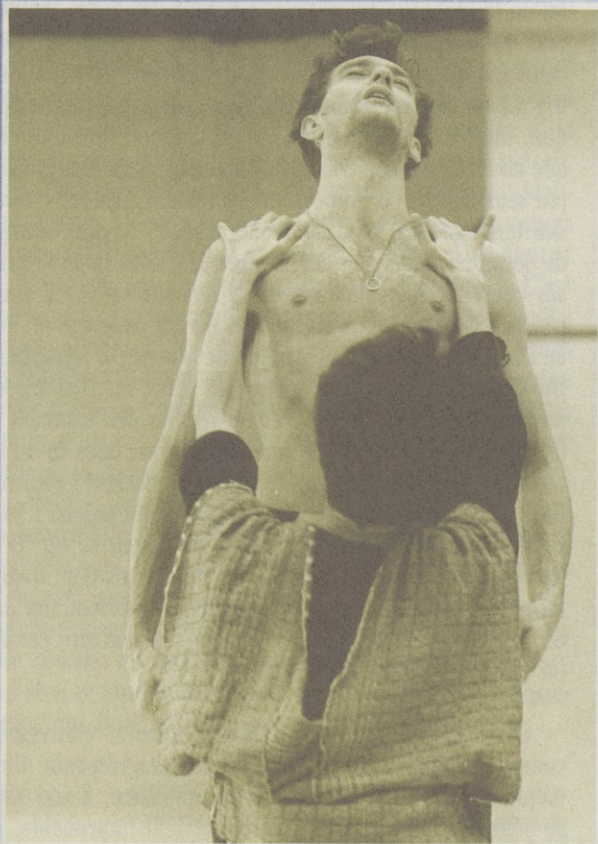


“Il faut faire bien des choses que l'on oublie à tout jamais, pour qu'elles servent de support au petit nombre de choses dont on se souvient toujours”. Zerline



Jean-Claude Gallotta, chorégraphe

DOCTEUR LABUS

(voir p. 6 à 19)

Du mercredi 13 au mardi 19 janvier 1988



JOURNAL DU CARGO

MAISON DE LA CULTURE DE GRENOBLE

N° 7. JANVIER/FEVRIER 88

PRIX : 10 F

Robert Pinget : la surprise de l'esprit

Alain Crombecque avait convoqué cette année l'œuvre de Robert Pinget au Festival d'Avignon, pour la confronter à quelques scènes. Parmi les artistes appelés, Chantal Morel, dite *la grenobloise* pour les observateurs pris de court.

Une femme dans le no woman's land des metteurs en scène de théâtre il faudra pourtant s'y habituer. Comme il a fallu se faire à la présence, en littérature, de l'œuvre inachevable de Robert Pinget dont il est écrit qu'elle bénéficiera un jour des honneurs, aussi sûrement qu'elle bénéficiera, depuis trente ans, d'un non-lieu.

Jean-Yves Pouilloux explique ici les trébuchantes aventures des histoires irracontables de Robert Pinget.

LETTRE MORTE

Voici ce dont il s'agirait : d'un vieux, peut-être deux, des vieux pas tout à fait ordinaires, disons dans les soixante-dix - quatre-vingt ans, selon, retraités bien sûr, à la fois naïfs et malins, méfiants, susceptibles, pas très bon caractère, imaginant à longueur de journées des ruses cousues de fil blanc, l'un surtout qui tromperait l'ennui en notant soigneusement sur son cahier d'exercices les événements de sa vie quotidienne, les petits riens du jour, c'est-à-dire plutôt les absences d'événements, réels ou supposés, dans sa petite ville de province, elle-même plus ou moins imaginaire ; et tant qu'à faire, s'il n'y a pas d'événements, eh bien on va essayer d'en fabriquer, pour se distraire un peu, dans le genre d'une farce de potache, d'une supercherie pour embobiner les journalistes qui racontent à leur façon les faits-divers dans la feuille de choux locale, quelque chose par exemple comme répandre une rumeur sur la prétendue disparition d'un manuscrit dont on ne saurait pas, bien sûr, s'il est une œuvre à prétentions littéraires, un carnet de bord ou un vrai testament ; et pour ne pas s'arrêter en si bon chemin on pourrait aller jusqu'à laisser croire avec toutes les apparences de la vérité qu'on est soi-même disparu, ou, disons le mot tout de bon, carrément mort. D'ailleurs, pour la différence que cela ferait... Il suffit d'imaginer que quelqu'un y ait cru pour que toute l'histoire commence ; et elle ne tourne pas comme on s'y attendait, évidemment.

Et même à proprement parler, elle ne tourne pas du tout, l'histoire, puisqu'elle se défait au fur et à mesure

qu'on la raconte ; les détails changent, les lieux, les heures, les noms se brouillent et l'histoire s'évanouit. Dans cette inquiétante entreprise de démontage systématique, il y a bien sûr une élaboration très concertée, très technique, mais c'est à peine si on s'en aperçoit, puisque chaque nouvelle version transcrit minutieusement la déposition (au sens policier) d'un personnage témoin. Donc il y aurait des témoignages, plus ou moins directs, le plus souvent de seconde main, que des enquêteurs zélés mais intéressés chercheraient obstinément à recueillir tout en soupçonnant par avance qu'ils ne connaîtront jamais le *fin mot* de l'histoire (que ce soit *Autour de Mortin*, *L'Hypothèse*, *Un Testament bizarre*, *Mortin pas mort* ou *Dictée*). On passerait son temps à essayer de vérifier des rumeurs en les faisant se recouper les unes les autres, mais le *on dit* triomphe toujours, le ragot, les cancans. Beckett l'exprime, dans *Compagnie*, avec un ton étonnamment proche : *seule peut se vérifier une infime partie de ce qui se dit*. D'où les questions répétées. Cela tient d'une inquisition, inquiétante et persécutrice, contre laquelle on se défend par tout un réseau de refus, de faux-fuyants ; ou encore, comme on l'a vu, de faux tout court.

Ce serait d'abord une dérobade, encore relativement compréhensible pour échapper aux désagréments d'une enquête. Mais très vite cette vraisemblance, à son tour, se dégrade, l'enquête elle-même devient improbable, les dissimulations se font bizarres, saugrenues, la supposition d'un complot ne tient pas, tout s'effiloche. On croyait assister à une recherche policière, étrange certes mais relativement normale, et voici que l'on a l'impression soudain d'être arrivé dans un autre monde.

Il y aurait comme les brumes d'une arrière-vieillesse, tous repères disparus, dans un temps sans mesure, où la répétition des événements témoigne seulement d'une insidieuse usure, comme si l'axe de la roue du temps, peu à peu, à force de frottement s'était rongé, et que cela tournait un peu de travers, en sorte que les choses ne se répétaient plus tout à fait à l'identique, mais que, par un gauchissement imperceptible, une confusion s'était installée où se seraient perdues les identités, où les caractères propres des individus se seraient mêlés les uns aux autres, indifférenciés comme pendant la peste de l'insomnie qui frappe les habitants de Macondo dans *Cent ans de solitude* ; et les noms en témoignent, Abel et Bela, Sosie et Siso ; Pommard et Toupin, les deux vieillards de *La Manivelle*, font assaut de précision dans la reconstitution de leur passé commun, mais la course à l'exactitude s'enlise dans la vague du souvenir, Clermont se confond avec Chaumont, Char-

LETTRE MORTE

de Robert Pinget

mise en scène : Chantal Morel

par le groupe Alertes

avec :

Maurice Deschamps, Pierre David-Cavaz,
Philippe Delaigue, Christine Brotons

coproduction Le Cargo / Alertes / Festival d'Avignon



Delaigue

bonnier avec Marronnier, et la soubrette, voyons, *comment s'appelait-elle donc, Elise, Elvire, Eloïse ?* Alors seule subsiste l'incertitude, incertitude de qui est qui, de ce qui s'est passé vraiment et qu'on ne peut jamais dire tout à fait parce que c'est trop loin enfoui dans le silence et la douleur, parce qu'on ne connaît pas les mots qu'il faudrait, et que même si on les savait, cela ne servirait à rien : Monsieur Levert n'écrira jamais la lettre à son fils parti depuis dix ans, et si même il y parvenait, la lettre n'atteindrait certainement pas son destinataire au moment voulu. C'est pourquoi tout cela revient sans cesse, et insiste, avec maladresse et dans la souffrance. Cette fois, ce ne sont plus les questions insidieuses et dérisoires des enquêteurs qu'on élude avec des ruses compliquées et enfantines, on tourne autour d'un secret, le secret des identités, en multipliant les images dédoublées comme dans les salons de coiffure d'autrefois. Dans ce ressassement exaspérant de misère et de mauvaise foi, dans la ratiocination crépusculaire de ce vieillard sans âge qui marmonne des phrases inabouties et souvent incompréhensibles tant elles sont grosses de réticences et sous-entendus, alors Mortin, Mortier, A et B, les trois neveux, les vrais, les faux, héritiers assassins ou rêvant de l'être, se fondent comme des ombres en quête d'un passe-temps qui fasse sembler moins longue l'éternité.

L'étonnant est que cela donne pourtant une sorte de portrait à la fois surprenant et convenu, évasif, flou, répété comme un propos d'ivrogne, et en même temps aigu, incisif et précis. On découvre ainsi en traits et en creux le tableau d'une humanité réduite à sa plus simple expression, à son bafouillage essentiel. Ce qui reste alors n'est vraiment pas très reluisant : un tas de phrases toutes faites qu'on répète sans s'en rendre compte, d'idées reçues, de défiances mesquines, de médiocrités quotidiennes, de bêtises ; bref, des bribes de paroles à peine articulées, sans commencement ni fin, à peine pourvues d'une signification, rythmées seulement par un souffle qu'on devine, par une intonation qui oblige à scander les phrases selon l'inspiration, la respiration en tous cas, loin de toute ponctuation classique, comme une articulation de la voix, avec ses hésitations, ses accélérations, quelques éclats de gouaille narquoise. Tout cela, parfaitement perceptible et précis, sans qu'il y ait besoin d'aucune indication annexe pour aider à choisir le ton convenable, nous les avons déjà entendues, ces phrases, sans y prendre garde.

Et l'indistinction des personnages aidant, on entend une sorte d'étrange monologue, angoissé et pacifié selon les moments, se reprenant, rectifiant sans cesse, las parfois

de tout le poids de fatigue hérité depuis la nuit des temps, mais où, par instants, une petite voix moqueuse, alerte et drôle, vient ponctuer discrètement la débâcle générale dont une rumination maniaque enregistre avec amertume les étapes. Cette deuxième voix vient surprendre le lamento, elle vient le prendre sur le fait de sa plainte, comme un contrepoint ironique qui débusquerait les plaisirs inavoués du pathétique en faisant un pied de nez aux grandes douleurs, ou aux grandes vérités. *Puis les déceptions commentent, les enfants, la famille, la vie... Trouver une phrase à vous fendre le cœur. — Encore ? — Quelque chose qui résume tout. Un aphorisme bouleversant. — Exemple. Comme le temps passe. Ensuite ? (Abel et Bela).* Ensuite, évidemment, cela ne peut pas continuer tout à fait de la même façon, quelque chose s'est rompu, le message est bien revenu à son émetteur, mais la réponse était si littérale, si au pied de la lettre, qu'elle a pris la question au dépourvu, obligeant à décoller les unes des autres des voix distinctes, introduisant dissonances et grincements, bref la disharmonie d'un monologue à plusieurs voix. Mais du même coup, c'est l'éclair d'un sourire qui trouve sa place, et dans la monotonie de la tristesse, un timide espoir malgré tout.

Dans un univers si uniformément désespéré, d'où cela peut-il bien venir ? Pas d'un miracle, à coup sûr. D'un travers, plutôt, d'une manie, et très particulière : écrire. Que nos activités quotidiennes, nos pensées ou soi-disant telles, nos réactions morales, que tout cela soit vide et dérisoire voilà qui n'est pas gai ; pourtant il suffit qu'une main (anonyme de préférence) le transcrive avec exactitude, sans littérature, pour que la banalité la plus navrante se trouve soudain retournée en *un monstre de singularité (Le Fiston)*. Recopier des paroles, alors c'est comme si tout à la fois nos sottises étaient désignées du doigt et nous étions excusées tant elles sont communes à tous, à toutes les façons de dire. Et l'attention qu'on se met à prêter aux mots suspend, pour un moment, l'amertume et la tristesse. C'est pourquoi dans tous ces livres, il y a toujours une sorte d'écrivain qui décrit précisément la médiocrité quotidienne, et par ce seul acte permet sinon de s'en délivrer au moins de l'entendre.

Le plus merveilleux de tous s'appelle monsieur Songe. Avec une naïveté pas si innocente qu'elle paraît d'abord, il accumule de petites notations, des morceaux de récit, des ébauches de réflexion. Le tout hésite, trébuche, et s'interrompt ; presque toujours un sourire naît au moment où un grand mot se fait petit, où une baudruche se dégonfle. *Moment venu opérer mutation dans existence. Stop.*

Grands moyens exclus recourir petits dont abandon théories et visées globales... se télégraphie monsieur Songe à lui-même. Restent donc les visées particulières, entre autres relever au jour le jour les contradictions inextricables dans lesquelles s'empêtrent nos façons de parler. Monsieur Songe note finement : Dire à quelqu'un je vous comprends c'est lui dire exactement le contraire, qu'il confie à Mortin. Moi en tous cas quand je dis je vous comprends c'est pour abrégé les explications de mon interlocuteur, je lui donne raison tout en pensant Dieu qu'il m'embête, or impossible d'être compris en dérangeant, le seul fait d'embêter est forcément une gaffe, l'autre ne peut pas être d'accord et par conséquent...

• Je te comprends coupe Mortin. (Charrue).

Difficile de faire plus court un trajet qui va de la malice à la bévue, de l'acuité à l'oubli ; un aller et un retour, l'intelligence et la volonté de comprendre font l'aller, la vérité et l'esprit font le retour et nous saisissent. De toute évidence ils surprennent et ravissent monsieur Songe lui aussi, qui passe son temps à construire des pièges pour les attraper au risque de s'y faire prendre lui-même. ■

In *Critique* n° 485 (octobre 1987)

Avec l'aimable autorisation de la revue *Critique*.

Du mardi 5 au samedi 16 janvier 1988 / théâtre mobile
Durée du spectacle : 1 h 40 sans entracte

La famille Banania

surprise de l'esprit

Les cinq acteurs de *Y'a bon bamboula* seraient des beaufs, la pièce serait un drame comique antiraciste africano-breton, le décor un capharnaüm. C'est vrai. C'est ça. Tout à fait ça. Trop ça. Hyper-ça. Voilà tout à coup un spectacle si *vrai* qu'il en devient surréel, à un tel point de méticulosité obsédée qu'il ne sera laissé au spectateur ni le temps ni le pouvoir de la déceler toute.

Voilà de l'art ultra-figuratif. Figurez-le vous. Et prenez votre temps. N'écoutez ni ne regardez un tel spectacle d'un air entendu et d'une opinion toute faite, n'en restez pas au *c'est très bien vu !*, au *Où est-il allé chercher tout ça ?*, au *il y va fort !*. Entrez, et oubliez toute espérance d'en sortir indemne. Il y a de nous là-dedans, à plus ou moins forte dose. Cette famille ne nous est pas aussi

étrangère que celles du Boulevard, vociférantes, hystériques, mondaines, déshonorées toutes les cinq minutes par la bonne, l'oncle de retour, les deux ensemble sous le ciel-de-lit.

