Entre l'après-Cunningham, le post-minimalisme et la danse baroque, par-delà la parenthèse du ballet romantique, on le sait désormais, le courant circule librement. La danse est en train de réinventer son histoire. Ris et Danceries indique à sa façon le chemin.

Ici, l'être et le paraître se confondent.

Philippe Beaussant (Versailles Opéra)

BAL A LA COUR DU ROI LOUIS XIV

chorégraphies :
Francine Lancelot et Louis-Guillaume Pécour,
reconstituées par Francine Lancelot

musiques : André Campra, Jean-Baptiste Lully
Marin Marais, Jean-Fery Rebel

mise en scène : François Raffinot



Mercredi 28, jeudi 29 octobre 1987 / grande salle
(Durée du spectacle : 1 h 15)

EN PANNE

Le numéro 1 de la Revue *Le Cargo* fit couler beaucoup d'encre. De vives sympathies se manifestèrent et notre propos, qui se voulait résolument différent, trouva, ici et là, écho, louange ou critique.

Une revue est adulte lorsqu'elle « passe » le cap du cinquième numéro. Fous ou trop confiants, nous pensions qu'un éditeur — voire un généreux mécène — nous aiderait à continuer. Chacun a de bons arguments mais...

Chronique d'une mort en sursis, donc. Nous devons rester vigilants et assurer à la fois un programme de haute qualité et une saine gestion. Seule une aide extérieure pourrait nous permettre de continuer. Avis est donc lancé, ici.

Le numéro 2 était fin prêt. Nous livrons dans ce journal le texte de Jean-Paul Fargier. Il s'inscrit dans la thématique que nous nous étions proposée : Voix, j'écoute. Suivront les articles déjà envoyés afin de rendre légitime hommage à ceux qui nous ont fait confiance. En marge quelques mots lus, pour le courage et l'envie de continuer, malgré tout. / J.C.

PRESSE

... Faut-il, pour finir, en référer à l'étude minutieuse que Jean-Loup Rivière consacre à Mammame I et II citer aussi l'interview que ce dernier accorde pour vous convaincre de trépasser pour obtenir quatre fois l'an et contre cinquante francs la revue du Cargo.

Brigitte Paulino-Netto
(Libération)

Corps scruté de tous côtés, des plus évidents aux plus improbables. Le corps du spectacle de Gallotta, le corps enseignant, le corps du metteur en scène. Corps sculptés des body-builders, corps sculpté de Rodin... Plus d'énumération serait vaine. Il faut plonger dans la lecture pour nourrir l'esprit de nos corps.

Françoise Trédan
(Le Figaro)

La plus belle des revues.
(Info / Semaine-Grenoble)

Les textes détonnent, provoquent, charrient du limon et de l'écume... Cela donne une revue luxueuse et triviale, intelligente, et, peut-être un brin mystique.

Jean-Marc Adolphe
(L'Humanité)

Imitatur

Ce matin, pour la première fois de sa vie, Alice (deux ans et demi) m'a fait en bâillant bâiller. Un bon bâilleur en fait b... combien déjà ? Commencement à tout. C'en était un pour elle. Je notais l'événement, bouche ouverte. Et aussi que je venais de l'imiter. Alors qu'en général c'est plutôt le contraire : c'est elle qui m'imitte, qui cherche à m'imiter. Là, je ne cherchais pas... j'étais contraint : par le réflexe du bâilleur. N'importe : j'avais fait après elle un geste qu'elle venait de faire et cette constatation me remplissait de joie. Soudain je lui pardonnais de me tirer du lit (*allez, viens*), de s'acharner sur moi (*tiens — elle me tend mes lunettes*) plutôt que sur sa mère, qui continue à dormir, ou fait semblant. J'ai bâillé comme Alice ! Il y a du bonheur à imiter ses enfants (leurs voix, leurs mots, leurs gestes). Ce n'est pas la première fois que je l'éprouve, mais jamais aussi consciemment qu'à l'occasion de cette imitation forcée.

CARGO / REVUE 2

CORRESPONDANCE

Le Cargo est somptueux, magnifique... Je te souhaite beaucoup de chances et de bonheur.

Danièle Sallenave, écrivain

Bien reçu la revue, superbe et intelligente comme tout ce que tu touches...

Renaud Camus, écrivain

J'ai fort apprécié Cargo 1, présentation, élégance, nouveauté et contenu.

François Regnault,
écrivain et dramaturge

Je crois que ça va ; ça a même belle allure ; veuillez à nouveau transmettre mes remerciements à l'imprimeur.

