



HAL
open science

Valse n°6 de Nelson Rodrigues sous la direction d'Alain Ollivier

Gabriela Ferreira

► **To cite this version:**

Gabriela Ferreira. Valse n°6 de Nelson Rodrigues sous la direction d'Alain Ollivier. Loxias, 2024, Doctoriales XXI, Doctoriales XXI (86). hal-04693687

HAL Id: hal-04693687

<https://hal.science/hal-04693687v1>

Submitted on 10 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Valse n°6 de Nelson Rodrigues sous la direction d'Alain Ollivier

Gabriela Ferreira

Résumé : Cette étude a conduit à une analyse approfondie de la mise en scène du monologue *Valse n°6* de Nelson Rodrigues, l'un des auteurs brésiliens les plus estimés du XXe siècle, sous la direction Alain Ollivier. Le dramaturge, fréquemment joué sur scène et à l'écran dans son pays natal, est également parmi les auteurs brésiliens les plus représentés et traduits en France, avec dix-sept productions et treize pièces traduites (dont huit publiées). Notamment, les productions qui ont attiré une attention significative sont les trois mises en scène par Ollivier dans les années 1990. Réputé dans le milieu théâtral parisien pour ses collaborations avec des auteurs distingués. Il a été l'un des premiers défenseurs de l'œuvre de Nelson Rodrigues en France. Cet article englobe l'interprétation par metteur en scène, ses choix de mise en scène et la réception critique. L'étude révèle que, bien que la pièce *Valse n°6* ait connu un succès modéré, elle a également fait face à de vives critiques et controverses, des traits apparemment inhérents à l'œuvre de Rodrigues, même au Brésil.

Abstract: This study analyzes the monologue *Valse n°6* directed by Alain Ollivier, highlighting a lesser-known aspect of a prominent Brazilian 20th-century playwright. Frequently staged in Brazil, this playwright is also well-represented in France, with seventeen productions and thirteen translated plays, eight of which are published. Alain Ollivier's impactful 1990s productions are particularly noteworthy. Esteemed in Parisian theatre, Ollivier was an early supporter of Rodrigues's plays in France. This paper explores Ollivier's directorial approach and the critical reception of Rodrigues's works, revealing that *Valse n°6* experienced moderate success but significant criticism and controversy, mirroring ongoing reactions to Nelson Rodrigues's work in Brazil.

Mots-clefs : Nelson Rodrigues, Alain Ollivier, réception, théâtre, Brésil.

NELSON ET OLLIVIER – UNE INTRODUCTION

Dans cet article, nous proposons de documenter et de mettre en perspective une des mises en scènes d'une œuvre du dramaturge brésilien Nelson Rodrigues réalisée par le metteur en scène Alain Ollivier : *Valse n°6*. Cette pièce connut un grand retentissement dans le milieu théâtral français. Nous nous attarderons, en guise d'introduction, sur la trajectoire des deux protagonistes de notre récit.

Nelson Rodrigues naît en 1912, à Recife, capitale de l'état brésilien du Pernambouc. Au fil de sa carrière, il cumule les professions de journaliste, dramaturge, chroniqueur, écrivain et figurant même comme comédien dans l'une de ses pièces. Il est profondément influencé par son père et son frère, tous deux également journalistes et pour qui il éprouve une grande admiration. Il gagne sa vie principalement comme journaliste, ayant débuté sa carrière à l'âge de 13 ans, et se fait remarquer dans la profession avant d'écrire pour le théâtre et de voir ses textes adaptés au cinéma et à la télévision.

C'est en 1939 qu'il se lance dans l'écriture dramatique, avec *A Mulher sem Pecado (La femme sans péché)* en plein régime de l'*Estado Novo*¹. Il participe alors à une période de grande

¹ Le terme *Estado Novo* désigne le régime politique dictatorial en vigueur au Brésil de 1937 à 1945. Il tire ses prémices de la révolution de 1930 et de l'ascension de Getúlio Vargas au pouvoir. Avec de nombreuses particularités, ce système fut bâti sur le modèle des régimes fascistes européens du début du XXe siècle, qui critiquaient le système libéral et accordaient à l'État un pouvoir suprême dans l'organisation sociale.

effervescence culturelle d'inspiration nationaliste, où cohabitent l'esprit disruptif des modernistes, hérité des années 1920, mais aussi le contrôle et la censure, officialisées lors de la création en 1939 du DIP (Département de la Presse et de la Propagande).