Ici, on ne vocifère pas, on gueule ; on n'hystérise pas, on a les boules ; on ne mondane pas, on se ballonne à la bière, on ne se déshonore pas, parce qu'il n'y a ni ancêtre ni patrimoine et que considération est un mot de cinq syllabes qu'on n'a plus le courage de prononcer.

Il y a de nous là-dedans, je veux dire, il y a de nos voisins, de nos familles reniées, de ceux et celles qu'on rencontre chez le marchand de journaux mais qui ne lisent pas la même presse, de ceux et celles qui utilisent le même mini-Mir mais pas le même vocabulaire sur les immigrés, de ceux et celles qui se haïssent si intimement que la haine s'est chargée de tendresse et qu'elle est devenue une sorte de ciment qui a la couleur de l'amour, qui ressemble à la mort, mais qui n'est pas de la colle.

L'amour, parlons-en. Mais vite. Expédions-le, entre deux questions plus vitales : il n'a plus rien à faire ici, après un bail d'années de mariage, à nos âges. L'amour, banni donc, entre Aimée et Raymond. *Maintenant, on est des copains*. Exclu également de la vie de la jeune Cristelle qui s'y éveillait mais hors du droit et blanc chemin. Disparu aussi des propos de Marie-Jo, sa mère, qui confond noirceur et négritude. L'amour, n'en parlons pas, le mot n'est prononcé qu'une fois dans la pièce, à l'intérieur de la locution *histoire d'amour*, lié à l'adolescence, ses éruptions, sa nostalgie.

Mais si l'on n'y parle pas d'amour, que l'on n'aille pas croire qu'il n'y est question de rien d'essentiel. Il y est question de tout. D'absolument tout. En vrac, certes, dans le plus obsessionnel des bric-à-brac. La pièce (l'œuvre) est autant un puzzle de thèmes socio-politico-familiaux que la pièce (la salle à manger) est un salmigondis d'objets usuels et inutiles accumulés à la fois par le temps et le manque de temps. La parfaite symétrie de construction (ou plutôt de dé-construction) du décor et du texte est d'une découverte si riche que l'heure et quart de la représentation n'y suffit pas, et mieux que cela, que le système même de la représentation ne permet pas. Ce sera là le plus grand effet hyperréaliste du spectacle, au-delà de l'hyper-précision du détail montré : ce qui rend *Y'a bon bamboula* si incroyablement proche de la vie et qui en même temps donne à la pièce ces airs de fantasmagorie kitsch plutôt que de catalogue Manufrance, c'est ce que l'on ne voit pas du décor et ce qu'on ne sait pas des personnages. Si l'une des grandes différences entre théâtre et vie est qu'on ne sait jamais tout d'un homme alors qu'on nous dit tout d'un personnage ; et qu'un décor n'est habituellement qu'une apparence de lieu, alors Tilly est l'inventeur d'un genre nouveau qu'on hésite à appeler théâtre-vérité tant son originalité est justement de faire vivre des personnages, un décor et un texte qui auront tu une fois le rideau refermé une bonne part de leur vérité.

Par exemple, saura-t-on que le *vieux*, Raymond, est fils de garde-champêtre, qu'il a rejoint le Général de Gaulle en Angleterre à l'âge de dix-huit ans, qu'il habitait au début de son mariage derrière Montparnasse ? A quelques unes de ses réflexions ou des ses attitudes, on pourra l'imaginer, avoir cru comprendre, comme on saisit la vie d'un voisin par recoupements, sans ordre chronologique, à ses bribes quotidiennes.

Saura-t-on que le père d'Aimée travaillait au Métro Parisien, qu'elle rencontra Raymond quand elle était serveuse à la cantine de la Préfecture ?

Saura-t-on que Marie-Jo rencontra son mari parce qu'elle fréquentait son frère cadet ?

Saura-t-on que l'ivoirien dont était amoureuse Cristelle est le fils du sous-préfet de Katiola ?

Et que sait-on de l'enfance du boy Modeste ?

Côté décor, le spectateur saura-t-il qu'il y a *réellement* des petites cuillères en argent dans le buffet ? Pourra-t-il apercevoir ce qu'il y a d'entassé au fond du jardinet ?

Au-delà du troisième rang, pourra-t-il lire les titres des livres de la bibliothèque ?

Y'A BON BAMBOULA

de Tilly

mise en scène : Tilly

assisté de Charlotte Clamens

décor : Jacques Deneux

son : Pierre-Jean Horville

lumière : Michel Davaud

avec :

(par ordre d'entrée en scène)

Hélène Surgère, Jean-Paul Roussillon, Marion Grimault,

Marylin Even, Alain Aithnard

Sept niveaux de relief en partant du premier plan :

la table de la cuisine, Cristelle assise contre le chambranle, le relax, la vitre de la véranda, Raymond et Modeste, la corde à linge, le mur du fond.



Côté acteurs, sait-on qu'Hélène Surgère (Aimée) sèche ses cheveux *pour de vrai* sous le casque (douze minutes) ; que l'eau sur l'évier est *courante* ; que les tiroirs, l'armoire, le réfrigérateur regorgent de *vrais* pots de confiture, de *vraies* bouteilles ; que dans les canettes abondamment *descendues* par les acteurs il y a de la *vraie* bière ; et que tous les produits de la maison ont *vraiment* été achetés, parfois par l'auteur lui-même ?

Spectateurs, nous ignorons tout cela. Mais cette ignorance est très ressemblante, plus encore que ce qui est montré ne ressemble à la réalité. Ce que nous continuerons à ignorer des personnages et du décor, c'est ce que nous continuons aujourd'hui à ignorer de nos voisins. L'hyper-réalisme de Tilly réside moins dans l'art de montrer trop et tout que dans l'art de trouver le rapport juste à notre semblable, fait pour moitié de connaissance, moitié de mystère.

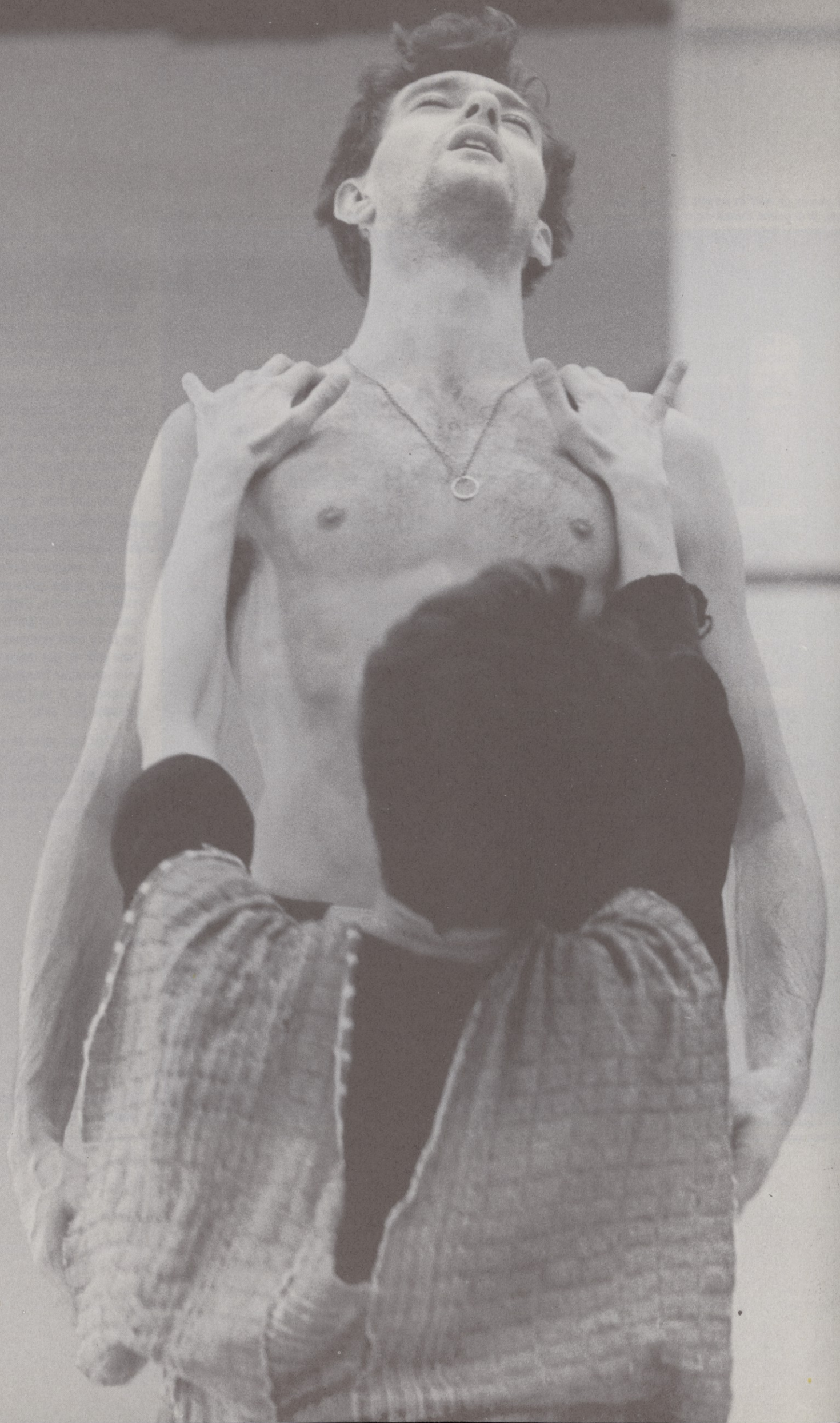
Voilà pourquoi Raymond, Aimée, Cristelle et les autres ne sont pas des caricatures qui libèreraient le rire sans mauvaise conscience. Dans cette part des personnages qui ne nous est pas dite peuvent s'engouffrer nos questions, nos accès de tendresse, nos doutes. Avouons-le, nous en profitons pour ne pas les condamner tout d'une pièce. D'abord, leur ignominie tranquille nous fait souvent hurler de rire ; ensuite, ils ne sont pas tous ignobles, ou pas toujours, ou presque pas, selon.

C'est une porte de sortie honorable pour le spectateur que de n'avoir pas été contraint de se complaire dans le manichéisme ambiant tout en prenant fermement position contre la bêtise *beaufisante* qui pend aux lèvres de ses semblables. Pardon, de ses dissemblables. ■

Pour Cargo/Spectacle

Du mardi 26 au samedi 30 janvier 1988/grande salle
Durée du spectacle : 1 h 15

Brigitte Engererand



Duos, du haut de la danse

La seizième chorégraphie de Jean-Claude Gallotta (depuis juin 1980) s'intitule *Docteur Labus*. Au centre, quatre duos : Mathilde Altaraz et Pascal Gravat, Viviane Serry et Christophe Delachaux, Deborah Salmirs et Eric Alfieri, Muriel Boulay et Robert Seyfried.

D'un hiver à l'autre, autant de jours pour laisser le temps à la première ébauche de *Docteur Labus* de rencontrer le premier projet de musique et la première esquisse des décors, sans urgence, avec cette maturation si nécessaire et combien de fois abrégée par l'exigence des programmations.

D'un hiver à l'autre, l'évolution du chorégraphe qui à chaque spectacle essaie d'ajouter un peu plus de saveur, un peu plus de folie et le plus de clarté possible.

— Quatre duos au centre de ta prochaine création *Docteur Labus*. Peut-on dire que toute danse commence à deux ?

— Oui. Deux contient déjà toute la narration chorégraphique. Le duo est par essence dramatique, c'est une histoire qui se noue. Par le couple, commence toute aventure humaine. Dans *Docteur Labus*, mon pari est de montrer quatre duos à la suite, avec quatre rythmiques différentes. A ce stade du travail — je reprends les répétitions après une longue tournée — l'ordre et le nombre des parties du spectacle ne sont pas déterminés. Il y a les duos, et deux ensembles *Gravelax*, *Les Violons d'Emma*. Chacune de ces trois parties pourrait faire un spectacle, c'est dire si après de nombreux mois sans travail de création proprement dit, nous nous trouvons avec beaucoup de choses à dire et à faire.

Si la danse a pu prendre ces formes différentes, c'est que le groupe a eu le temps de se recharger comme une batterie et qu'il se démène beaucoup avant de s'épuiser. Les formes s'imposent de cette façon, ainsi que la durée. Il se trouve que cette année, après l'élaboration et la mise en boîte vidéo des duos, nous étions en tournée avec d'autres pièces, que du temps s'est donc passé entre la fin des répétitions et la date du spectacle. Dans ces moments-là j'aime inventorier les savoirs et les envies des danseurs.

— Comment, avec tout ce matériau, vas-tu trouver l'équilibre du spectacle ?

— Il faut que je fasse un premier bout à bout, que je juge de la longueur, que je vérifie si rien ne s'annule, si une logique se dégage. Pas dans l'idée de faire une bonne soirée, dans l'idée de tout dire. Si mon propos se tient, je

vais oser être long. Il n'y a qu'en le faisant que je trouve. Je sais déjà que les trois parties fonctionnent isolément, *Gravelax* et *Les Violons d'Emma* vont bien ensemble, et les duos peuvent se suivre à la condition qu'il y ait une pause entre le deuxième et le troisième...

— Une pause ?

— Il faut reposer l'œil, comme des temps de silence en musique.

— Hormis que ces duos ont été conçus à la suite dans un temp déterminé, qu'est-ce qui les relie ?

— Le temps pendant lequel ils ont été conçus est le premier lien. Le deuxième est la conscience que j'ai de ce temps, qui me permet de retrouver un ordre qui les synthétise. Certains musiciens travaillent ainsi, ils emmagasinent d'abord différents morceaux, apparemment très disparates, puis inventent ensuite un ordre ainsi qu'une manière de les relier.

Je dois faire une analyse fouillée de ce matériau accumulé, trouver le plus petit atome commun, puis le greffer pour que la danse grandisse et pousse comme de la vie. J'aime les tournées pour ça, elles me laissent le temps de la réflexion, je mûris, je comprends, je relie et relis ce que j'ai fait, je le pénètre, je le ressasse, je le rumine, et à force, comme un tableau qu'on ne finirait pas de regarder, j'aperçois le petit atome central dont je vais me servir pour établir une cohérence de ma chorégraphie.

— Ce sont des termes de laboratoire...

— Je ne peux pas te dire autrement, ou alors par comparaison avec un texte, je dirais que j'enlève des phrases, je retire, je rajoute, toujours porté par la recherche du point d'équilibre, comme on recherche une planète par calcul et qu'on la devine par les effets qu'elle produit. C'est cette recherche qui me pousse à agir, me guide.

— Les duos pourraient faire un spectacle ; *Les Violons d'Emma*, un second ; et *Gravelax*, un troisième ?

— Oui.

— ...à partir du même matériau ?