Pierre Guyotat, écrivain

Libre, provocant, objet sans références où le sens et l'image circulent avec bonheur et ironie. Une réussite absolue.»

Jean Baudrillard,
philosophe

Comme c'est dimanche et qu'il est déjà neuf heures, j'amène Alice au salon et lui met Zappe Zappeur sur la Une. On tombe sur l'alligator. Je l'aime bien, celui-là. Je regarde un moment puis vais à la cuisine. Je ne vois plus l'image, mais les voix, impossible de leur échapper. Voix des petits personnages, voix supposées des animaux : ils parlent tous du nez ! Voix de comédiens sans âge, sans visage... Je les imagine en studio devant leurs micros, virtuoses de la post-synchro rapido, faisant le crocro, le coincin, le toutou. Souvent c'est le même qui double plusieurs personnages, plusieurs séries. Un bon doubleur en peut doubler combien ? Bien plus qu'un bon bâilleur, assurément.

Quand je reviens au salon porter un verre de lait à ma fille, ce sont ses amis le chien et la chatte qui ont l'antenne. Ainsi qu'une grenouille, leur voisine. Toujours les mêmes voix. Voix de cartoons, voix interchangeable. Pourtant, elles me plaisent comme ça et je verrais mal qu'on me les remplace par des sous-titres, au nom de la pureté originelle de l'œuvre, pour me faire entendre de l'américain, de l'espagnol, de l'italien ou du hongrois. Pour moi, ces voix font corps avec leurs personnages, même s'ils ne sont pas nés avec celles-là. Question d'habitude ? Sans doute, car si les films de fiction sont souvent distribués sous-titrés, donc en langue originale, les cartoons ne le sont jamais.

Pour nous Mickey a toujours parlé français. Mais il doit exister d'autres raisons qui nous font supporter l'uniformité du doublage quand il s'agit d'un dessin animé, alors que nous ne tolérons guère qu'un film de fiction nous soit présenté dans des conditions pareilles. D'abord il y a la vitesse de l'action. Poursuites, pièges, explosions, chutes vertigineuses, morts et résurrections, déguisements, transformations : mille métamorphoses affectent en quelques secondes le corps des personnages. Pendant ce temps, intactes, demeurent les voix. Leur stabilité dans la tourmente est telle que ce n'est même plus elles qui collent aux corps des personnages, ce sont eux, les corps (ou ce qu'il en reste) qui collent à elles. Il en va presque de même dans les séries (dont la *Cinq nous gâte*) : l'action y prime, à un tel rythme, que les voix et les corps ne laissent pas le temps d'apercevoir un possible divorce. Les uns et les autres procèdent d'une même logique de la contrefaçon. Ils respirent ensemble, par-delà le vrai et le faux, d'un même souffle le même air, celui de la répétition d'un modèle, tête de série, répétant à son tour un autre modèle, sorte de portrait-robot d'un genre composé d'une mosaïque de stéréotypes. Au royaume de l'imitation il n'y a plus ni borgnes ni aveugles : œil de verre pour tous. Pas de rois non plus, par conséquent. Les grenouilles-télespectateurs veulent un roi ? Pour ça, il faut aller au cinéma. On en trouve encore quelques-uns...

Mais revenons à la grenouille du cartoon qui a peut-être la voix de la dame (ou du monsieur) qui fait aussi la souris, la girafe et le crocodile dans le même film ou dans un autre film diffusé le même jour. Si nous ne détestons pas le principe du doublage dans les dessins animés (à condition qu'il soit réussi) c'est que celui-ci ne fait que re-doubler quelque chose qui est déjà de l'ordre de l'imitation. Les personnages des cartoons ne sont pas des personnages « originaux », mais, animaux imitant les humains ou bonshommes singeant des héros, des êtres hybrides, des simulations. Qu'ils aient une voix française, espagnole ou américaine importe peu, dès lors qu'elle les emporte.

Autant en emporte la voix ! Puisque dès l'origine il n'y a pas d'original mais une copie, on accepte mieux une autre imitation. On est dans le plaisir de l'imitation pure et sans mélange, que nul critère de vérité ne peut troubler. Au niveau de la voix, la grenouille peut se faire aussi grosse que le bœuf sans risque d'éclater, sinon de rire.

En revanche, l'acteur qui prétend pouvoir imiter la voix d'un autre acteur prend de gros risques et en fait prendre



Tu trouves que je ressemble à Dieu ?