La production de la sa deuxième pièce *Vestido de Noiva (Robe de mariée)* – signée par le metteur en scène polonais Zbigniew Ziembinski en 1943 – est un franc succès, à en croire les éloges qu'elle reçoit des plus grands intellectuels de l'époque, dont le célèbre poète Manuel Bandeira. Nelson Rodrigues est acclamé aussi par le public et les médias lors de cette présentation. Celle-ci deviendra une référence du théâtre moderne brésilien et consacrera le statut de Nelson Rodrigues en tant que plus grand dramaturge du pays. Le texte se démarque par son innovation formelle. En effet, la narration n'a rien de linéaire. L'intrigue se déploie sur trois plans distincts : la réalité, la mémoire et l'hallucination. Ceux-ci s'entrecroisent dans un va-et-vient de séquences, exigeant du lecteur/spectateur qu'il compose de lui-même la chronologie des événements. La pièce s'apparente, en ce sens, à un puzzle sophistiqué. Certaines scènes ressurgissent inopinément au sein même de l'intrigue. À chaque récurrence, le spectateur apprend des informations complémentaires qui l'aideront à reconstituer les événements du passé, du présent et de l'imagination du personnage principal, Alaíde. L'auteur nous invite ainsi à explorer les différentes dimensions du subconscient de l'être humain.

Après cette œuvre majeure, l'auteur écrit, *Álbum de família (Album de famille)*, dont la réception sera bien plus réservée. Censurée pendant vingt-deux ans, elle ne sera montée qu'en 1967. Si d'aucuns la jugent immorale, au vu de la panoplie de formes d'inceste (consommés et non) qu'elle décrit, la pièce mérite néanmoins que l'on s'y attarde dans la mesure où elle dépeint l'homme dans son état le plus animalesque et instinctif. Si nous attribuons ces adjectifs aux personnages, ce n'est ni pour les mépriser ni pour négliger leurs vertus. Il s'agit plutôt de mettre en exergue le génie du dramaturge, dans sa capacité de représenter ce qu'il y a de plus profond et de secret dans l'être humain. Comme le souligne le critique Sábato Magaldi² : « [...] l'évolution dramatique de Nelson Rodrigues l'amenait inévitablement à plonger vers le subconscient primitif de l'être humain [...] »³. La complexité de l'auteur et la dureté de certains de ses thèmes auront forcément polarisé les opinions : s'il s'agit pour certains du plus grand dramaturge brésilien, il incarne pour d'autres la morbidité absolue. Nelson Rodrigues est sans conteste une figure controversée, polémique – caractère qu'il reconnaît lui-même, lorsqu'il qualifie sa dramaturgie de « théâtre désagréable⁴ ». Rodrigues disait de son théâtre qu'il portait « l'empreinte de [son] expérience comme reporter des faits divers [...] »⁵, reconnaissant en l'amour et la mort ses thèmes de prédilection. En effet, l'auteur avait vu la mort de près, très jeune, lorsque son frère, Roberto, avait été assassiné par une femme dans les bureaux du journal où les deux frères travaillaient avec leur père. Il s'avéra que la femme cherchait, en fait, à tuer le père de Roberto et Nelson, Mario Rodrigues, propriétaire du quotidien *A Crítica*, en raison d'un article l'outrageant. Ne le trouvant pas sur les lieux, la femme a décidé de diriger sa vengeance contre le fils.

En résumé, le dramaturge a signé 17 pièces de théâtre au fil de sa carrière. Il semblerait par ailleurs qu'il ait eu l'intention de réaliser une œuvre autobiographique en neuf actes. Sábato Magaldi subdivise l'ensemble de son œuvre en trois catégories : les pièces psychologiques, les tragédies *cariocas* et les pièces mythiques. Les tragédies ne sont pas conçues selon le modèle grec et s'apparentent plutôt à des tragédies de mœurs centrées sur la petite bourgeoisie de Rio, une couche sociale qui fascinait particulièrement l'auteur. Cette classification tripartite de son

² Sábato Magaldi (1927-2016) : critique de théâtre et plus grand organisateur de l'œuvre de Nelson Rodrigues.

³ Nelson Rodrigues, *Nelson Rodrigues Teatro completo*, org. Sábato Magaldi, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993, p. 37.

⁴ Nelson Rodrigues, *Nelson Rodrigues Teatro completo*, p. 37.

⁵ Nelson Rodrigues, *Nelson por ele mesmo*, org. Sonia Rodrigues, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2012, p. 47. [Traduction libre de la citation originale : « a marca da [sua] passagem pela reportagem policial [...] »].