— Voilà. Pour faire un spectacle avec les seuls duos, il me manquera peut-être un peu de début et un peu de fin. Il se passe la même chose que pour Yves P. et *Les Survivants*. Lors de la Nuit d'Avignon en 1983, l'ensemble formait un grand spectacle, mais au départ, avant que le pro-

DOCTEUR LABUS

une création chorégraphique de Jean-Claude Gallotta par le Groupe Emile Dubois

musique : Henry Torgue et Serge Houppin
décors : Léo Standard assisté de Christian Lureau
costumes : Léo Standard assisté de Patricia Goudinoux
lumière : Manuel Bernard

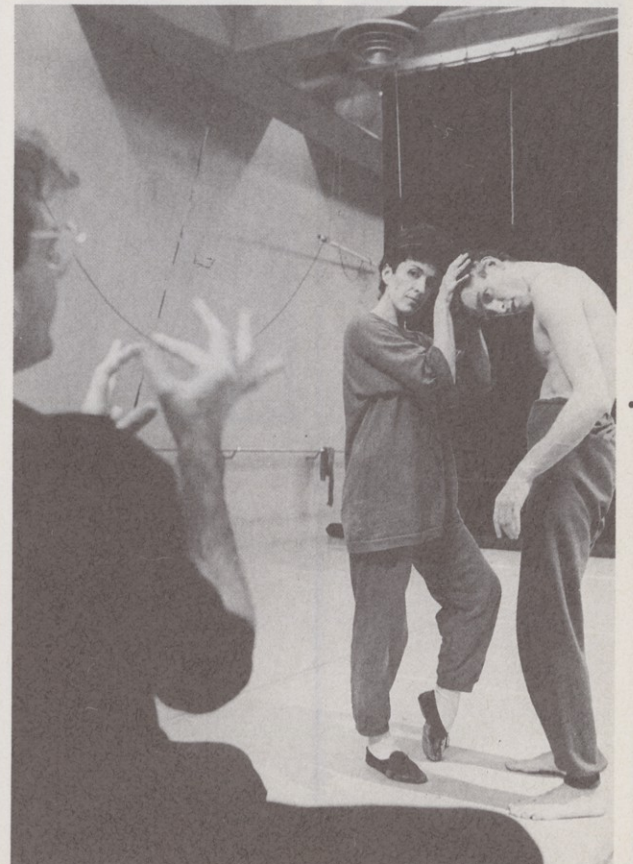
une coproduction Groupe Emile Dubois /
Maison de la culture de Grenoble

avec :

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

Du mercredi 13 au mardi 19 janvier 1988 /
grande salle (relâche samedi 16 et dimanche 17)

Les photos du cahier *Docteur Labus* sont d'Anne-Marie Louvet



DOCTEUR LABUS : TEMOIGNAGES

A la question : Qui est le Docteur Labus ?, danseurs et danseuses du Groupe Emile Dubois ont répondu le long des pages qui suivent par un texte court ou quelques mots.

A la question : Quand l'avez-vous rencontré ?, ils ont répondu par une photo jaunie qui date leur souvenir.

...

jet de la Nuit n'existe, Yves P. était un spectacle, Les Survivants en était un autre. Pour la Nuit, j'ai rajouté mon solo en conclusion. Le problème que j'ai aujourd'hui avec les trois parties dont je dispose est le même.

— Chacune de ces trois parties s'inspire partiellement de ce docteur Labus... ?

— Labus préexiste. Il attend de trouver un corps, trois corps en un. On peut imaginer que les duos sont l'histoire des quatre femmes de Labus, que Gravelax c'est celle des chercheurs de Labus et que dans Les Violons d'Emma, les danseurs parlent et chantent sur ces mêmes thèmes. Je dis : on peut imaginer. Si on veut.

DOCTEUR LABUS

— Tout est bon pour créer ?

— Exactement. La création c'est comme la vie, tout est bon pour survivre. L'animal dans le désert, la plante dans le coin de rocher arrivent à survivre avec rien. On parle de la mort, mais la vie, quelle force ! Dans le studio, nous fonctionnons de la même façon, c'est aussi misérable que ça, on se sert de tout, la moindre feuille de papier jetée, le moindre incident nous servent de déclencheurs pour faire une parade. Comme les gosses, quand ils jouent.

— Il me semblait que l'élaboration de tes pièces était moins soumise à ce hasard-là ?

— Mais si ! si ! on est prêt à tout maintenant, constamment à l'affût ! Je reprends ma métaphore de la survie, ces moments où la vie arrive à se nourrir d'elle-même sont incroyables. Eh bien si l'art peut arriver à cela, de naître de rien et d'intéresser les gens, c'est formidable. Pas seulement en danse, l'écriture aussi, des mots sur du papier, parviennent à faire imaginer, à transporter. Alors, faire ça avec des danseurs, du vivant... !

— Survie, ancien mot chez toi ?

— Ça veut dire qu'il n'y a pas de limite à l'art, comme à la vie à laquelle on n'impose rien, qui naît où elle veut, où elle peut, là où on ne s'y attend pas.

— Tu pousses les gestes chorégraphiques à naître, puis tu intervies...

— Je me sers de ce que les danseurs me donnent, et s'ils ne me donnent rien, j'utilise ce *sans rien faire*. J'ai fait toute une pièce de ce *sans rien faire*. Grandeur nature est née du fait qu'on n'arrivait plus à faire un pas devant l'autre, plus d'idées, plus d'envies, plus rien, on avait épuisé une étape. J'ai fait quelque chose de cette impuissance, c'est

le rôle du poète de mettre en forme ce qui arrive et/ou ce qui n'arrive pas. C'est mon travail de musicaliser les faits et les hasards. Dans Docteur Labus, par exemple, la musique des danseurs était au début proche de la cacophonie, c'était l'opéra des miséreux ! J'ai alors essayé de lui donner une valeur exactement comme le peintre qui a jeté sa peinture sur la toile et qui l'organise ensuite.

— L'artiste n'est donc pas seulement celui qui sait le mieux représenter, un virtuose...

— Le manque de technique entraîne à inventer. Braque disait : *les limitations définissent le style*.

— Faut-il que l'artiste cultive sa gaucherie ?

— Mais non ! Si mes danseurs jouaient mieux de la musique, je mettrais en forme ce *joué-mieux*... il n'est pas question pour moi d'entretenir les manques et d'en faire art, mon travail est de faire avec ce que me donnent les danseurs, d'intégrer ce qu'ils savent faire, ce qu'ils ne savent pas, et d'en faire un ensemble cohérent.

— Tu cites Braque, citons aussi Genêt : *Je sentais le besoin de devenir ce qu'on m'avait accusé d'être*.

— Mais est-ce que l'on sait ce que les gens désirent qu'on devienne ?

— N'est-ce pas comme ça pourtant que se forge le style ?

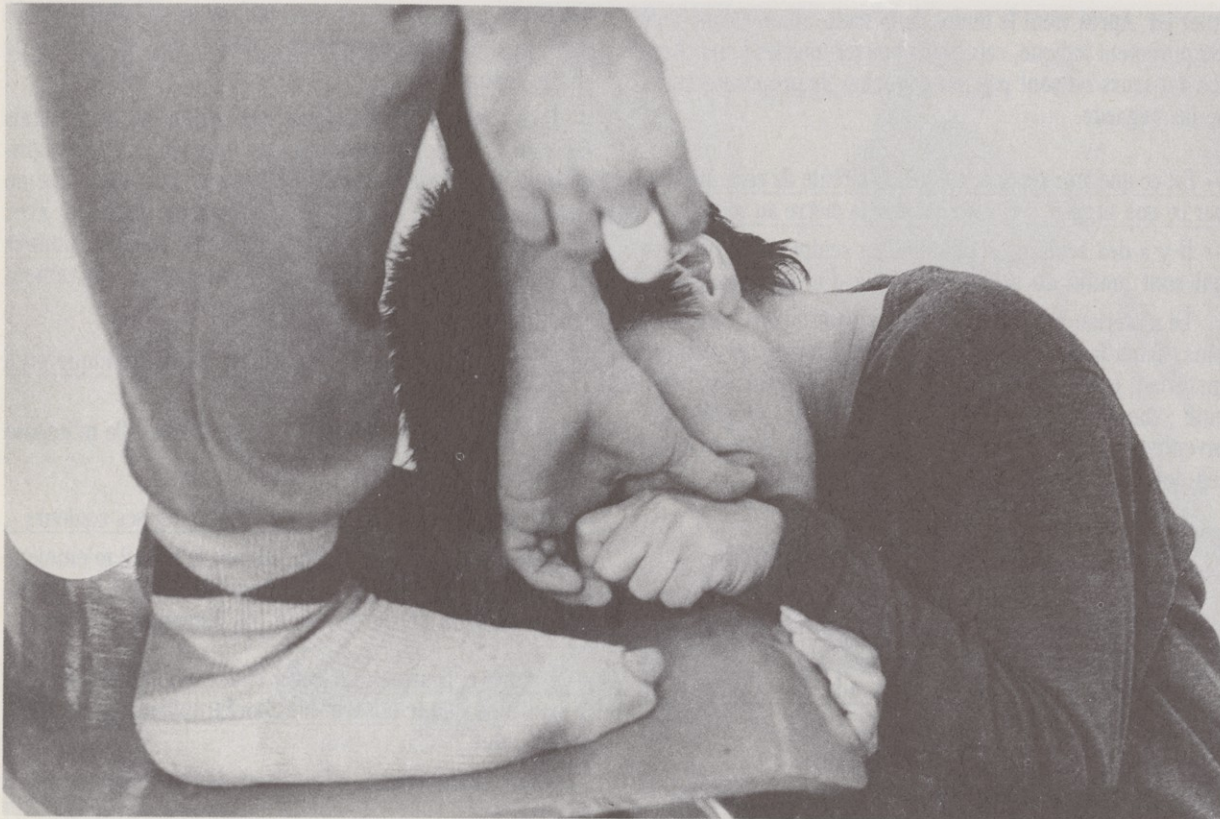
— Je n'ai pas de style. Je veux dire que je ne le connais pas, je ne compte pas sur lui au départ. Parfois, j'aimerais le connaître comme je connais ma voix, le reconnaître d'emblée. J'ai toujours l'impression quand je commence une chorégraphie que ça part sans style. Je n'entends pas ma voix, la tonalité de ma voix.

— Tu aimerais pouvoir l'utiliser, jouer avec ?

— Connaître ma manière à l'avance m'aiderait. Mais il reste que j'accorde plus d'importance à ce que j'ai à dire qu'à la manière dont je le dis. Pour reprendre notre métaphore, même si je n'entends pas l'effet produit par ma propre voix, le propos que je tiens m'importe tant que je préfère risquer de *casser les oreilles* du public et dire tout de même ce que j'ai à dire. Mais bien sûr parallèlement, j'essaie de travailler ma manière pour faire passer ce que j'ai à dire de manière savoureuse. Car cette question de juste mesure de la voix pour se faire entendre comme il faut du public est importante.

— Il n'y aurait donc jamais de forme pour la forme dans tes chorégraphies ?

— Je ne peux pas faire autrement que de dire. Tout signifie. Quand je retrouve d'anciennes chorégraphies, j'en suis



moi-même étonné, ce que j'ai voulu transmettre est toujours clair. Je serais d'ailleurs incapable d'autre chose, je n'ai pas de savoir-faire. Parfois, je m'en plains, je n'ai pas de *trucs* qui pourraient m'aider dans les moments difficiles de création.

C'est toujours un travail. Mon seul savoir-faire c'est l'improvisation. Je ne le fais d'ailleurs pas assez. J'aime bien donner cet instant-là aux autres. Je crois que j'ouvrirai Docteur Labus comme ça, par un solo, improvisé, comme tous mes autres solos — Ivan Vaffan, Yves P., Mammame —. Je le répéterai très peu, j'attends ce moment avec le public où il faut être juste, où je n'ai pas le droit à l'erreur.

— Avant la première répétition d'une chorégraphie, tu dis n'avoir aucune envie de sens à l'avance, ni même une envie de forme particulière, ni même une thématique, ni même une idée de couleur... Tu serais dans cet état de disponibilité totale sans aucune pensée préalable. Est-ce toujours vrai et quelle fonction ont les danseurs à ce moment-là, sont-ils seulement ton matériau ?

— Je ne m'empêche pas d'avoir une thématique. Ce qui compte c'est d'accumuler du matériau chorégraphique en vue du montage. D'abord donc, du matériau. Comme un

cinéaste ou un photographe, je me balade avec mon œil-caméra et j'attends que la vie me propose quelque chose.

Si la vie ne me propose rien, je trouve autre chose à faire, je montre un pas, au pire je *tourne* sans regarder, au hasard, je saisis un rayon de soleil, une magie dans le paysage. Je dois fabriquer du matériau comme je le peux pour ensuite le travailler : mettre du rythme, de la manière, de l'abstraction, de l'anti-narration, de la narration pour la déformer, etc, trouver comment on raconte quelque chose à notre époque, comment on parle à l'autre aujourd'hui : est-ce qu'on bafouille parce que les gens parlent trop bien, pour faire la différence, ou au contraire est-ce qu'on essaie d'être clairs, avec des mots simples pour parler d'expériences mystérieuses... !

C'est là qu'on pourrait découvrir ma manière de faire, dans cette façon d'utiliser du matériau accumulé : une musique que j'ai entendue qui me donne envie de faire des images dessus, un pas de danse proposé que les danseurs peuvent casser, sur lequel ils peuvent construire une action dramatique, faire un jeu d'atelier ; ou au contraire qu'ils peuvent prolonger pour qu'il figure dans la chorégraphie, comme un moment de danse dans la danse. C'est le pre-

— Christophe Delachaux



D'un grand secours, il avait appelé toute sa famille. Paix ancestrale qui ne le lâcha que dans les années 2034.

Il avait alors l'âge de mourir et de laisser tout le monde en paix. Il les avait laminés, un par un et était fier de son résultat. Malgré sa déchéance et l'ingratitude des autres, il était fier et mourait en paix. Pas comme il l'aurait voulu, mais il n'a rien fait comme il a voulu.

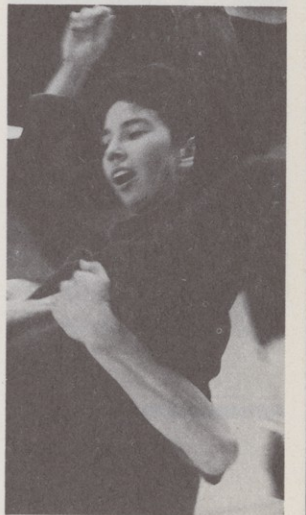
La vie l'a menée et Il a mené cette vie.



— Deborah Salmirs



Le Docteur Labus était la première étrangère à entrer dans ma vie quand j'avais 4 ou 5 ans. Elle représentait l'Inconnue. J'ai projeté plein de fantaisies sur elle.

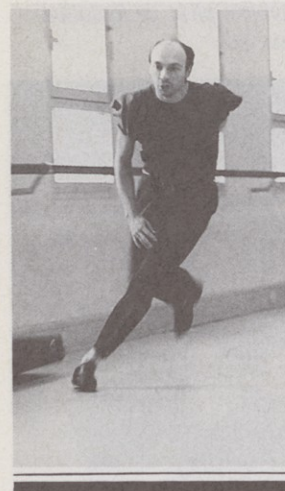


— Eric Alfieri



Docteur Labus c'est un zéphir, c'est quelque chose qui passe, juste un instant et qui s'égare.

Une porte claque, à croire que le Docteur Labus ne s'arrête jamais.



...
mier jet. Après vient le temps de la maturation. Ce moment est purement ludique, cela peut changer tous les jours. Ainsi les danseurs ne sont pas ma gouache, ils proposent aussi, je les regarde.

— Est-ce que leur réponse est très différente de celle que fait, par ce que suggère son mouvement, la pierre au sculpteur ?