Denis Berthier

de plus grands encore à celui auquel il a la naïveté de croire qu'il prête sa voix. Un corps c'est inséparablement une gueule, une dégaine et une voix. D'ailleurs une gueule... c'est parfait comme mot, c'est à la fois le visage et la voix. L'homme ne séparera pas ce que Dieu a uni. Dieu ou le Cinéma : même combat. Ou la Musique. Tandis que j'écris ces lignes, Miles Davis sur la Trois (ventriloquant la Sept) dit qu'à la radio, il reconnaît un orchestre blanc d'un orchestre noir, comme on reconnaît quelqu'un à sa voix.

Vite, noter ça. Et ça aussi, encore mieux : *mon son, c'est ma voix*. Le son de sa trompette, ce son si reconnaissable, inimitable et pourtant si souvent imité, car le propre de l'inimitable est de faire justement proliférer les imitations. Voilà, c'est parfait : la voix (là, j'imité quelqu'un, devinez qui ?), la voix comme critère ultime de l'identité, comme étalon-or de l'individualité sonore. Le son de Miles c'est sa voix encore plus que sa voix (et pourtant, quelle voix !). Gil Evans, l'orchestrateur, maintenant, parlant de Miles :

J'imagine mal que quelqu'un puisse chanter mieux qu'une trompette libre. Il a raison de renverser l'équivalent-or : il y a des voix qui se ressemblent mais quelle trompette peut sonner comme celle de Miles Davis ? Aucune, l'histoire du jazz depuis trente ans, cent ans, le prouve.

Absurdité intégrale : Miles Davis sur une scène tripotant sa trompette tandis que quelqu'un souffle à sa place sur la bande son. Même le plus virtuose de ses imitateurs,

le moins averti de ses auditeurs finirait par l'entendre et par le démasquer. Faisons de cette absurdité un critère pour ausculter les films doublés. Doublés, certains films (pas tous) sont comme Miles Davis muet sur une scène. D'autres, on ne perd guère au change, on y gagne peut-être. Vaut-il mieux entendre des clichés débités par des acteurs-clichés faisant des gestes-clichés dans des décors-clichés en français ou dans leur américain originel ? Pourquoi se fatiguer, en plus, à lire des sous-titres ? Mais Bogart, même dans un mauvais film, en version originale, aura encore sa voix, et cette pépite sonore suffira à notre bonheur. Si notre bonheur, dans les films, nous le cueillons autant par les oreilles que par les yeux. Curieux tout de même, que pas un des 700 cinéastes auquel *Libération* a demandé *Pourquoi filmez-vous ?* ait répondu : *pour (mieux) entendre*, alors qu'ils sont nombreux à déclarer, lapidairement ou à n'en plus finir : *pour (mieux) voir...* Toujours cette surévaluation de l'image au détriment du son, du corps au détriment de la voix.

CARGO / REVUE 2

Pourquoi aimons-nous (ou tolérons-nous ou fétichisons-nous) certains doublages et d'autres nous insupportent-ils ? Selon Serge Daney, la voix doublée est une langue en soi. Il y a des films qui parlent *en doublé* comme d'autres parlent *en français*, d'autres *en italien*, en *hindi*. On peut donc aimer le doublé comme on aime l'américain ou le suédois ? Ou le détester comme on déteste le hollandais ou le crétois ? Pas tout à fait tout de même. Car le doublé est une langue que vous n'aurez aucune chance (ou malchance) de parler. Jamais personne ne s'adressera à vous en cette langue. Ceux qui la parlent ne se parlent qu'entr'eux. Vous pouvez seulement être le témoin de leurs débats. C'est une langue pour voyeur de l'oreille. C'est d'ailleurs comme ça que je l'entends le mieux : je monte le son et regarde ailleurs. C'est une langue qui fait radio. Encore qu'à la radio, quand il y a vraiment des voix, quand il y a de vraies voix, on *voit* les corps qui les portent. Le doublé dissout les corps, les rend invisibles.

Le problème du doublé, en tant que langue, est d'être une langue qui ne s'apprend pas, qui ne s'enseigne pas. Pourtant on la parle ? Oui mais seulement devant un micro face à des images muettes, dans un studio de post-synchro.