œuvre ne vise pas à en limiter les interprétations possibles ; il s'agit plutôt de créer une distinction didactique, qui permet d'organiser la diversité des textes. Pour Magaldi, les trois univers se recoupent : certaines pièces psychologiques présentent des éléments mythiques et/ou tragiques, tout comme les pièces dites mythiques peuvent posséder des caractéristiques des deux autres genres, et ainsi de suite. Le créateur de ces trois univers meurt en 1980, à Rio de Janeiro. Au moment de sa disparition, il n'existe en France aucune traduction de son œuvre. Ce n'est qu'en 1988 que l'auteur fait son apparition sur la scène française, avec la publication du volume *L'Ange noir*⁶ traduite par Jacques Thiériot⁷.

Un an plus tôt, Alain Ollivier a eu l'occasion de lire les traductions de deux pièces de théâtre de Nelson Rodrigues. Le metteur en scène avait alors cinquante ans et une solide carrière derrière lui. Il était arrivé à Paris en 1958, à l'âge de vingt ans, pour suivre des cours de perfectionnement en arts de la scène à l'École Charles Dublin, sous l'égide de Georges Wilson et d'Alain Cuny. Après avoir décidé de se consacrer à la mise en scène, il a remporté le Concours des jeunes compagnies de la ville d'Arras, en 1967, pour la présentation de *La poudre d'intelligence* de Kateb Yacine. Plus tard, il a abandonné sa carrière de metteur en scène pour se concentrer sur celle d'acteur, tant au théâtre qu'au cinéma. Il a alors été dirigé par plusieurs grands noms de la scène théâtrale française, dont Peter Brook, Philippe Adrien et Bernard Sobel. L'excellence de ses prestations lui valurent le prix du Meilleur Acteur du syndicat de la critique en 1977⁸.

À partir de 1979, Alain Ollivier reprend ses fonctions de metteur en scène et commence à monter des textes classiques et contemporains. Réceptif et curieux, il présente plusieurs auteurs inédits sur les scènes parisiennes : d'abord, l'écrivain et dramaturge autrichien Thomas Bernhard (*L'Ignorant* et *Le Fou*), avec deux mises en scène au début des années 1980, et ensuite Nelson Rodrigues, dans les années 1990. Entre 1983 et 2002, il dirige le Studio-Théâtre de Vitry, où il monte notamment *Les Serments indiscrets* de Marivaux (Festival d'Avignon, 1984) ; *La Métaphysique d'un veau à deux têtes* de S. I. Witkiewicz (Festival d'automne de Paris, 1986) ; *À propos de la neige fondue* de Fiodor Dostoïevski (1989) ; *L'École des Femmes* de Molière (1990) ; *Les Bonnes* de Jean Genet (1991/1992) ; *Partage de Midi* de Paul Claudel (1993/94) ; *La Révolte de Villiers de l'Isle Adam* (1997/98/99) d'Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, et enfin, *Valse n° 6* (1995), *Ange Noir* (1996) et *Toute Nudité sera châtiée* (1999), trois pièces de Nelson Rodrigues. En 2002, il est nommé directeur du Théâtre Gérard Philippe, où il termine sa carrière en 2007 avec une mise en scène à grand succès du *Cid* de Corneille. Alain Ollivier s'éteint en mai 2010 à l'âge de soixante-douze ans, victime d'un cancer.

Comment ce metteur en scène à la carrière si notoire a-t-il interprété Nelson Rodrigues ? Dans quelles conditions la première mise en scène a-elle été réalisée et comment a-elle été accueillie par leurs publics ? La réponse à ces questions implique, selon nous, de poser un regard plus profond sur les rencontres, les procédés, les résultats et les répercussions de la création émanant de la jonction de ces deux artistes. Pour ceci, nous retracerons les méandres de la rencontre de l'art de Nelson Rodrigues par Alain Ollivier et la manière dont la réalisation de la pièce a été rendue possible. À une étape ultérieure, nous examinerons certains aspects de conception du

⁶ Nelson Rodrigues, *L'Ange noir*, trad. Jacques Thiériot, précédé de « La race sous une perspective mythique », par Sábato Magaldi, trad. Marcia Fiani, Paris, Éditions des Quatre-vents, 1988. [*Anjo negro*, 1946].

⁷ Selon l'Unesco Jacques Thiériot est le deuxième plus grand traducteur de la littérature brésilienne en France, en termes quantitatifs, derrière Alice Raillard. Il a traduit et adapté plusieurs textes théâtraux, dont *Macunaíma* de Mário de Andrade, pour la célèbre mise en scène d'Antunes Filho.