— Il y a des sculptures qui sont du sculpteur et d'autres qui sont moitié du sculpteur moitié d'elles-mêmes.

Le matériau impose sa forme, le matériau vivant encore plus. Dans la tradition classique, le danseur est plus un matériau, le chorégraphe montre le pas, le danseur l'exécute ; chez les modernes, ce sont souvent les danseurs qui inventent ensemble ; troisième possibilité, la mienne, entre les deux, où tout se répond.

DOCTEUR LABUS

— L'artiste s'inspire du monde ou d'un microcosme. Ton monde à toi, c'est le studio. Est-ce que c'est bien là que tout se passe ? Et comment ce monde clos s'articule-t-il dans ton imaginaire avec notre monde dont je sais qu'il t'importe, avec ses violences et ses révoltes ?

— L'artiste porte les stigmates des incompréhensions du monde, il ne les règle pas, il ne peut pas, ça ne se règle pas comme une quittance de gaz. Toutes ces questions sans réponses, je les porte à l'intérieur, comme tout homme. Elles ne peuvent pas apparaître de manière documentaire dans une chorégraphie, je les vis comme des inquiétudes. C'est dans le montage, le rythme des enchaînements chorégraphiques qu'apparaît mon rapport au monde. Car il y a autant de difficultés à faire apparaître ces questions qu'à les recevoir. Se forme alors avec le spectateur une sorte de langage secret.

— Si on t'apostrophe : Jean-Claude Gallotta, je ne vois pas dans vos chorégraphies telle guerre, telle misère...

— Je dirais : si, elles apparaissent, filtrées, redonnées sous forme d'inquiétudes dans ce langage que je partage avec le public, qui ne passe ni par le discours, ni par le thème apparent du spectacle.

— Tu parcours justement le monde dont tu es un citoyen...

— En tant qu'homme, j'essaie de résoudre mes problèmes d'homme. Si je peux, j'agis, je ne m'enfuis pas dans le rêve, ni dans les mauvais prétextes. Je ne dirai jamais que l'action de l'homme que je suis pourrait nuire à la violence de l'acte produit par l'artiste.

— Un écoeurement ou un émerveillement devant le monde pourrait-il devenir directement, sans filtres, un thème de chorégraphie ?

— C'est possible. Mais ça me serait plus facile si j'étais écrivain. La réaction pourrait être plus directe. Chorégraphe est plus long, il faut emmagasiner, toujours la même chose, engranger du matériau et puis au montage, avec un matériau qui n'a pas l'air d'être fait pour ça, donner un sens et c'est là que peut être introduit l'écoeurement ou l'émerveillement.

— Est-ce une réponse propre à l'art chorégraphique ou à Jean-Claude Gallotta ?

— Je dirais : à la chorégraphie. Je suis fils de, elle m'impose ses formes.

— Elle t'impose également ses thématiques, ses couleurs...

— Souvent, je prends un thème et puis le travail m'emmène ailleurs. Je pars pour faire quelque chose de gai, et cela donne quelque chose de triste, ou l'inverse.

— A distance, pourrais-tu qualifier d'un mot l'impression, voire la sensation que te laissent les chorégraphies que tu ne reprends plus ?

— Elles sont rares... elles sont toutes reprises ou à reprendre...

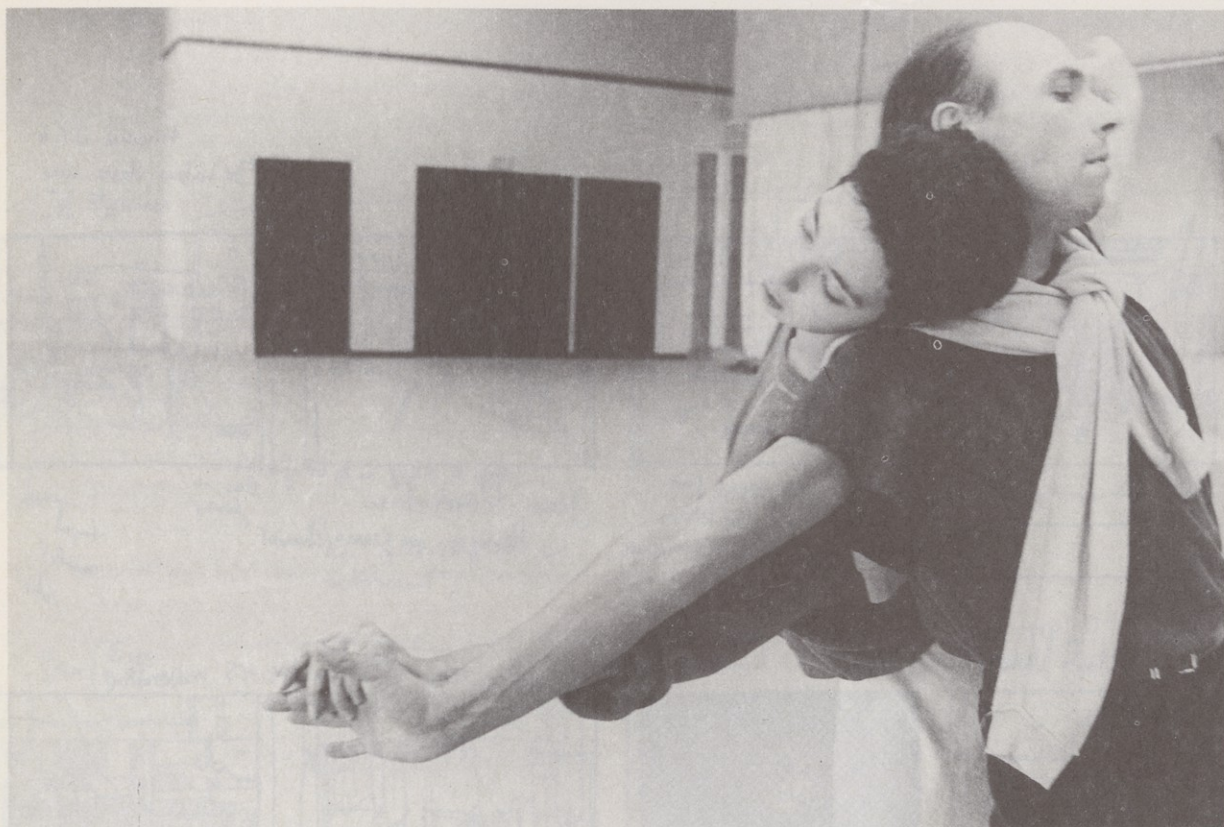
— Et les rares que tu n'as pas reprises ?

— Je m'aperçois qu'il y a toujours dans chaque chorégraphie un balancement entre les séquences. C'est difficile de parler d'une coloration particulière. Cela passe par tous les états, c'est à chaque fois une saga avec ses rythmes, ses humeurs, ses moments tragiques. C'est pour ça que j'ai toujours plaisir à reprendre mes chorégraphies, elles ne sont jamais épuisées. L'histoire des hommes sera toujours une actualité.

— Y lis-tu le chemin de ton évolution ?...

— Mes pièces, en les reprenant, m'apparaissent complémentaires des plus récentes, des nouvelles choses se révèlent, elles me livrent de leur secret, ça me permet de rajouter, de prolonger un peu, sans conclure, sans fermer. La pièce reste la même mais elle s'actualise de l'état de la pensée du moment, du corps des danseurs qui n'est plus tout à fait le même. Chaque chorégraphie contient son évolution comme un être vivant.

Pour exprimer une différence : au théâtre, je serais un auteur, pas un metteur en scène, c'est une différence fondamentale. Le metteur en scène qui dit (1) ne pas vouloir



reprendre ses propres mises en scène et parle de la patine qu'elles subiraient sait que l'art de la mise en scène s'use. Le théâtre va vers la patine — parfois avec panache et beauté — donc vers l'érosion, vers finalement le néant. C'est ce que comprend le metteur en scène qui *jette* ses mises en scènes, sans les reprendre : il prend de vitesse le temps, l'usure du temps. Etre auteur-chorégraphe est un tout autre positionnement. La chorégraphie — équivalent du texte au théâtre — ne peut guère s'user, c'est l'interprétation qui peut passer de mode, la mise en espace, en lumières, en rythme... ce dont je me garde puisque je modifie continuellement mes chorégraphies à mesure que nous les présentons. En empruntant le vocabulaire des œnologues, je dirais que mes chorégraphies peuvent être *servies jeunes* ou *vieillies en fût*. Le temps n'est pas plus mon ennemi qu'il n'est celui du vin. Ma danse est une expression éphémère qui ne craint pas le temps.

— A qui appartient cette singularité ?

— A tous les artistes qui, dans le théâtre, dans la peinture ou dans la danse se placent dans le domaine d'un langage hors de ce temps ou plutôt hors de la représentation des choses de ce temps, hors réalisme, hors documentaires.

— *Daphnis é Chloé* serait meilleure aujourd'hui, 5 ans après sa création ?

— La pièce a bougé un peu à cause de l'interprétation, les danseurs ont évolué mais la pâte reste la même. Les petites modifications que je fais sont imperceptibles.

— Pourquoi les fais-tu ?

— Je comprends chaque jour un peu mieux la pièce. J'affine. Je fais ça pour tous mes spectacles. Par exemple, j'ai trouvé une fin pour *Les Survivants* meilleure que la fin d'origine, elle était déjà inscrite dans la chorégraphie mais je ne l'avais pas vue. A l'époque de la création, les danseurs finissaient sur un geste qui ressemblait à un salut, j'arrivais sur scène, je les regardais et je faisais signe à la lumière de s'éteindre. Mais cela ressemblait beaucoup à la fin des *Louves*, alors j'ai voulu trouver autre chose ; et l'idée m'est venue, un soir, après avoir regardé les danseurs de faire comme eux, de venir prendre la même attitude qu'eux face au public. Le personnage marginal que je joue, celui qui batifole sur la scène tout au long du spectacle, à la fin, dans

(suite page 14)

(1) Voir entretien Patrice Chéreau/Monique Le Roux in Cargo/Spectacle n° 5

— Mathilde Altaraz



Très sincèrement, ma réponse est sur la scène et cela m'échappe. Je ne me souviens pas avoir connu le Docteur Labus. On m'a simplement rapporté qu'un dessin qu'il m'avait envoyé pour un de mes premiers anniversaires m'avait fait pleurer.



— Muriel Boulay



Qui est pour vous le Docteur Labus ?

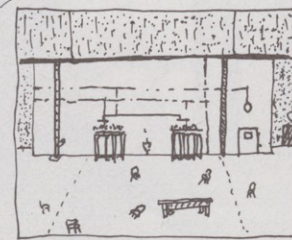
C'est le mâle, c'est l'homme et c'est aussi la petite lumière rouge allumée dans l'église.



Notes pour un décor et huit costumes

- Docteur Labus -

première partie
≈ 50 minutes

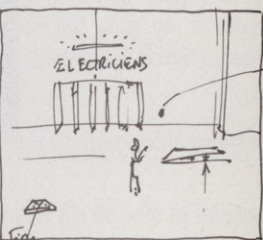


le théâtre bleu dans le fond de l'air / le duo des latrines antagonisme atroce d'un vainqueur de sa femme.



après le déluge ou la catastrophe Jean-Claude Tré Henry sur un piano/chariot.

annonce D.C.G.: "Dr Labus, dans une minute!"



l'avis route/latr

Duo Christophe Viviane



l'adieu au revoir le bon (arrivé et le meilleur) pouvoir

Pascal

Nathilde

en déroute de son comportement

désespérément vers

la veuve fente son support avant premier ou acte de foi

attraction 2^e partie 45 minutes



(pantomime) Henry Touche à l'harmonium

Christophe

Viviane

partie publique

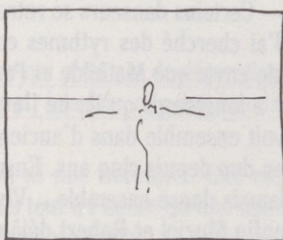
dans un lieu du même nom:

mi-punk-mi-magasin de Sade il reçoit Jeanne d'Arc offerte à lui avant le bruch?

Solo 4'

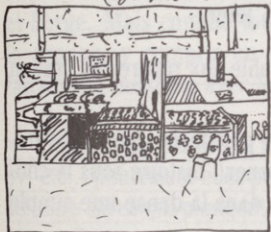


Henry



- Arrêt - les accessoires se retirent

Duo Eric Deborah



la conquête éphémère et la tradition carnivore

Eric

Deborah

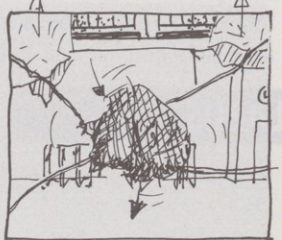
l'ami américain sous la ville deserte en Afrique publiquité d'aller éric-eric-eric la réclame d'un sujet disparu.

la fraction comme un Tas de Feu, de Fimus... un feu de saug, bave et calice... la moule qu'on.

les grillons



le sexe clos



changement instant

Duo Robert Pascal



le renouvellement des urnaires réhabilitation de la figure à la figure

Robert

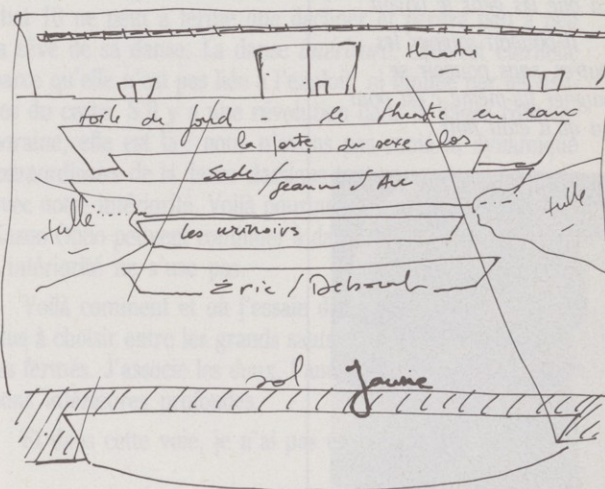
Pascal

person du village

sa figure d'usage

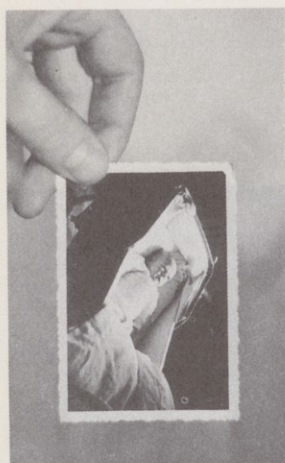
sa figure d'usage

4.12.87



Publitz
jeune 500/550

— Pascal Gravat



Le Docteur Labus était noir et il chantait le blues.

Qu'est-ce que le blues Joe ?

Le blues, c'est quand ta femme te quitte, disait-il.

Pourquoi était-il docteur ?

Certains le prenait pour un guérisseur, d'autres un prophète, il était simplement docteur. Enfin, c'est comme ça que les gens le voyait.

Il pouvait soigner les autres, sans pouvoir se soigner lui-même c'est pour ça qu'il était noir.



DOCTEUR LABUS

— D'un handicap, la fugacité de l'art vivant, tu tires un avantage...