Sorti de ce studio, plus personne ne sait la parler. Dans la vie, vous ne rencontrerez jamais quelqu'un qui parle en doublé. Donc c'est une langue *inimitable*. Essayez d'imiter le doublé, vous n'y arriverez pas, force vous sera de le reconnaître. Si vous croyez le parler, naïfs, faites l'essai sur vos amis, vos voisins, aucun d'entr'eux ne vous dira : ah oui c'est du doublé ! Alors que si vous faites semblant de parler italien, américain, allemand, personne ne s'y trompera. Tiens, tu parles américain maintenant, avec l'accent de James Cagney en plus, bravo !

Finalement, les meilleurs doublages, les moins intolérables sont ceux où brillent encore la vague lueur d'une tentative d'imitation. Peut-être pas l'imitation d'un acteur par un autre, mais celle d'un acteur s'imitant lui-même dans tel ou tel rôle qui l'a rendu célèbre ou lui a fait plaisir. Echo d'un ricochet, en fin de course certes mais délesté du poids de l'inertie par le souvenir d'une vitesse qui l'aile encore. Entre le dernier rebond et le plouf final.

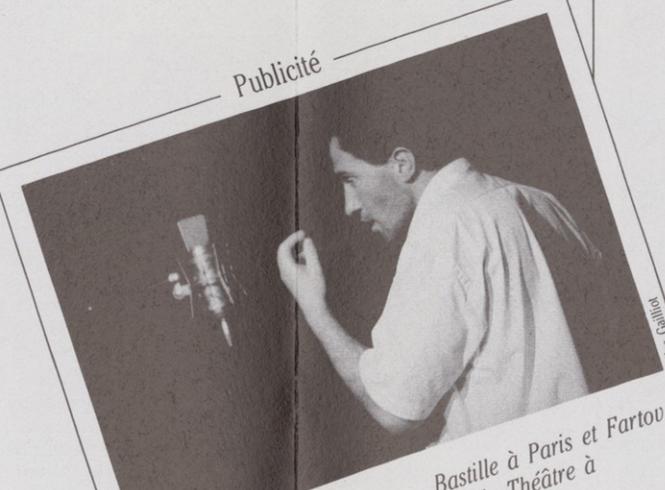
Un jour, j'ai failli apprendre le doublé. Avec Truffaut en plus ! Quelle aventure... Je l'avais rencontré, je ne sais plus pourquoi, pendant qu'il montait *L'homme qui aimait les femmes*. M'entendant parler avec mon accent de Nîmes (il m'en restait alors plus que des traces) il me demande si je ne veux pas refaire la voix d'un personnage, le comédien trouvé à Montpellier, où le tournage avait eu lieu, ne pouvant venir à Paris se doubler lui-même. *Vous avez un peu le même genre de voix*. J'acceptais, ravi de travailler pour Truffaut. Quelques jours plus tard j'allais dans un studio de Billancourt. Truffaut fumait un gros cigare. Le responsable de la post-synchro fit partir la boucle. Je dis le texte, le redis, en mettant chaque fois de plus en plus d'accent. Un accent, têt, que même Pagnol, dans son camion son, il en a jamais entendu de plus bêt ! Truffaut suivait les manœuvres d'un air distrait, me dirigeant de façon incompréhensible. Je reçus un chèque des Films du Carosse ; je ne pus me payer le luxe de le faire encadrer. Quand le film sortit, je me précipitai à la première séance pour entendre *ma voix dans le dernier Truffaut*. Déception ! Ma voix avait disparu. On avait doublé mon doublage. *Mon* personnage était non seulement joué par un autre (ce que j'avais toujours admis) mais il avait maintenant, en plus, la voix d'un autre. Je me sentis tout à coup encore plus dépossédé que le comédien de Montpellier qui, dans quelque salle du Midi, découvrait peut-être au même instant qu'on lui avait volé sa voix. Que s'était-il passé ? Avais-je été exécration ? Je ne méritais pas ça ! En fait, revoyant le film, je compris l'erreur de Truffaut. Le personnage auquel je devais prêter ma voix, joué par quelqu'un

trouvé à Montpellier, est l'éditeur parisien qui explique à Charles Denner ce qui ne va pas dans son livre. Logiquement, il doit parler avec l'accent parisien. Donc me demander de doubler, avec mon accent nîmois, un montpelliérain censé interpréter un parisien était une erreur qui en aggravait une autre, au lieu de la corriger. Truffaut s'en était aperçu trop tard. S'il s'en était aperçu à temps, j'aurais pu lui faire le parisien aussi, je peux, il n'avait qu'à demander... me dire qui voulait-il que j'imité.