⁸ Prix de l'année décerné pour son travail dans 2 pièces : *Iphigénie Hôtel* de Michel Vinaver et *Travail à domicile* de Franz Xaver Kroetz.

spectacle et nous procéderons ensuite à une analyse de la réception critique spécialisée.

SURVOL HISTORIQUE

L'année 1980 marque un tournant dans la trajectoire de la littérature brésilienne en France : on relève un nombre très élevé de traductions, de manière somme toute assez soudaine. Il s'agit aussi de l'année de la mort de Nelson Rodrigues. Jusque-là pratiquement inconnu du grand public français, il connaît une notoriété qui se limite alors au milieu académique, où il a été le sujet d'une thèse de Ronaldo Lima Lins en 1975.⁹

En 1985, Angela Leite Lopes soutiendra une thèse de doctorat au département de philosophie de l'Université Paris I, sous le titre *Le tragique dans le théâtre de Nelson Rodrigues*. Elle sera publiée, ultérieurement, au Brésil sous le titre *Nelson Rodrigues : trágico, então moderno*¹⁰. Il n'existe alors aucune traduction des textes de Rodrigues en France. Angela Leite Lopes décide donc de traduire deux pièces et de les annexer à sa thèse : *Doroteia* (toujours inédite mais disponible, sur commande, sur le site du Mav) et *Dame des noyés*¹¹. Cette dernière sera publiée en 1990, avec *Valse n° 6*¹², en un seul volume, aux éditions Christian Bourgois, avec une préface du dramaturge Louis-Charles Sirjacq. Le lancement reçoit l'appui du Ministère de la Culture et du Centre National des Lettres. Sirjacq avait commandé sa traduction pour la collection *Le répertoire de Saint Jérôme*, dirigée avec Bruno Bayen, et il cherchait donc à lancer des pièces de théâtre étrangères. Cette initiative permet alors à plusieurs auteurs de se faire connaître, dont le polonais Wyspianski et les anglais Gregory Motton et Alan Bennett. Quant au volume dédié à Nelson Rodrigues, l'initiative lui vaut une critique très favorable dans le journal *Libération*¹³. L'article met en exergue la petite bourgeoisie carioca, obsédée par le sexe, et « écrasée dans son affrontement avec la morale¹⁴ ». Il s'interroge par ailleurs quant aux raisons qui pourraient expliquer « [...] le retard et la difficulté à traduire le plus grand dramaturge brésilien [...] »¹⁵.

En vérité, il semblerait que la publication de *Valse n° 6* (suivi de *Dame des noyés*) soit le fruit, avant tout, du travail inlassable d'Angela Leite Lopes – labeur que le critique Sábato Magaldi caractérise comme étant « plus proche de l'injonction que de la diffusion¹⁶ ». Après avoir terminé son travail sur le tragique chez Nelson Rodrigues, la chercheuse confie ses traductions à Paule Thévenin, éditrice et amie personnelle d'Antonin Artaud. Celle-ci lui exprime ses impressions dans les mots suivants : « Il m'a semblé que c'était un peu un Lorca brésilien, avec la dimension propre du Brésil en plus¹⁷. ». Elle promet alors de faire connaître ses textes dans le milieu théâtral parisien. Promesse qu'elle tient, puisqu'elle envoie sans tarder la pièce à divers contacts, dont Alain Ollivier. Celui-ci trouve les deux œuvres intéressantes, mais n'a pas les ressources nécessaires pour les monter. Il conseille alors d'envoyer les pièces à l'actrice

⁹ Cette recherche a vu le jour au Brésil en 1979, publiée sous le titre *O teatro de Nelson Rodrigues : uma realidade em agonia*, Francisco Alves, 1979.

¹⁰ Angela Leite Lopes, *Nelson Rodrigues : trágico, então moderno*, 2^e Edição Revista e Completada, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2007.

¹¹ Nelson Rodrigues, *Valse N° 6 suivi de Dame des noyés*, trad. Angela Leite Lopes, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1990. [*Valsa N°6*, 1951] suivi de [*Senhora dos afogados*, 1947].

¹² Nelson Rodrigues, *Valse N° 6 suivi de Dame des noyés*.

¹³ Bernardo Carvalho, « Incestes Cariocas – Une petite bourgeoisie obsédée par le sexe dans les pièces de Nelson Rodrigues, le plus grand dramaturge brésilien », *Libération*, Paris, 8 novembre 1990, s.p.

¹⁴ Bernardo Carvalho, « Incestes Cariocas – Une petite bourgeoisie obsédée par le sexe dans les pièces de Nelson Rodrigues, le plus grand dramaturge brésilien ».