— Ces reprises, c'est un peu une revanche. J'enviais le cinéaste dont on pouvait ressortir les œuvres quand l'organisation de mon travail ne me permettait pas de le faire pour mes propres travaux. J'ai aujourd'hui cet avantage sur le cinéaste de pouvoir effectuer toutes les retouches que je veux ! La reprise permet de comprendre mieux ou autrement la pièce, d'éclairer les pièces postérieures, de revoir des moments inaperçus, de la compléter, de vivre et d'être interprétée aujourd'hui. On est loin du simple effet de patine.

— Pourquoi te retrouves-tu avec huit danseurs, qui plus est quatre hommes et quatre femmes dont les rôles ne semblent pas impliquer le plus souvent des relations sexuées ? La réponse de Cunningham aurait été : *parce qu'on avait un bus Volkswagen qui contenait huit places !* Peux-tu me donner d'autres vraies raisons à la constitution de ton groupe ?

— D'abord, équilibrer la Compagnie...

— Je te coupe... tu n'es pas soumis aux exigences d'un Répertoire pré-existant qui te contraindrait à avoir une Compagnie composée *également*. L'équilibre aurait pu se faire entre trois blonds et trois bruns, trois petits et trois grands, etc...

— Là, tu vas vite en besogne, je ne crois pas être aussi abstrait. Il y a tout de même bien distinctement dans mes spectacles des hommes et des femmes, une sensualité entre eux. Chez Cunningham peut-être pourrait-on dire ça, mais chez moi, il y a des histoires d'hommes et de femmes, même si je n'en fais pas le sujet principal de mes pièces, Docteur Labus le confirmera. Quant au nombre de huit, il ne m'a pas seulement été dicté par des raisons financières. Je ne saurais simplement pas gérer les relations humaines d'un groupe de quarante ; huit-dix est la bonne mesure. Enfin, artistiquement, l'équilibre de la Compagnie est acquis quelles que soient les circonstances. Un exemple récent, à Montréal où nous jouions Mammame, Viviane s'est bles-

sée un soir et n'a pu se rétablir pour le lendemain. J'ai refait toute la chorégraphie sans elle. Ça a marché formidablement. C'est la preuve que notre 4+4 tient la route et que mes pièces sont porteuses non seulement de multiples sens mais aussi de multiples interprétations.

— Comment as-tu constitué les duos de *Docteur Labus* ?

— Certains danseurs se retrouvent, d'autres se découvrent. J'ai cherché des rythmes concordants. J'avais par exemple envie que Mathilde et Pascal forment couple parce qu'il y a longtemps qu'ils ne l'avaient pas fait. Même si on les voit ensemble dans d'anciennes danses, ils n'ont pas créé en duo depuis cinq ans. Ensuite, Eric et Deborah qui n'ont jamais dansé ensemble... Viviane et Christophe non plus... enfin Muriel et Robert déjà vus en duo dans Mammame... ensuite, je leur ai inventé une histoire à chacun, mais à leur usage seulement, pour les aider...

— Des histoires que le public ne connaîtra pas ?

— On ne doit pas s'imaginer qu'une chorégraphie raconte une histoire, elle dit bien autre chose. L'histoire est un support pour commencer, pour fertiliser l'imaginaire des danseurs, un prétexte qui est à jeter.

— Cette méthode est-elle comparable aux repères au crayon de l'aquarelliste ?

— ... ou de Picasso qui peignait par dessus le dessin initial. Si le public cherchait à discerner l'histoire sous la chorégraphie, il serait tenté de voir dans la danse une simple illustration.

— C'est arrivé au spectateur que je suis, avec *Les Survivants* en 83. Le mot *Cordillère des Andes* avait dû être prononcé et à partir de là, je n'ai vu dans la chorégraphie qu'une parfaite mise en espace d'un drame de l'anthropophagie !

— Et l'art n'est rien quand il ne propose que cela !

— Est-ce pour éviter d'éventuels malentendus que tu ne juges pas nécessaire de donner des pistes au spectateur avant le spectacle ?

— Je ne voudrais pas que le public dépense de l'énergie à essayer de se faire à la construction du spectacle, je voudrais qu'il en garde pour l'intérieur. Je veux dire aux gens : *ce qui est important, c'est d'attendre qu'on vous parle, ne vous dispersez pas à autre chose. C'est pour leur dire : n'essayez pas de comprendre de manière réaliste mais préparez-vous à parler ce langage secret avec la chorégraphie, par lequel passent les émotions.*

— Sur ce chapitre des émotions, la musique d'Henry Torgue apporte sa contribution...

— C'est tellement complexe, différent à chaque fois... Henry complémentarise au niveau de l'oreille ce que j'essaie de faire avec le geste. Il prolonge. Il élargit le champ de conscience du spectateur.

— Est-il imaginable malgré cela que tes chorégraphies se déroulent dans le silence ?

— Oui. (silence)

— Alors, comment cette musique qui n'est pas de décoration ou d'ambiance, fonctionne-t-elle si, à la fois, elle doit être là et peut ne pas y être ?

— Elle n'est ni une illustration ni une nécessité. Elle est complémentaire. Comme je disais tout à l'heure qu'une danseuse blessée n'empêchait pas la chorégraphie de se dérouler : Viviane est indispensable, comme les autres, mais si elle n'est pas là la pièce fonctionne tout de même...

— Est-ce que tu irais jusqu'à cette radicalisation : donner un spectacle dans le silence ?

— J'ai donné deux représentations dans ces conditions là, et je le fais en ateliers, avec la complicité même d'Henry et Serge. Mais comme tout est prétexte à invention dans le groupe, y compris en musique, Henry peut très bien faire de la musique avec les pas, le souffle des danseurs...

— Tu composes tes pièces par période, hiver 86, été-automne 87, etc... pourraient-elles porter des numéros en lieu et place de leurs titres qui plongent souvent le spectateur dans l'embarras ?

— En effet, elles pourraient simplement être numérotées comme des symphonies. Les titres, c'est plus une façon d'échanger, de jouer, d'imaginer, on pourrait faire des palindromes avec les titres... On pourrait les intervertir. Ils ont pourtant leur importance, leur mystère entoure la chorégraphie, parfois l'influence.

— Est-ce que tu considères que le vocabulaire de tes danseurs s'est enrichi en sept ans ?

— Ils se sont accoutumés à mes bizarreries, ils entrent tout de suite dans mon jeu, sans gêne, ni pertes de temps...

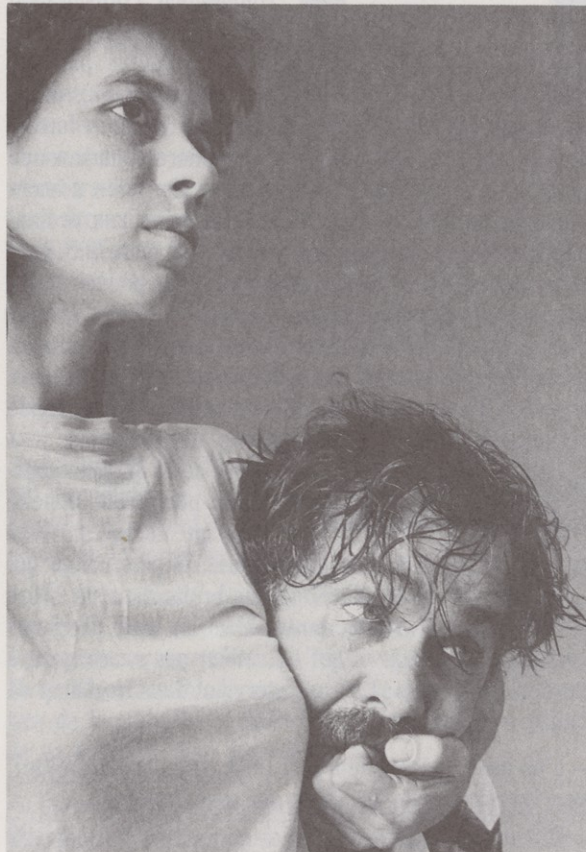
— Façonnés à ton image, à force de répéter des pas Gallotta, des gestes Gallotta ?

— Je ne sais pas. Je pars toujours de la liberté de l'autre, même s'il y a une pâte commune qui fait qu'ils me ressemblent, et que j'ai effectivement de moins en moins à montrer ce que je demande.

— Est-ce que tu as l'impression aujourd'hui d'avoir bousculé

une morale ou une esthétique de la danse, en passant d'ailleurs rarement par la provocation ?

— Il est vrai que ce n'est pas la provocation qui m'intéresse, je ne la cherche pas, je ne me l'interdis pas non plus. Là encore, cette question de forme m'intéresse moins que le propos que je tiens... ce n'est pas mon souci.



— A la différence du cinéma — voir le long-métrage que tu prépares — ou la peinture — tes tableaux d'il y a quinze ans — la danse ne te permet pas de jouer avec l'intérieur du corps, — pas de sang, pas de chairs, pas de liquides, — tel qu'il semble t'inspirer quand tu t'exprimes autrement. La danse te limiterait-elle ?

— Ce qui m'importe, c'est la vibration et son prolongement. Je tire de l'instrument que j'ai tout ce que je veux, il n'y a pas de frustration. Le cinéma, par exemple, me prolonge, j'y proposerai des choses que je ne propose pas avec la danse mais ce n'est pas le résultat d'un manque. Il ne s'agit que d'utiliser l'instrument — le danseur, l'écrit, le film — au maximum de ce que je peux. Celui qui travaille le bois fait passer sa vibration créatrice par le bois. L'intensité est la même que s'il travaillait le marbre. Le poète, c'est celui qui sait conf-

prendre ça, rendre compte d'une plénitude avec l'instrument dont il dispose.

Quand je dessinais, je me souviens que le matériau, les instruments, m'imposaient leurs présences, les crayons m'imposaient l'épaisseur de leur trait. Il n'y a pas d'ordre hiérarchique, tout dépend de la main.

— L'envie même de prolonger la danse, n'est-ce pas une reconnaissance implicite de ses limites ?

— Ce n'est pas une envie, ce sont des tentatives, des recherches pour avancer, toujours. Si je vais vers le cinéma c'est que je crois comprendre ce que ce matériau raconte mais en cela je continue ce que je fais avec le spectacle vivant.

— La danse rend-elle compte de tout ce que tu portes, y compris la violence ?...

— Le cinéma me le permettrait aussi mais le spectacle vivant entraîne moins de frustrations, il présente moins d'obstacles techniques. Il me permet de travailler le matériau directement et d'avoir une réponse immédiate.

— Le chorégraphe traite du vivant et de l'entier. Le corps montré ne peut-être ni fractionné, ni amplifié et la salle de spectacle impose sa focale unique. Pour aller plus loin, la danse moderne s'est intériorisée et s'est ouvert ainsi le champ de l'illimité...

— Oui, la danse extériorisée — sportive — est par essence déclinante. Un grand danseur classique habitué à battre l'entrechat 10 ne peut à terme que décliner et perdre peu à peu la sève de sa danse. La danse intérieure, elle, est éternelle parce qu'elle n'est pas liée à l'exploit, ni limitée par les usures du corps. S'il y a une révolution dans la danse contemporaine, elle est là : nous n'avons pas renié la dynamique extraordinaire de la danse classique tout en apprenant à jouer avec notre intériorité. Voilà pourquoi Merce Cunningham ou Kazuo Ohno peuvent continuer à danser jusqu'à cent dix ans. L'intériorité ne s'use pas.

Voilà comment et où j'essaie de tracer ma voie. Je n'ai plus à choisir entre les grands sauts ouverts et les petits gestes fermés. J'associe les deux, l'audace du corps et les émotions intérieures profondes.

Et dans cette voie, je n'ai pas encore aperçu de limites. ■

Propos recueillis par Claude-Henri Buffard pour Cargo/Spectacle

Il est musique, Docteur Labus

Henry et Serge, vous faites de la composition à quatre mains...

— Ce n'est pas un hasard. La musique est à deux dimensions : d'une part la composition, l'organisation des notes, des lignes, des forces ; d'autre part, la production des sons avant

même leur traitement, avant même leur mise en forme. Dans la musique d'aujourd'hui, la matière sonore a une importance de plus en plus grande, parce qu'on a accès à des paramètres de plus en plus fins grâce aux ordinateurs et parce qu'on a la chance, en suivant toute la chaîne, de la composition à l'oreille de l'auditeur, de pouvoir intervenir sur cette matière sonore en contrôlant tout le long le processus. C'est comme si c'était une écriture à deux faces. Une qui serait toute la découverte des sons, toute la gestion d'un énorme potentiel de créations sonores, de matières, intégrant des sons anciens, des nouveaux sons et une autre qui peut apparaître plus traditionnelle mais qui en fait ne l'est

pas, qui s'apparente à quelque chose de plus connu qui est l'organisation des notes ou des bruits dans un ordre qui fait dialogue avec la danse. Mais là, nous décrivons deux aspects du travail qui ne collent pas exactement à nos deux personnes. Chacun intervient dans le champ de l'autre.

— L'un aux claviers (Henry), l'autre aux synthés (Serge), vous cherchez avec les doigts ou avec la tête ?

— Il faut avoir quelque chose à entendre... surtout aux synthés. On ne peut pas rêver un son de synthé, avoir l'idée du son peut-être. Et au piano, certains morceaux ne viennent qu'avec les doigts.

— Que vous faut-il connaître de la chorégraphie pour commencer à composer une musique ?

— Il n'y a pas de règle générale : parfois nous avons fait les musiques avant que Jean-Claude ne crée les séquences et il s'en inspirait, par exemple la séquence de la table dans *Mammame*, entièrement faite sur la musique. D'autres séquences étaient complètement chorégraphiées quand nous sommes intervenus. Il n'y a pas de loi.

Pour Labus, nous avons pratiqué une méthode nouvelle. Jean-Claude a travaillé les duos avec toutes sortes de musiques du monde entier. Nous avons fait un enregistrement du premier état des duos avec ces musiques, en vidéo.

Nous sommes alors entrés en studio, nous avons enlevé la bande son et nous avons regardé la vidéo. Ensuite, nous avons fait une composition musicale sur les duos tels que nous l'entendions. Mais en tenant compte des impératifs rythmiques. Lorsque les danseurs en avaient besoin, nous leur avons fait une musique pour, sur le même rythme que celle sur laquelle ils avaient travaillé. Nous avons fait à la fois un travail, si j'ose dire, d'oubli du travail sonore de Jean-Claude et de respect de certains climats qui nous paraissaient justes.

— Quand vous revenez avec vos musiques, que vous les proposez sur la danse, Gallotta est forcément d'accord ?

— C'est progressif. Comme Jean-Claude est très musicien, nous lui demandons son avis pendant le travail. Ensuite, aller-retour continu, nous lui faisons des versions cassettes de ces musiques nouvelles. Il les écoute en tournées, il s'en imprègne, puis il recalibre les duos sur les musiques. C'est la première fois que nous avons eu le temps de cette évolution. C'est la première fois que nous poussons si loin le dialogue avec des musiques préenregistrées complexes. Enfin, dernier échange, nous retoucherons les morceaux au mixage en direct pendant les représentations.

L'autre jour, Jean-Claude disait à Léo standard : *Ecoute bien la musique pour faire les costumes*. Là encore, c'est nouveau, d'habitude les musiques arrivent à maturité un ou deux mois après la création.

— Vous n'êtes pas de cette époque où la musique devait coller à la danse, ni de celle de Cage-Cunningham où musique et danse suivaient des chemins séparés qui se retrouvaient (ou non) selon la loi du hasard. Vous êtes d'une troisième époque ?