Plaisir de l'imitation... Déplaisir de s'apercevoir soudain que l'on imite, malgré soi, quelqu'un. Même (surtout) quelqu'un qu'on aime, qu'on admire. Le vertige ou le malaise que nous éprouvons en entendant, au cinéma ou à la télévision, ces voix sans visage, nous ramène brusquement à d'autres plaisirs, à d'autres déplaisirs, plus lointains, plus profonds, plus graves. Ceux qui nous ont permis d'apprendre à parler avec notre propre voix en commençant par imiter celles des autres et d'abord celles de nos parents. Pour l'heure, Alice adore parler comme moi, elle se gargarise d'imitations de mes intonations, de mes tournures. De celles de sa mère aussi. Et déjà elle se construit une voix bien à elle, qu'à notre tour, sa mère et moi, nous réjouissons d'imiter (en son absence surtout). Un jour elle s'apercevra que tel ou tel accent lui vient de moi et elle n'aimera pas ça, elle essaiera de s'en défaire. Plus tard encore, cet accent dont elle s'était défait, elle essaiera de le retrouver, mais elle sera alors comme un acteur qui tente d'en doubler un autre. Je le sais, je suis passé par là. C'est ainsi de génération en génération. L'autre jour, Alice déambulait dans le salon en jurant avec application : *Nom de Dieu ! Nom de Dieu !* Je crus qu'elle s'amusait à m'imiter. En fait, revenant de vacances chez mes parents, elle prononçait ces mots à la façon de mon père plutôt que selon la mienne, sauf que la mienne je la tenais de lui et que ces mots — *Nom de Dieu* — comptaient parmi les quelques-uns autour desquels s'était joué le va-et-vient du plaisir et du déplaisir de l'imitation formatrice. Putain de sort !

* Jean-Paul Fargier, vidéaste et cinéaste, collaborateur des *Cahiers du Cinéma*.

Publicité



Les 3 et 4 juillet 1987,
André Marcon a enregistré la version pour la scène du *Discours aux animaux de Valère Novarina* à St-Emilion chez François des Ligneris, Château Soutard.

Cet enregistrement numérique fait l'objet d'un disque compact édité par Tristram en coproduction avec le Théâtre de la Bastille à Paris et Fartou Studio Théâtre à Bordeaux.

Durée : soixante-cinq minutes.

Commande : à Tristram Mouvement, Crissay-sur-Manse, 37220 L'Île-Bouchard.

Prix : cent soixante francs (frais de port inclus).

BLOC-NOTES

SPECTATEURS / SERVICE

— Forum des radios et des télévisions :
la demi-journée : 30 F,
tarif réduit* 25 F ;
la journée : 50 F,
tarif réduit* 40 F ;
toutes les séances : 90 F,
tarif réduit* 60 F ;

* Pour le Forum, le tarif réduit est accordé aux adhérents du Cargo, d'Interpeller la Presse, aux moins de 26 ans, aux abonnés de Télérama (sur présentation de la dernière bande-adresse).

— Cinéma au Cargo :
30 F ; adhérents : 25 F ;

— Abonnements / Adhésions :
jusqu'au 14 novembre

— Attention :
les portes seront fermées dès le début des représentations.

les soirs de spectacle, nous vous demandons instamment de ne pas occuper les places de parking réservées aux handicapés.

DANSE A LYON

Le Cargo vous propose d'assister à

Instance
présenté par
Diverres Montet Studio DM
chorégraphié et dansé
par Catherine Diverres
et Bernardo Montet
musique : Eiji Nakasawa

Jeudi 19 novembre

départ en car du Cargo :
18 h 30 précises
de la Maison du Tourisme :
18 h 45 précises
50 F + 35 F transport = 85 F ;
à réserver avant le
24 octobre

Les 7 Péchés capitaux
présenté par
Lyon Opéra Ballet /
Compagnie Maguy Marin
texte : Bertolt Brecht
musique : Kurt Weill
mise en scène et chorégraphie :
Maguy Marin

Dimanche 13 décembre

départ en car du Cargo :
15 h précises
de la Maison du Tourisme :
15 h 15 précises
80 F + 35 F = 115 F ;
à réserver avant le
20 novembre

Renseignements, réservations :
Le Cargo / Service
des Relations avec le Public :
76 25 05 45

MARIONNETTES ITALIENNES

La venue à Grenoble des trois grandes compagnies de marionnettes italiennes est un événement rare : le Teatro del Carretto est installé à Lucques en Toscane, la Compagnie Carlo Colla à Milan et Nino Cuticchio à Palerme en Sicile.