¹⁵ Bernardo Carvalho, « Incestes Cariocas – Une petite bourgeoisie obsédée par le sexe dans les pièces de Nelson Rodrigues, le plus grand dramaturge brésilien ».

¹⁶ Sábato Magaldi, Lettre à Angela Leite Lopes, São Paulo, 7 septembre 1993. [Traduction libre de la citation originale : « [...] imposição (mais que divulgação) [...] »].

¹⁷ Paule Thévenin, Lettre à Angela Leite Lopes, Paris, 17 mai 1986.

franco-espagnole Maria Casarès. Néanmoins, trois ans plus tard, lorsqu'il reçoit la traduction de *Valse n° 6* de Louis-Charles Sirjacq, Alain Ollivier se montre très motivé. Dans une lettre à Angela Leite Lopes, Sirjacq dit : « J'ai donné à lire la "*Valse*" au metteur en scène Alain Ollivier [...] il a très envie de la monter, mais pour l'instant, nous en sommes au stade de l'envie¹⁸.

Publiée au Brésil en 1951, *Valse n° 6* raconte l'histoire de Sonia, une jeune adolescente qui a été assassinée alors qu'elle jouait la célèbre valse de Chopin. L'héroïne cherche à reconstituer son passé, à partir des souvenirs fragmentaires qui lui restent. Au fil de l'intrigue, on l'entend se demander : qui serait donc Sonia ? Et Paulo ? À qui appartient ce visage qui ne cesse de surgir dans son imagination ? Petit à petit, elle recompose les événements qui ont précédé à sa mort, pour découvrir que Sonia, c'est elle ; que Paulo est un cousin qu'elle avait aimé ; le Docteur Junqueira, un médecin qui l'a agressée ; que sa mère a été emportée par l'hystérie et que son père était absent. Dans cet effort de reconstitution de son passé, qui s'apparente en quelque sorte à une investigation policière post mortem, Sonia nous dévoile les drames d'une jeune fille à l'orée de l'âge adulte. La mélodie – interprétée par la protagoniste elle-même – sert de trame sonore, amplifiant les sensations du spectateur qui découvre les difficultés caractéristiques de cette période de transition.

Bien qu'Ollivier ait trouvé l'histoire et la dramaturgie de *Valse n°6* percutantes, le contact décisif avec l'œuvre rodriguéenne n'aura lieu que quelques années plus tard, lorsqu'il lira *L'Ange noir*. Il décrit ce moment dans l'article « La vie des morts, c'est notre inconscient », publié en 1999 dans la revue Théâtre Public : « Dès que j'ai lu *Anjo Negro* dans la traduction de Jacques Thiérot, j'ai été convaincu de monter la pièce¹⁹ ».

Ollivier chercha à élaborer une stratégie qui permette non seulement de présenter l'écrivain au public français mais de faire en sorte qu'il laisse une empreinte durable. À l'époque, sa compagnie, le Studio-Théâtre de Vitry, ne disposait pas de fonds suffisants pour mener à bout une production aussi complexe et aussi chère que *L'Ange Noir*. Pour cette raison, il était nécessaire de trouver d'autres établissements qui puissent endosser le projet dans le cadre d'une coproduction. Par ailleurs, le metteur en scène souhaitait que la pièce soit présentée dans un autre théâtre que le sien, pour ainsi rejoindre un public plus ample. Après de longues et mûres réflexions, Alain Ollivier trouva la stratégie voulue. Plutôt que de lancer une saison avec *L'Ange Noir*, il choisit de présenter *Valse n° 6* en premier. Cette stratégie présentait plusieurs avantages. Non seulement les coûts de production de *Valse n° 6* étaient moindres, mais la pièce représentait à ses yeux une synthèse parfaite de l'œuvre du dramaturge. C'est ce qu'il affirma dans un entretien pour le journal *O Estado de S. Paulo*, le 16 novembre 1995.

C'est une espèce de condensation de la conception théâtrale de l'auteur, dans laquelle le moteur de l'intrigue est le tourment sexuel, puisque Sonia passe de l'adolescence à l'âge adulte. La pièce mêle agressivité et hallucination, tout en étant picaresque. C'est une pièce étrange — dans laquelle la rupture avec le réalisme surgit de manière spontanée au sein de l'intrigue, qui possède un concept très théâtral, puisqu'elle met en scène une femme morte. La folie et la mort sont autant de questions intéressantes dans le texte de Nelson Rodrigues²⁰.