— Il y avait en effet deux écoles danse-musique. Soit les deux assujetties l'une à l'autre, suivant le même fil, soit l'indépendance totale et la série de hasards. Notre relation à la danse n'est ni en réaction contre une école ni contre l'autre. Seulement, on ne peut pas imiter le Classique, nous aurions l'impression de faire pléonasme. On ne peut pas non plus imiter les contemporains Cage/Cunningham parce que ce sont les seuls qui ont réussi ce miracle du hasard qui fonctionne. Nous, nous essayons une relation d'un autre type dans laquelle le nœud des choses est l'émotion. Une émotion qui utilise parfois la danse et la musique dans un même sens, comme dans *Les Louves* et *Pandora* où elles suivent exactement le même fil sans un seul rendez-vous de tempo mais avec des rendez-vous d'émotions qui montent en même temps. Cela peut être comme dans *Les Survivants* des oppositions complètes, violence de la musique contre immobilité de la danse ou l'inverse. Là, la musi-

DOCTEUR LABUS



Eric Payolle

que était l'écrin de la danse, un environnement, un décor sonore.

En fait, musique et danse suivent un même trajet d'émotion contemporaine, qu'importe le système par lequel elles y arrivent. Nous n'avons pas une théorie de relations entre musique et danse à faire valoir.

— J'ai demandé à Jean-Claude Gallotta s'il concevait qu'une chorégraphie se déroule dans le silence total. Sa réponse : oui...

— Il y a deux ans, nous avons présenté *Mammame* sans musique en petite salle du Cargo. Ça fonctionnait très bien.

— Comment la musique peut-elle être indispensable quand elle est là et ne pas l'être quand elle n'est pas là ?

— C'est une question de statut du spectacle. A nu, de manière très intime, en salle de répétition ou dans un petit écrin, la danse supporte le silence. En grande salle, s'il y a les lumières, les costumes, on est là dans une dimension de spectacle où l'oreille, de par l'équilibre des sens, des sensations, va avoir besoin d'être au niveau de l'œil.

— Vous pourriez utiliser la son du danseur — son souffle, ses pas — l'amplifier...

— On le fait !

— Mais utiliser ce son-là seulement...

— Le danseur/instrument sonore est très riche mais dans une palette assez étroite dont Jean-Claude se sert beaucoup, les cris, la voix, les pas... c'est une source sonore importante, à tel point que nous nous en sommes servis dans les enregistrements de nos disques. Il nous arrive de considérer la voix des danseurs comme un élément devant lequel la musique s'efface. Nous enlevons parfois certaines mélodies parce que c'est le danseur qui la joue. Pour répondre à la question, posons-en une autre : pourquoi se priver de l'immense palette de dialogues que la musique offre au visuel ? Le danseur ne peut pas être à la fois le violoncelliste, le pianiste, l'orchestre, les bruits, les grillons... C'est une question de montée dans l'échelle des sens, de mise en concomitance des sens. La musique permet aussi de mieux voir la danse : passer par exemple d'une musique environnante et forte au silence total correspond à une sorte de zoom auditif. La musique autant que la lumière décrit l'espace de perception.

Nous essayons également d'intégrer le spectateur dans le champ sonore du danseur, de faire en sorte que la musique soit entendue à travers le danseur avec des points de diffusion éclatés et des mouvements de sons qui parcourent tout l'espace, salle et scène ensemble.

Dans *Les Survivants* par exemple le son partait parfois du fond de salle pour finir derrière la scène traversant les spectateurs et les danseurs.

Il y a un trajet physique du son qui est aussi une chorégraphie dans l'espace. La musique est caractérisée par la hauteur des sons, leur timbre, leur longueur mais aussi leur localisation, qui est essentielle. Il n'existe pas de musique sans localisation. Il n'existe pas de son sans une source.

Serge est l'organisateur ou l'architecte final de ces déplacements, de ces entrées, de ces sorties, en direct, selon sa sensibilité du soir, selon le rythme des danseurs qui peuvent être fatigués. La musique enregistrée, elle, peut toujours être en forme ! Quand Henry joue du piano sur scène, c'est différent, la musique est dans ces conditions aussi fragile que les danseurs mais lorsqu'il s'agit de musique sur bandes, il faut qu'il y ait la gestion du mixage par Serge, en direct, pour réintroduire cette fragilité. Il n'y a pas de raisons qu'il n'y ait que les chevilles qui soient soumises à cette fragilité...

— A l'inverse de la plupart des auteurs de musique de scène qui immobilisent une musique instrumentale sur une bande son pendant le spectacle, vous instrumentalisez en direct de la musique en boîte.

— C'est la volonté de Jean-Claude d'avoir imposé deux musiciens dans sa compagnie de danse. Nous sommes les seuls permanents en France. Nous possédons cet avantage formidable, une fois la musique composée, de rester maîtres de la suite de la chaîne et notamment de la qualité de sa diffusion dans les salles.

— Certains éléments de l'amalgame musical qu'utilise Jean-Claude pour répéter restent parfois dans le spectacle...

— Et dans ce bric-à-brac, il y a aussi de nos musiques... qui ont déjà servi ou non. Cela s'explique par le fait que parfois, sur une image précise, il y a eu convocation d'une musique exceptionnelle, qu'on ne peut pas remplacer facilement. Par exemple il aurait été stupide de faire une parodie du Schubert dans *Mammame*, en revanche, au fur et à mesure que cette musique évolue nous lui inoculons des éléments qui la destructurent et qui l'intègrent progressivement dans notre univers sonore. Nous n'altérons pas les strates du Schubert mais nous introduisons d'autres strates qui viennent les combiner.

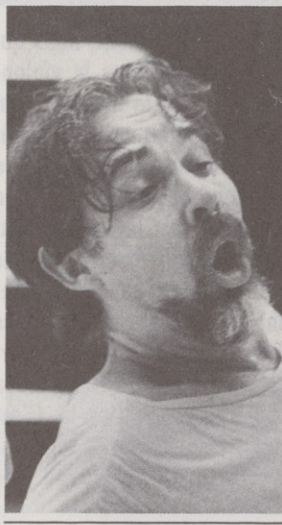
— Vous me dites que vous composez parfois dans le train, en parlant...

— Oui. Pour la musique synthétique, le travail de train a son importance... Nous faisons des mixages oralement

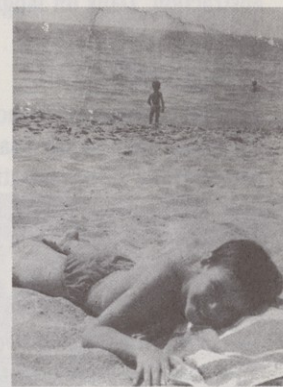
— Robert Seyfried



Le doctEur
LA bus
C'es T
mon sieur
Avo lè se



— Viviane Serry



Docteur Labus, c'est l'homme éveilleur des sens. Ange et démon, éveilleur aussi des 6^e et 7^e sens.

Incestueux car c'est le père, le frère, l'amant et le fils à la fois.

Il n'est ni beau, ni bon mais il exerce une attraction inévitable sur les femmes auxquelles il transmet ses secrets sans parole comme des bouquets de fleurs célestes.

Le prince charmant cosmique.



Il est musique, Docteur Labus

sans aucun matériel, sans musique. C'est alors de la pure abstraction. Dans un langage à nous, codé et jargonneux.

— Sans conflit ?

— C'est la danse qui tranche. Notre musique est à ce point complexe que chacun a sa spécialité. L'un — Serge — est très sensible à l'organisation des masses et de la matière, au moelleux des sonorités, au rythme, et l'autre — Henry — à la ligne mélodique et à l'harmonie. La danse est le juge de paix.

— Comment déterminez-vous l'équilibre entre musique synthétique et musique acoustique ?

— L'opposition est de moins en moins nette, vu le matériel qu'on utilise. Nous nous servons d'un échantillonneur, la génération d'après le synthétiseur. Cet appareil enregistre un son, qui peut être un bruit ou une note jouée par un instrument, puis le stocke et le reprogramme. Le son est dit échantillonné. Avec une note prise à chaque octave sur un piano, l'échantillonneur permet de retrouver le son réel d'un piano sur un clavier de synthétiseur. On peut échantillonner toute voix et tous bruits. Dans Docteur Labus on entendra un orchestre qui sera entièrement fait à l'échantillonneur. Nous n'allons pas jusqu'à l'imitation parfaite bien que nous puissions techniquement programmer aussi l'attaque de l'archet, la violence de geste du musicien, etc. C'est un jeu sur la mémoire de la tradition acoustique réintégré par l'informatique et gérée de manière nouvelle. L'échantillonneur c'est ça : il y a d'abord eu la corde mais cette corde, grâce à ce traitement-là, donne accès à toutes les cordes qui ont vibré avant elle et à une espèce d'au-delà de la corde

qui lui ressemble, qui n'en est plus exactement, mais qui ouvre à un monde inconnu. Finalement, dans le violoncelle solo de Docteur Labus il y a une sorte d'abstraction d'une mémoire qui a oublié toutes ses références. Si c'était un vrai violoncelliste, dans le long silence qu'il y a entre les deux phrases musicales, on entendrait, on sentirait une respiration, un vécu ; or chez nous, c'est le danseur qui donne ce vécu, il n'a pas besoin de nous être donné par la musique. Pour le disque, sans danseur, sans présence, le son est plus brut, presque dans l'espace intersidéral. Nous serions puristes, nous enregistrerions la présence d'un interprète fictif dans le studio, pour retrouver le naturel de la musique. Nous nous sommes posé cette question-là. C'est un peu le même phénomène que l'hyperréalisme en peinture où la réalité est à ce point présente qu'elle paraît plus réelle que le réel, plus nette que le net.



DOCTEUR LABUS

— Vous me faites penser à des manipulateurs génétiques.

— C'est un peu ça... nous fabriquons peut-être des monstres... mais nous veillons à ce que ça ne soit pas des monstres froids. Il nous est arrivé de désaccorder un synthé pour rendre un son plus humain ! Réintroduire un soupçon de doute. Cela dit, Labus a une forme de composition très familière, très facile d'accès, plus que jamais, nous essayons d'être clairs. Nous n'avons pas de volonté, d'hermétisme ou d'élitisme.

— Parlons de votre épanouissement à faire de la musique-pour-de-la-danse ?

— Y-a-t-il frustration à faire de la musique pour de la danse ? La question ne se pose pas. Pour faire des concerts seuls, il faut avoir un visuel d'enfer, être Jean-Michel Jarre, avoir des moyens. Dans notre société médiatisée,

une forme musicale qui n'a pas de visuel est vouée à l'échec, elle n'existe pas.

— Et la forme du concert classique ?

— Séduire les gens avec une telle formule et de la musique comme la nôtre serait très difficile... le concert classique est la forme acceptée du système de diffusion de cette musique. Pour la musique d'aujourd'hui, la nécessité d'un visuel s'est imposée. Alors, quand on a la chance de pouvoir proposer sa musique avec un visuel signé Jean-Claude Gallotta, pourquoi serait-on frustré ?

— Hors Gallotta, point de salut ?

— C'est notre fidélité à un travail qui évolue sans cesse et à une aventure collective. A terme, où serait l'intérêt de s'éparpiller ? Ce serait comme une dispersion inutile, et même une blessure.

— Fidélité et permanence du travail...

— Oui, c'est un confort de savoir qu'on a le temps, que dans un seul spectacle on n'a pas tout à prouver.

Mais c'est aussi une exigence terrible que de s'obliger à ne jamais reproduire un savoir-faire. ■

Propos recueillis par Claude-Henri Buffard pour Cargo/Spectacle.

CINEMA/VIDEO

**CARTE BLANCHE
A CLAUDE
MOURIERAS**

Mamma Roma
(1962)

de Pier Paolo Pasolini
avec :

Anna Magnani, Franco Citti

Mardi 5 janvier à 18 h 30
mercredi 6 janvier à 21 h
durée : 1 h 50

Boudu sauvé des eaux
(1932)

de Jean Renoir
avec :

Michel Simon, Charles Granval

Mardi 5 janvier à 21 h
mercredi 6 janvier à 18 h 30
durée : 1 h 32

L'Ame sœur
(1985)

de Fredi M. Murer
(inédit)

Jeudi 7 janvier à 18 h 30
vendredi 8 janvier à 21 h
durée : 2 h 35

Ordet
(1955)

de Carl Dreyer
avec :

Henrik Malberg, Emil Hass
Christiensen, Gerda Nielsen

Jeudi 7 janvier à 21 h 15
samedi 9 janvier à 18 h 30
durée : 2 h

L'enfance d'Ivan
(1962)

d'Andreï Tarkovski
avec :

Kolia Bourliaiev,
Valentin Zoubkhov

Vendredi 8 janvier à 18 h 30
samedi 9 janvier à 21 h
(suivi d'un débat avec
Claude Mouriéras)
durée : 1 h 42

**IMAGES
DE LA DANSE**

**CINQ VIDEOS DE
CLAUDE MOURIERAS**

Daphnis é Chloé
(1983)

durée : 22 mn

Fragment d'une nuit
(1983)

durée : 44 mn

Lundi 11 janvier à 18 h 30
(suivi d'un débat
avec le réalisateur)

Yves P.
(1983)

durée : 22 mn

Les Aventures d'Ivan Vaffan
(1984)

durée : 33 mn

Un Chant presque éteint
(1986)

durée : 29 mn

Lundi 11 janvier à 21 h
(suivi d'un débat
avec le réalisateur)

**UN FILM DE
RAOUL RUIZ**

Mammame
(1986)

Mardi 12 janvier à 18 h 30
et à 21 h
durée : 1 h 05

**CARTE BLANCHE
A JEAN-CLAUDE
GALLOTTA**

Le 7^e sceau
(1956)

d'Ingmar Bergman
avec :

Max von Sydow,
Bibi Andersson,
Gunnar Björnstrand...

Jeudi 14 janvier à 18 h 30
vendredi 15 janvier à 21 h
durée : 1 h 30

Aniki Bobo
(1942)

de Manoel de Oliveira
avec les enfants de Porto

Jeudi 14 janvier à 21 h
samedi 16 janvier à 18 h 30
durée : 1 h 42

Le Chemin de la vie
(1931)

de Nicolai Ekk

Vendredi 15 janvier à 18 h 30
samedi 16 janvier à 21 h
durée : 1 h 35

Citizen Kane
(1940)

d'Orson Welles

avec :
Orson Welles, Joseph Cotten,
Agnès Morehead,
Everett Sloane...

Lundi 18 janvier à 18 h 30
mardi 19 janvier à 21 h
durée : 1 h 59

Le Destin d'un homme
(1959)

de Sergueï Bondartchouk

Lundi 18 janvier à 21 h
mercredi 20 janvier à 18 h 30
durée : 1 h 40

Cul de sac
(1966)

de Roman Polanski
avec : Françoise Dorléac,
Donald Pleasence...