— Biancaneve

présenté par le Teatro del Carretto, allie la plus grande imagination figurative à une recherche permanente sur l'acteur mécanique.

Mardi 20, mercredi 21, jeudi 22 octobre à 15 h ; vendredi 23 à 20 h 30 / petite salle
(Durée du spectacle : 1 h 05)

CARGO/LOSANGE

Donadel, Duru, Mercier, Terrasse

Le Cargo et la galerie Losange (Jean-Yves Noblet) s'associent pour trois ans. Une association fondée sur un même désir : inviter les galeries nationales et internationales qui promeuvent les jeunes artistes contemporains.

Cargo/Losange innove aussi sur le chapitre du financement en trouvant ses fonds propres auprès de partenaires et de sponsors.

Le premier acte artistique de Cargo/Losange est l'exposition de quatre artistes plasticiens grenoblois : Donadel, Duru, Mercier, Terrasse à partir du 14 octobre 1987.

Le second sera leur promotion en France et à l'étranger.

En janvier 1988, une galerie genevoise pourrait inaugurer avec ses propres artistes le cycle d'invitations de Cargo/Losange.

Daniel Donadel, né en 1950, est professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Grenoble ; réalisateur cinéma et vidéo depuis 1974 avec notamment : Berlin/Wansee en 1978, Le Grand Pacifique en 1984 ; photographe (il a exposé en France et en Italie).

Jean-Noël Duru, né en 1951, est graphiste et plasticien. Il a exposé en France et aux Etats-Unis depuis 1983.

Marion Mercier, plasticienne et costumière et Anne-Laurence Terrasse, plasticienne, affichiste, se sont rencontrées pour former le projet Globulos qu'elles réalisent pour cette exposition.

Ces quatre artistes entendent présenter des œuvres originales, photographies-limites (Donadel), grands formats (Duru), volumes de lumières (Mercier et Terrasse).

DE NOUVELLES STRUCTURES VIENNENT DE NAITRE

Grenoble, le 8 septembre 1987

La lettre du Président

Le but de la nouvelle association créée le 22 mai 1987 est de soutenir, dans un esprit de collaboration et de critique, l'activité et l'action de la Maison de la culture de Grenoble, en s'assurant que cette dernière participe au développement et à la diffusion de la culture sous toutes ses formes dans le département de l'Isère et de la région.

Membre fondateur ou adhérent de la Maison de la culture vous êtes invité à l'assemblée générale du

jeudi 19 novembre à 20 h 30 qui se tiendra à la Maison de la culture pour être tenu au courant de ses activités et pour élire son conseil d'administration.

Votre présence est indispensable, elle vous permet d'exprimer votre avis sur les orientations et les activités de l'association, et prouve sa nouvelle vitalité, sa raison d'être et sa représentativité.

Le Président de l'Association de soutien à la Maison de la culture

Louis Fiore

BLOC-NOTES



Marieluise Fleisser

— Excelsior

est présenté par la Compagnie Carlo Colla e Figli qui prend ses racines dans le Piémont et porte au plus haut niveau artistique une tradition familiale, ininterrompue depuis près de deux siècles.

Mardi 27, mercredi 28, jeudi 29 octobre à 15 h ; vendredi 30 à 20 h 30 / théâtre mobile
(Durée du spectacle : 1 h 40 avec entracte)

— Ruggero dell'aquila bianca

présenté par les Pupi Siciliani, procède du genre épique, religieux et comique propre à l'Italie méridionale.

Mercredi 11, jeudi 12, vendredi 13 novembre à 15 h ; vendredi 13 à 20 h 30 / petite salle
(Durée du spectacle : 1 h 05)

Le C.D.N.A.
présente

PIONNIERS A INGOLSTADT

(spectacle en abonnement)

comédie de Marieluise Fleisser

texte français : Sylvie Muller

mise en scène : Bérangère Bonvoisin
avec la collaboration de Philippe Clévenot

dramaturgie : Bernard Chatellier

décor : Gilles Aillaud

costumes : Patricia Darvenne

lumière : Joël Hourbeigt

avec :

Bertrand Bonvoisin

Marcel Buz

Philippe Clévenot

Maurice Garrel

Catherine Mouchet

Christine Murillo

production B.E.E. / C.D.N.A. /

Nanterre-Amandiers

dans le cadre du Festival d'Automne 1987

création en France

Du mercredi 20 au samedi 30 avril 1988 /
grande salle

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