¹⁸ Louis-Charles Sirjacq, Lettre à Angela Leite Lopes, 10 janvier 1990.

¹⁹ Alain Ollivier, « La vie des morts c'est notre inconscient », Gennevilliers, Théâtre Public N° 146, Mars-Avril 1999, p. 39.

²⁰ Alexandre Agabiti Fernandez, Caderno 2, Ano IX, n° 3 203, *O Estado de S. Paulo*, 16 novembre de 1995, p. D11. [Traduction de la citation originale : « Ela é uma espécie de condensação da concepção teatral do autor, na qual o motor dramático é o tormento sexual, pois Sônia passa da adolescência à idade adulta. A peça mistura agressividade e alucinação, sem deixar de ser picaresca. É uma peça estranha – na qual a ruptura com o realismo surge espontaneamente dentro da intriga, que tem uma ideia fortemente teatral, ou seja, coloca em cena uma morta. Outras questões interessantes presentes no texto de Nelson Rodrigues são a loucura e a memória. »].

Cette citation atteste de la connaissance profonde que le metteur en scène avait acquis des pièces de Nelson Rodrigues lorsqu'il entreprit la mise en scène de *Valse n° 6*. De fait, il aurait « [...] investi plusieurs années dans l'étude de l'œuvre [...] »²¹. La rareté des traductions, de l'auteur brésilien, obligèrent le metteur en scène à échanger des informations avec Angela Leite Lopes ainsi que d'autres interlocuteurs spécialisés. L'intérêt croissant pour son œuvre mena notamment Ollivier à commander la traduction de *Le baiser sur l'asphalte* — pièce qu'il chercha également à présenter, peu de temps après *Valse n° 6*. À ses yeux, le fait qu'il y ait une défunte en scène dans *Valse n° 6* conférait beaucoup d'originalité à l'écriture de Nelson — d'autant plus qu'il s'agissait d'une défunte ressuscitée et débordante de vie. Représentée en pleine transition entre la vie terrestre et la vie éternelle, c'est une femme qui parle, qui s'interroge, qui plaisante, qui rêve et qui séduit. Bien que peu réaliste, force est de constater que le personnage de Sonia est sublimement dramatique. En outre, l'un des aspects les plus innovants de l'œuvre rodriguéenne relevait de la manière dont elle situait le comportement sexuel au cœur de l'intrigue. En cela, Nelson Rodrigues se démarquait effectivement de la pratique courante en Europe, où la construction dramatique avait plutôt tendance à s'ériger autour du conflit amoureux. Alain Ollivier se prononça à ce sujet à plusieurs reprises, y compris dans un entretien pour le quotidien brésilien *Jornal do Brasil* :

Ce qui me parut novateur dans la dramaturgie de Nelson Rodrigues, et que je ne pense avoir trouvé dans aucune autre œuvre théâtrale (même celle de Jean Genet), c'est le fait que la sexualité soit abordée à visage découvert. [...] Jusque-là le théâtre abordait le comportement amoureux, mais avec Nelson c'est le comportement sexuel qui fait marcher l'intrigue.²²

En somme, pour le metteur en scène, ni les Grecs, ni Shakespeare, ni nul autre dramaturge n'avait placé la sexualité au premier plan avant Rodrigues. Il estimait que les œuvres abordaient le thème de manière continue et persistante. Nous pourrions donner d'autres exemples pour justifier le choix de *Valse n° 6* comme œuvre qui condense la dramaturgie de Nelson Rodrigues. Toutefois, ce qui nous paraît pertinent de souligner est le fait qu'Alain Ollivier a vu en elle « [...] un prologue [...] », la possibilité de créer « [...] un premier contact du public français avec cet auteur brésilien [...] »²³. avant de pouvoir leur présenter *Ange Noir* ou *Le Baiser sur l'asphalte*. Ainsi, comme premier pas en vue de la production d'*Ange Noir*, Alain Ollivier souhaite trouver un théâtre de renom qui accueille les représentations de *Valse n° 6* et qui contribue au coût de la production. L'objectif était ambitieux, au vu du quasi-anonymat de Nelson Rodrigues en France, et il n'est donc pas surprenant que le metteur en scène ait dû affronter de nombreuses embûches pour mener à bien son projet. C'est en 1990 que le metteur en scène et son Studio-Théâtre entamèrent les démarches en vue de la production de *Valse n° 6*. Ils s'acquittèrent notamment des formalités nécessaires pour l'affranchissement des droits d'auteur et les demandes de subventions pour la réalisation du projet. Ils sondèrent également plusieurs théâtres ainsi que d'autres organismes dans le but de développer des partenariats. De son côté, Angela Leite Lopes se montra encore une fois disposée à soutenir le projet, en servant de pont entre la famille Rodrigues, les institutions brésiliennes et l'équipe française.