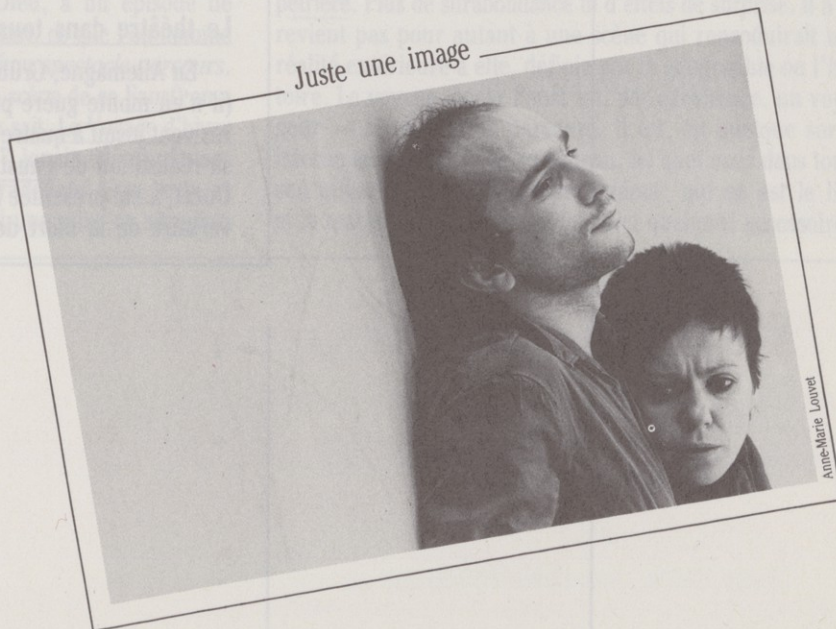
Mardi 19 janvier à 18 h 30
mercredi 20 janvier à 21 h
(suivi d'un débat avec
Jean-Claude Gallotta)
durée : 1 h 50

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

Un Chant presque éteint de Claude Mouriéras



Juste une image



Anne-Marie Louvet

Grüber ou le voyageur immobile

Klaus Michael Grüber défie les catégories. Il est allemand, mais c'est en Italie qu'il a travaillé d'abord, au Piccolo Teatro de Milan où il fut l'assistant de Giorgio Strehler et où il a dirigé ses deux premiers spectacles : *Le Procès de Jeanne d'Arc à Rouen* de Brecht d'après Anna Seghers (1967) et *Off Limits* d'Arthur Adamov (1969). De retour en République Fédérale, il ne s'est pas, prudemment, fait la main sur quelque Goldoni, dans la foulée de Strehler. Il s'est attaqué, d'emblée, à deux mammoths du répertoire :

LE RECIT DE LA SERVANTE ZERLINE

de Hermann Broch

texte français : Andrée R. Picard

mise en scène : Klaus Michael Grüber

collaboration à la mise en scène : Ellen Hammer
scénographie et costumes : Francis Biras
son : Guy Noël

avec :

Jeanne Moreau, Peter Bonke

une coproduction Festival d'Automne à Paris /
TNP Villeurbanne

La Tempête de Shakespeare, à Brême, en novembre 1969 (il y joua même, ou plutôt il y lut, le rôle de Prospero, le comédien prévu étant indisponible le soir de la première) et *Penthésilée* de Kleist à Stuttgart, un an après. En 1972, il entra à la Schaubühne, avec une version étonnante, presque surréaliste, de la *pièce populaire* d'Ödon von Horvath, *Histoires de la forêt viennoise*. Il y est resté plus de sept ans et, aujourd'hui, y réalise encore, au coup par coup, des spectacles. Peter Stein put dire : *Il existe à la Schaubühne un processus de complémentarité tout à fait singulier entre deux metteurs en scène : Klaus Michael Grüber et moi-même.*

Quand il quitta la Schaubühne, ce ne fut pas pour prendre la direction d'une grande institution théâtrale : Grüber est l'un des rares metteurs en scène allemands de renom à n'avoir pas son théâtre. Il est resté sans attache. Et il vit entre Paris, Rome et Berlin. Son équipe de travail, elle aussi, est singulière. Elle se compose moins de praticiens de la scène (il a, cependant, dirigé des acteurs-vedettes : citons Bruno Ganz et le vieillard terrible du théâtre allemand, Bernhard Minetti) que d'hommes venus d'ailleurs, d'un autre art, et, de surcroît, non allemands : un philosophe français, Bernard Pautrat, et des peintres, l'espagnol Eduardo Arroyo, l'italien Antonio Recalcati et le français Gilles Aillaud... Cela sans profession de foi européenne, à la manière de Strehler.

Le théâtre dans tous ses états

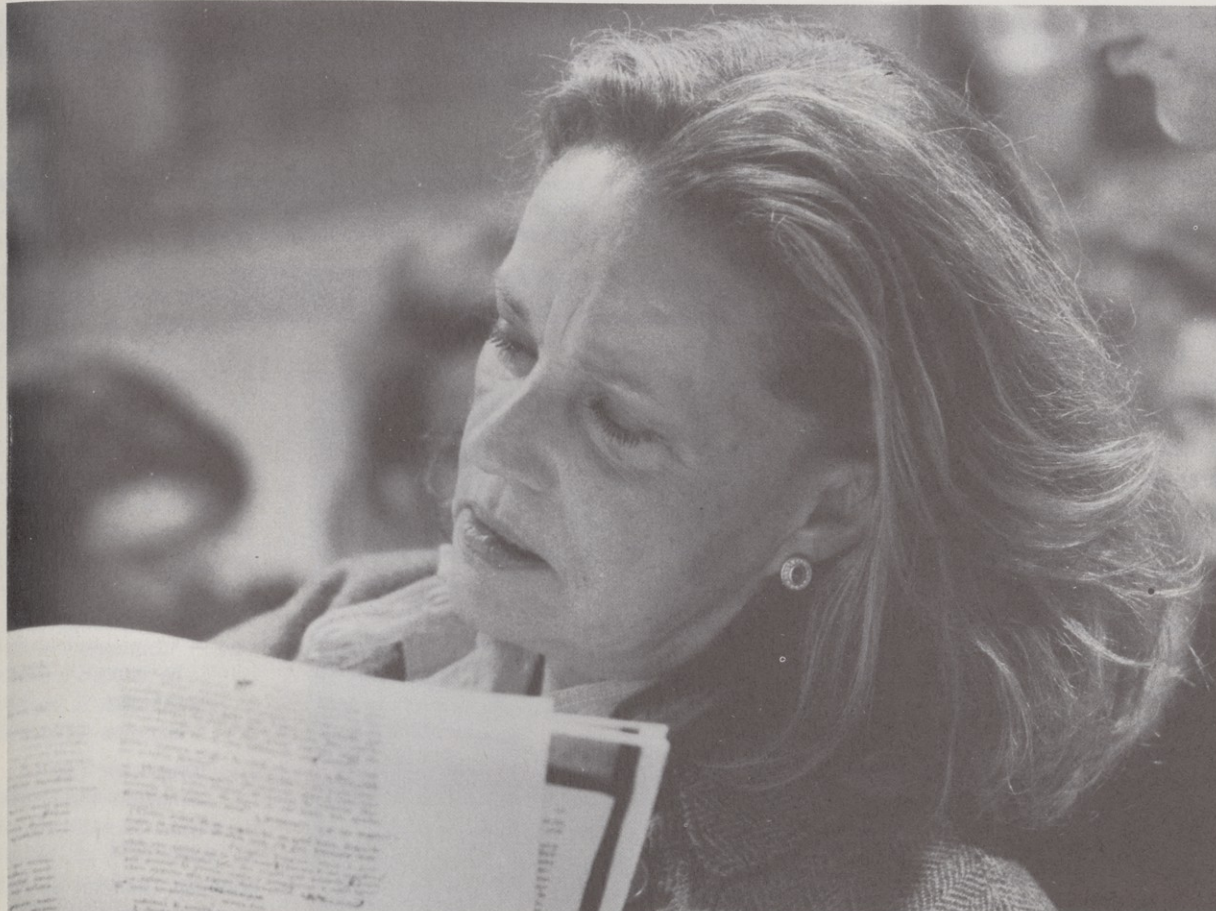
En Allemagne, Grüber est célèbre. Ses spectacles, rares (il n'en monte guère plus d'un par an, quand ses confrères vont jusqu'à quatre ou cinq), font figure d'événement : sa réalisation de *Faust*, à la Freie Volksbühne de Berlin-Ouest, a été présentée le 22 mars 1982, jour du 150^e anniversaire de la mort de Goethe, et retransmise en direct

par la télévision (c'est Bernard Sobel qui la filmait). A la Comédie-Française, sa *Bérénice* (1984) a donné l'illusion que les sociétaires de la Maison de Molière avaient retrouvé le secret de l'élégie tragique racinienne. Avec Robert Wilson, Grüber est un invité permanent du Festival d'Automne à Paris.

Il est vrai que Grüber est déconcertant. Le choix des œuvres qu'il a montées défie la cohérence : des monuments du répertoire (le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, dans une traduction de Peter Handke, en 1986, *Les Bacchantes* d'Euripide, *Hamlet*, *Le Roi Lear* et *Faust*) y côtoient des pièces mineures (*Sur La Grand-Route* de Tchekhov, en 1984) ou oubliées (*Nostalgia* de l'expressionniste Franz Jung pour son retour au Piccolo en 1984) ; des textes non destinés à la scène (après *Empédocle*, devenu *Lire Hölderlin*, il utilise des fragments de *Hypérion*, un roman par lettres de Hölderlin, pour son *Voyage d'hiver*, et il extrait *Le Récit de la servante Zerline* du cinquième chapitre des *Irresponsables*, le roman de Hermann Broch), des opéras (du *Jules César* de Haendel au *Wozzeck* de Berg et au *Château de Barbe-bleu* de Bartók)... Grüber déterre même *Rudy*, une nouvelle d'un écrivain presque oublié des années vingt, Bernard von Brentano, et crée une pièce d'Arroyo, une histoire de boxeurs aveugles, *Bantam* (à Munich, en février 1987)... Bien sûr, il ne s'agit pas d'éclectisme : impossible d'imaginer moins éclectique que Grüber. Serait-ce que, en metteur en scène absolu, il ne voit dans le texte qu'un prétexte ? Peu lui importeraient alors les œuvres. Elles ne seraient là que pour lui permettre de réaliser les spectacles qu'il a en tête. Grüber se rangerait alors sous la loi commune. Or, précisément, il y échappe : pour lui, le spectacle n'est pas tout, il est un chemin vers le texte, vers la parole. Il tente de ressaisir celle-ci dans son surgissement même. Comme si, à chaque fois, Grüber devait réinventer le théâtre.

Un voyage sans fin

Bien des images passent de l'une de ses réalisations à l'autre, sans être explicitement appelées par le texte : celle du voyageur, notamment. *Le Faust Salpêtrière* s'ouvrait par l'arrivée, sous la coupole de la nef centrale, dans la pénombre d'une fin de journée, de petits personnages revêtus de longs manteaux sombres, un chapeau sur la tête et une valise à la main. Des voyageurs presque anonymes, dont l'un d'eux, on ne savait encore lequel, était Faust. Ces voyageurs, nous les avons retrouvés dans l'un des deux espaces de *Lire Hölderlin* : d'un côté, il y avait, reconstruite par Recalcati, *La Mer de glace* (ou *Le Naufrage de l'Espérance*) de Caspar-David Friedrich, qu'escaladait Empédocle-Bruno Ganz, tout en disant le texte de Hölderlin ; de l'autre,



Berthe Judet / tous droits réservés

la salle des guichets d'une petite gare délaissée... Et dans cette salle, ils étaient de nouveaux là, ne bougeant plus guère, leurs valises à terre, perdus dans une attente sans fin. Au terme de la tragédie de Marguerite, lorsque Faust quitte la scène — ou, plutôt, s'enfonce dans les profondeurs de celle-ci, — il a également revêtu un long manteau noir : il est, lui aussi, devenu un voyageur grübérien, non la valise au bout du bras, mais la besace au dos, et, cette fois, un long bâton noueux à la main qui en fait — le rapprochement s'est imposé à moi — comme un double d'Œdipe partant pour l'exil.

Les pèlerins de *Sur La Grand-Route* font une halte dans le cabaret de Tikhone : ils y rencontrent d'autres voyageurs, des vagabonds qui traînent aussi sinon des valises du moins des souvenirs et quelques menus objets. Et, sous la tempête, le petit groupe d'exilés rassemblés autour du roi Lear a l'air de passants perdus dans une banlieue infinie où ils attendraient, sans trop y croire, je ne sais quel improbable moyen de transport, une nuit d'hiver... Ce sont tous des voyageurs immobiles.

Un parcours gelé

De plus, un certain traitement du texte et du théâtre a pu faire croire à une méthode, voire à un style Grüber. C'est avec le *Faust Salpêtrière* (1975) que cette légende a pris corps. Cet admirable spectacle, qui ne constituait qu'une proposition pour *Faust*, fut brocardé par la presse parisienne (à relire les critiques, aujourd'hui, on en rougit !) mais il eut ses admirateurs, presque ses adeptes, et il fit école.

De cette déambulation du public, chapelle après chapelle, dans six lieux où il assistait, comme devant les reposoirs des processions de la Fête-Dieu, à un épisode de l'odyssée faustienne, sort, pour une part, ce que l'on nomme maintenant *théâtre de la matérialité* ou *spectacle-parcours*. André Engel (qui co-signa la mise en scène de ce *Faust*) en a fait, depuis, le brillant usage que l'on sait. *Le Voyage d'hiver* réalisé par Grüber à la fin de 1977 jouait encore davantage là-dessus, sur cette union paradoxale d'un texte et d'un lieu non théâtral, qui est aussi une mise en situation

du spectateur. Il se donnait dans le stade olympique de Berlin : les spectateurs, une centaine, étaient installés sur de petites tribunes, dans l'arène de ce stade géant qui peut accueillir vingt mille personnes. Y coexistaient la reconstitution d'une ruine de la seconde guerre mondiale, la façade d'une gare berlinoise, une échoppe à saucisses, un campement avec des tentes, l'effigie géante, comme une statue métaphysique à la Chirico, d'un homme et d'un cheval... Le texte de Hölderlin, dit par des comédiens travestis en coureurs à pied, se trouvait donc confronté au rêve allemand de la Grèce et à la réalité d'un haut lieu de fête nazie. Et tout se passait en hiver, dans le froid et la glace (ou dans la nuit et le brouillard).

Peut-être n'a-t-on jamais mieux dit, ou fait ressentir, la difficulté d'être allemand, que dans ce *Voyage d'hiver*. Pour le spectateur, transi de froid, ce spectacle, à la fois monumental et béant sur le vide, implacablement organisé et scandaleusement hétéroclite, proche et lointain, faisait figure de parabole de l'histoire allemande. Il ne venait à l'idée de personne d'y voir un manifeste ou d'y chercher la clef d'un système théâtral. *Le Voyage d'hiver* était tout autre chose qu'une série de variations sur un lieu et un texte. Il avait la gravité et le pouvoir d'ébranlement d'une rencontre qui ne saurait être ni répétée ni reproduite.

Le dernier souffle

Depuis, Grüber est rentré dans l'édifice théâtral. Il a monté *Six Personnages en quête d'auteur* (1981) et *Faust* dans la large salle de la Freie Volksbühne. Sur *La Grand-Route* se jouait dans un lieu de répétitions de la Schaubühne, un ancien cinéma redevenu un hangar, au pied du Mur de Berlin. *Bérénice* se blottissait entre les rideaux (les vieux — pas celui d'Olivier Debré) de la Comédie-Française. *Hamlet* et *Le Roi Lear* se déployaient sur les espaces hyper-technicisés de la nouvelle Schaubühne... Tous les espaces sont bons pour Grüber : il renchérit seulement sur leurs singularités. Il en expose la trame et les ressorts. Son théâtre met le lieu à nu.

Dans *Faust*, réduit au moins de moitié et devenu le monologue d'un vieillard (Faust n'y rajeunit pas), Grüber renonce à la multiplicité des lieux et des images du *Faust-Salpêtrière*. Plus de surabondance ni d'effets de surprise. Il n'en revient pas pour autant à une scène qui reproduirait une réalité extérieure à elle, définie par la géographie ou l'histoire. Le voyage — car Faust est, par excellence, un voyageur — n'est plus un parcours. Il est, en quelque sorte, interne au théâtre. C'est le plateau, tel quel mais dans toute son ouverture et toute sa profondeur, qui en est le lieu et la matière. Un immense rideau et quelques accessoires, ..

DEUX SUR LA BALANÇOIRE

Jean-Louis Trintignant n'était pas monté sur une scène depuis dix-sept ans, depuis cet *Hamlet* qu'à trop avoir voulu réussir il a vécu comme le plus cruel échec de sa carrière.

Nicole Garcia, elle, a commencé au théâtre dans les *Caprices de Marianne*; sa dernière apparition date de 1978 dans *Antoine et Cléopâtre* au TNP de Villeurbanne.

Nous sommes à New York dans les années 60, entre septembre et mars. Le décor représente deux living-rooms apparemment contigus, mais qui sont en réalité situés dans deux

immeubles qu'une distance de plusieurs kilomètres sépare l'un de l'autre. Côté jardin, Clara Mosca. Côté cour, Jerry Ryan. Cela commence par une histoire de téléphone qui sonne dans le vide, cela finit par le même téléphone dont la sonnerie s'interrompt. Entre, trois saisons d'amour, deux acteurs qui transfigurent une pièce en jouant à tu et à nu le rôle de deux étrangers qui, avec une obstination et un désespoir ludiques se raccrochent (parfois, au nez) l'un à l'autre :

— Allô !

— Oui, c'est ça, je cherchais le mot : allô...



Agence de Presse Bernard

de William Gibson

adaptation : Jean-Loup Dabadie

mise en scène : Bernard Murat

décor : Roberto Plate
éclairages : André Diot

avec :

Nicole Garcia, Jean-Louis Trintignant

Du lundi 22 au samedi 27 février/grande salle
Durée du spectacle : 2 h 30 sans entracte

Grüber ou le voyageur immobile

conventionnels et concrets à la fois, marquent les étapes et les tournants de ce voyage à la limite de la parole et du geste. Car la quête de Minetti, le Faust grüberien, n'est ni celle de la jeunesse et de l'action, ni même, à un second degré, celle d'une vérité propre au théâtre : elle est, exactement, celle d'une parole juste, en équilibre entre le lieu concret, le plateau, et la fiction goethéenne, la grande épopée faustienne.

matique chez Grüber ne tient-il qu'à un excès de conscience. Je pense à un beau titre de Maurice Blanchot : *Le Pas au delà*. ■

Texte repris et développé pour Cargo/Spectacle par Bernard Dort d'après son article *Le Mystère Grüber* publié dans le journal de la Comédie-Française (n° 111 ; oct-nov. 1982)

LE RECIT DE LA SERVANTE ZERLINE

Les spectateurs partagent la halte de *Sur La Grand-Route*. Entre la scène et la salle, il n'y a guère de séparation. Elles sont éclairées par une même lumière. Leurs murs sont également repeints à la chaux. Fiction et réalité se touchent presque — dans un dénuement mutuel. Nous sommes ici aux confins du théâtre. Seule la parole en entretient encore l'illusion. Une parole suspendue au-dessus du silence. Comme pour *Bérénice* où elle ne tient qu'à un souffle.

Dans *Le Récit de la servante Zerline*, tout semble s'être définitivement arrêté. Côté cour, un homme est là, étendu, presque silencieux et à demi endormi, monsieur A. : c'est Andreas, le personnage central des *Irresponsables* de Hermann Broch. Côté jardin, tout au fond, il y a un lit défait, rouge comme une loge d'opéra et ouvert comme la blessure d'un amour inaccompli. Une lumière changeante filtre à travers un store : c'est tout ce qui reste du temps vivant. Au centre, la servante Zerline dit son amour d'autrefois pour le baron. Et sa haine, sa vengeance. C'est Jeanne Moreau : elle n'a pas le visage de vieille femme de la servante Zerline, tendu en avant telle un tête d'oiseau, ni ses genoux rhumatisants. Elle est bien plus jeune. En fait, elle n'a pas d'âge. Ou elle a plusieurs âges à la fois : pour Zerline, celui au moment (il y a plus de quarante ans) où le baron lui a empoigné les seins et celui de sa décrépitude minérale ; pour Moreau, ceux où elle portait les bottines à lacets de la *femme de chambre* du film de Bunuel et où elle pérégrinait dans la nuit d'*Ascenseur pour l'échafaud*... l'éternité d'une star meurtrie. Car, ici encore, il n'y a plus qu'une voix suspendue entre le passé et la mort, dans un fragile présent de théâtre. Immobile et vibrante. Avant un impossible *arrêté de mort*.

Grüber explore la plus petite dimension du théâtre : le rapport ténu et mystérieux qui peut unir un texte, l'imaginaire que celui-ci suscite, et le fait concret qu'il soit dit et joué, sur quelques planches, entre des rideaux noirs, ou dans un stade de *nuît et brouillard*, par des comédiens de chair et de sang... Peut-être ne travaille-t-il et ne s'interroge-t-il que là-dessus. Peut-être ce qu'il y a d'énig-

Du mercredi 3 au mardi 9 février 1988 / théâtre mobile
Durée du spectacle : 1 h 45 sans entracte

CARTE BLANCHE A JEANNE MOREAU

Deux ou trois films
que nous savons d'elle.

Du mardi 2 au
samedi 6 février / petite salle

(Le détail de cette
programmation sera
communiqué ultérieurement).

RIS ET DANCERIES

L'évidence baroque

Après *Bal à la cour* présenté en novembre, l'ensemble *Ris et Danceries* revient avec deux nouveaux ballets *Caprice* et *Passacailles*, pièces toutes deux créées au Festival de Montpellier, la première en 86, la seconde en 87.

Le caprice est une composition de forme imprévisible, très goûtée au XVIII^e siècle où la fantaisie, le mélange des styles cèlent l'architecture qui précède et soutient la danse. Tandis qu'on célèbre la magie et le rêve — l'apesanteur — on achève d'imposer en coulisses le mécanisme idéologique universel.

Céder à son caprice suppose une confiance absolue dans les valeurs établies. Au XVIII^e siècle, cet excès de confiance aboutira à une désillusion brutale, qui précipitera la révision totale des valeurs. On entreverra alors, à l'horizon du caprice, quelques solutions individuelles et radicales à l'enfermement : le romantisme.

C'est la *Passacaille* d'Armide, de Lully, qui sert de point de départ au deuxième spectacle. Elle en est aussi la matrice, de plus en plus altérée à mesure que celui-ci se déroule.

Danse de cour, héritière des danses de rues et des parades amoureuses d'Espagne, mouvementée, violente, *Passacailles* se veut aussi une réflexion sur l'évolution des formes. Une fiction, en quelque sorte, sur la transformation possible des danses du XVII^e siècle.

CAPRICE

chorégraphies de Francine Lancelot, Andréa Francalanci et François Raffinot

conception : François Raffinot
assistante à la chorégraphie : Béatrice Massin



Delahaye

PASSACAILLES

conception et chorégraphie : François Raffinot
sur un thème de Louis-Guillaume Pécour
scénographie : Michel Brunel, François Raffinot

avec :

Anne Abeille, Anne-Marie Gardette, Shona Hammonds,
Mirentxu Housset, Nadège Macleay,
Marie-Geneviève Massé, Béatrice Massin,
Jean-Christophe Boclé, Jean-Charles Di Zazzo,
Marc Vincent, Simon Hecquet, Virginie Mirbeau

Caprice : Mercredi 24 février/théâtre mobile
Durée du spectacle : 1 h

Passacailles : Vendredi 26 février/théâtre mobile
Durée du spectacle : 1 h 10

MUSIQUE/RENCONTRE-DEBAT

JAZZ/MUSIQUES 88

Des frémissements qui annoncent *Jazz/musiques 88* nous avons extrait quelques noms prononcés, encore sous réserves : le duo Carla Bley/Steve Swallow, Barney Willen/Tete Montoliu, Pat Brothers, François Raulin Trio, Cassiber, A.R.T. (Astin, Rizzo, Thomas), Chez Dominique, Abus, Sharp Wood, Jean-Bernard-le-flic, Claude Barthélémy Trio...

Du mardi 9
au samedi 13 février 1988
(au Cargo, au Théâtre de Grenoble, à l'AGEM)

Claude Barthélémy



Antoine Darmaud

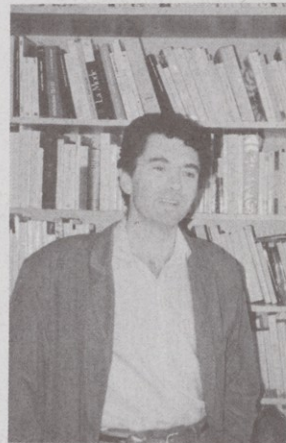
GILLES LIPOVETSKY

Après son remarquable essai sur *L'Ere du vide*, Gilles Lipovetsky poursuit son étude sur le destin des sociétés modernes avec *L'Empire de l'éphémère* publié aux éditions Gallimard.

Son projet ? Penser ensemble par-delà frayeurs ou complaisances, toutes les législations fugitives qui distribuent désormais nos goûts et nos caprices ; comprendre pourquoi et comment chacun est devenu le sujet de cet empire de l'éphémère dont le principe n'en finit pas de produire des formes ou des idées à obsolescence incorporée...

Jean-Paul Enthoven /
Nouvel Observateur

Gilles Lipovetsky



Cette rencontre-débat, animée par Jean-Jacques Gleyzal, est conjointement organisée par l'Université des Sciences Sociales, la Fnac et le Cargo.

BAROQUE

Quatuor à cordes Kuijken

Le *Quatuor des quintes* de Haydn, le *Quatuor en la majeur* de Mozart, le *Quatuor en sol majeur* de Haydn par Wieland Kuijken, Sigiswald Kuijken, Marleen Thiers, François Fernandez.

Vendredi 5 février à 20 h 45
Théâtre municipal de Grenoble



Jeudi 21 janvier à 18 h 30 /
petite salle (entrée libre)

EXPOSITION

Makela / Thaden /
Thomé / Thor

La galerie Antoine Candau, première galerie invitée par Cargo-Losange, présente jusqu'au 30 janvier quatre jeunes artistes :

Marika Makela, peintre scandinave, a obtenu le prix de peinture au Salon de Montrouge en 1987. Sa première exposition

BLOC-NOTES



Thaden

personnelle à Paris précède d'un mois celle de Grenoble.

Barbara Thaden est en France depuis 1978 et y expose depuis 1984. Sa réflexion : Kandinsky, Reiter, Van Gogh, Joseph Beuys.

Olivier Thomé expose depuis 1973 un peu partout en Europe où lui ont été consacrées quatorze expositions personnelles.

Gaudaire Thor expose depuis huit ans principalement en Italie et en France.

Jusqu'au samedi 30 janvier 1988 / salle d'exposition (entrée libre).

SPECTATEURS / SERVICE

— Docteur Labus :

Du mercredi 13 au mardi 19 janvier 1988/ grande salle. Attention : relâche samedi 16 et dimanche 17 janvier

— Le Récit de la Servante Zerline :

150 F ; adhérents : 120 F ouverture des locations collectivités : lundi 21 décembre ; adhérents : lundi 4 janvier ; tous spectateurs : samedi 23 janvier.

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

— Deux sur la balanceiro :

150 F ; adhérents : 120 F

— Cinéma au Cargo :

30 F ; adhérents 25 F

— Autres spectacles :

90 F ; adhérents 60 F

— Lettre Morte :

deux représentations supplémentaires : le mardi 5 et le samedi 16 janvier. Pour des raisons de visibilité du décor, le nombre de places est limité à 200. Les spectateurs étant placés sur des gradins, les places ne sont pas numérotées, pour ce spectacle.

— Bientôt le festival de Jazz : une documentation complète vous parviendra courant janvier.

LE PRINCIPE DE MALRAUX

La Maison de la culture débat, et on débat sur elle. Oserais-je parler de réveil. Ce débat encouragé dans les années 70 puis découragé dans les années 80 revient comme une demande du public et une nécessité pour l'artiste.

Comment pourrait-on n'en pas vouloir ? Comment pourrait-on rejeter l'idée de Forums, de Nuits, de Rencontres, de Séminaires... Toute expression artistique entière et vivante doit appeler la discussion, voire la dispute. Le chorégraphe que je suis souhaite en permanence qu'on lui en apprenne sur ses chorégraphies, qu'on lui en fasse des lectures. Le directeur que je suis espère des mêmes — du public — qu'ils l'entourent et lui parlent.

Débat, donc. Débat qui n'exclut rien ni personne, surtout pas la cité, surtout pas la politique. Mais une politique que l'artiste exige haute. La question est pour lui : Y a-t-il une manière civique de faire de la politique ?

Ici, tout nous le montre, et de tous temps, ce fut un combat. C'en est encore un aujourd'hui. Mon rôle est là : élever la voix quand la confusion des idées pourrait laisser penser que cette Maison n'est plus celle de l'art vivant avant tout. Elever la voix aujourd'hui pour dire : recommençons. Réorganisons l'adhésion du public autour de ce projet. Cette Maison est au bénéfice de toute la cité.

Ce lieu doit être celui de toutes les découvertes, de tous les publics. Et de tous les partis. Y compris de ceux qui sont à naître, et qui intégreraient la générosité dans leur mission. Mais...

Mais qu'on n'aille pas s'imaginer que l'Eglise de l'art est bâtie sur le champ de pétrole du pouvoir ! J'aurais alors ce terrible doute : pourquoi s'intéressent-ils tant à notre église ? Et cette terrible certitude : pas pour la ferveur de ses rites.

La chance de la Maison de la culture de Grenoble aujourd'hui est que son projet Cargo et les moyens qu'il se donne peuvent la régénérer. Le mouvement associatif, les tutelles, peuvent l'aider, la prolonger, la soutenir. La porter.

La porter — si l'on me permet encore d'emprunter à l'imagerie maritime — comme l'eau porte le bateau. C'est-à-dire en exerçant une poussée de bas en haut. Tout art vivant plongé dans la cité ne peut obéir qu'à cette loi, universelle.

Au moment où nous fêtons le vingtième anniversaire de la Maison de la culture, nous pourrions appeler cette règle le Principe de Malraux.

Jean-Claude Gallotta

Cargo / Spectacle
Directeur de la publication : Jean-Claude Gallotta
Responsable de la rédaction : Claude-Henri Buffard
Conception graphique : André Rodeghiero
Mise en forme graphique : Agnès Bret
Photocomposition : Alpcompo, Grenoble
Photogravure : Rhône-Alpes Scanner, Grenoble
Impression : Léostic, Seyssinet
Routage : Distrimail
Dépôt légal : janvier 1988
Prix : 10 F

Photo de couverture : Xavier Lambours

Publicité

FOLLIN

LOCATION DE VÉHICULES

RESEAU FRAIKIN