En 1991, Alain Ollivier prit contact avec le metteur en scène Jean-Marie Hordé, alors directeur du Théâtre de la Bastille²⁴. Le montage qu'il lui proposa comprenait Jany Gastaldi dans le rôle

²¹ Alexandre Agabiti Fernandez, « Diretor investiu no estudo da obra », São Paulo, *O Estado de S. Paulo*, 16 de novembro de 1995, p. D11.

²² Alain Ollivier, Entretien avec Anabela Paiva, Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 8 septembre 1995, s.p. [Traduction libre de la citation originale : « O que me pareceu novo na dramaturgia de Nelson e que não acho em nenhum outro teatro (mesmo o de Jean Genet) é que a sexualidade é colocada à face descoberta. Em Anjo Negro e em Toda nudez será castigada, por exemplo, o comportamento sexual é colocado em cena com insistência. Até então o teatro discutia o comportamento amoroso, mas com Nelson é o comportamento sexual que faz a ação. »]

²³ Walter Lima Torres, « Peça escrita para a musa e irmã Sônia », *O Correio Braziliense*, 9 janvier 1996, s.p.

²⁴ Alain Ollivier, Lettre à Jean-Marie Hordé, Paris, 23 février 1990.

du personnage principal. Bien que Jean-Marie Hordé se soit montré intéressé par la proposition, le projet ne vit pas le jour. Toujours en 1991, Alain Ollivier obtint le soutien du Service Culturel Départemental de Créteil et tenta de conclure un partenariat avec le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers. François Regnault, le directeur des salles de spectacle, déclina, en invoquant dans sa lettre de refus des motifs que nous jugeons peu cohérents : « Je ne vois pas cependant comment programmer, dans la petite salle, et dans l'état actuel des choses, ces œuvres, compte tenu de ce que nous souhaitons pour l'instant des pièces avec plus de personnages, ainsi que la reconquête d'un public disparu²⁵ ».

À l'époque, Alain Ollivier avait envoyé deux monologues à François Regnault en lui suggérant de les inclure dans la programmation de son théâtre. Il s'agissait de *Valse n° 6* ainsi que d'un autre monologue dont l'auteur est désigné sous le nom d'Alexandre dans une lettre de François Regnault à Alain Ollivier. Malgré nos recherches approfondies, nous n'avons à ce jour pu identifier ni le nom complet de l'auteur ni le titre de la deuxième œuvre. Néanmoins, ce qui nous paraît pertinent, c'est le fait que pour le programmateur, ces monologues n'auraient sans doute pas la capacité d'attirer le public en question. Peut-être François Regnault se basait-il sur de mauvaises expériences passées lorsqu'il émit cette crainte. Il convient cependant de souligner que le monologue n'est pas un genre intrinsèquement difficile ni rebutant. En effet, il n'est pas rare pour certains monologues de faire salle comble. Pour appuyer son argument écrit, François Regnault souligna par ailleurs « qu'il y a[vait] bien un monologue de *Swift* en avril 92, mais dans la grande salle réduite et pour peu de représentations, ce qui n'aurait pas de sens en ce qui [concernait la mise en scène d'Alain Ollivier]²⁶ ». Autrement dit, en tenant pour acquis que ce dernier ne souhaiterait pas reprendre la configuration de la programmation de 91/92, François Regnault déclina d'emblée le projet sans demander l'opinion de son collègue. Était-ce vraiment réaliste de penser qu'un autre monologue porterait atteinte au succès de la programmation ? Nous sommes d'avis que le programmateur a été radical dans sa décision. Ce sont malgré tous les arguments qu'il a invoqués. Nonobstant ces réponses négatives, Alain Ollivier persévéra dans ses efforts pour monter la pièce et continua donc de contacter de possibles partenaires. Il rencontra plusieurs homologues ainsi que des personnes occupant des postes de responsabilité dans des théâtres et organismes, toujours dans l'espoir de décrocher un contrat de coproduction ou un financement pour le spectacle. Certains contacts envisagèrent sérieusement d'accepter ses propositions. En 1991, il aurait envoyé un budget au Théâtre de l'Europe, dont les directeurs s'étaient montrés intéressés par la possibilité d'une collaboration dans le cadre de la saison de 1992/1993. Pour cette nouvelle tentative, le metteur en scène proposa un casting différent, avec Irina Dalle et Agnès Sourdillon alternant dans les rôles de la protagoniste. Encore une fois, l'initiative n'obtint pas le résultat attendu et le projet fut interrompu. En 1992, Alain Ollivier commença à organiser des lectures dramatiques afin de mieux diffuser l'œuvre rodriguéenne et d'attirer des collaborateurs, vu qu'aucun ne s'était encore manifesté. Le metteur en scène ne perdit pas espoir devant le « peu d'intérêt affiché par les personnes qui se présentaient [à ces lectures] ». En dépit de l'indifférence de ses pairs, l'œuvre fut reçue avec enthousiasme par le Théâtre 13 (qui retint *Valse n° 6* pour sa programmation). Au bout du compte, il aura fallu cinq ans, et beaucoup de dévouement, pour qu'Alain Ollivier parvienne à éveiller l'intérêt des institutions théâtrales françaises pour l'écriture polémique de Nelson Rodrigues. Le projet de *Valse n° 6* ne vit le jour qu'en 1995, grâce à un partenariat entre le Studio-Théâtre de Vitry, le Théâtre de Saint-Quentin-en-

²⁵ François Regnault, Lettre à Alain Ollivier, Aubervilliers, 22 juillet 1991.

²⁶ François Regnault, Lettre à Alain Ollivier, Aubervilliers, 22 juillet 1991.

Yvelines²⁷, le Théâtre Jean Vilar de Vitry²⁸ et le Théâtre 13²⁹.

La programmatrice du Théâtre 13, Saskia Cohen-Tanugi³⁰, le mit à l'affiche en même temps qu'un autre monologue, conformément au désir initial du metteur en scène : *Les nuits florentines* de la poétesse Marina Tsvetaïeva, avec Elena Safonova³¹ et dans une mise en scène d'Igor Minaïev. La production reçut l'appui du THÉCIF et du Conseil Régional d'Île-de-France (dans le cadre du projet *L'Autre Bureau* en coproduction avec le Théâtre 13) tandis que la Mairie de Paris³² apporta son appui directement au Théâtre de Vitry en 1995³³ et 1996³⁴. Diverses raisons peuvent être invoquées pour expliquer la stratégie de Saskia Cohen-Tanugi consistant à réunir deux monologues dans une seule soirée. D'un côté, l'on peut citer la courte durée des représentations : les deux pièces duraient à peine plus d'une heure, et il est vraisemblable que le Théâtre 13 imposait une durée minimale de spectacle. D'un autre côté, nous pouvons sans doute invoquer des motivations commerciales de même que la volonté de tirer parti de la notoriété de l'actrice russe sur la scène française de l'époque. Enfin, la programmatrice misait sans doute sur la cohérence thématique des pièces. La revue *Avant-Scène Théâtre* affirma, par exemple, qu'elle avait trouvé dans les deux pièces des thèmes similaires : « Ce que lui a paru rapprocher les deux textes était la solitude des deux femmes³⁵ ».

VALSE N°6 - LA CONCEPTION

*Les morts sont les invisibles, mais ils ne sont pas absents*³⁶.

Pour l'interprétation du monologue *Valse n° 6*, c'est la jeune actrice Agathe Gizard qui fut retenue. Le choix était assurément atypique. Âgée de 18 ans et totalement inconnue du public français, Agathe Gizard se vit proposer le rôle après avoir joué devant Alain Ollivier lors des séances d'audition du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Si elle ne fut pas acceptée au concours, elle retint tout au moins l'attention du metteur en scène qui préparait alors la présentation du monologue brésilien. L'une des grandes difficultés de ce montage était justement de trouver une actrice qui soit à la hauteur du texte — difficulté dont Ollivier était plus que conscient, puisqu'il aurait confié à Alexandre Agabiti Fernandez, correspondant du journal *O Estado de S. Paulo* :

La première [difficulté] fut de trouver une actrice qui soit à la fois suffisamment jeune et qui sache jouer du piano. Mais le problème principal se situait dans la difficulté du rôle lui-même, puisque celui-ci exigeait une actrice dotée de grandes aptitudes scéniques. Ce n'est pas évident de jouer le rôle d'une femme morte qui a encore un

²⁷ C'est dans ce théâtre qu'eut lieu la répétition publique du 18 novembre et la rencontre avec Jacques Thiériot et Alain Ollivier, suivie de la lecture dramatique d'*Ange noir* dans les voix des acteurs retenus pour interpréter la pièce l'année suivante.

²⁸ Il y eut trois représentations de *Valse n° 6* au Théâtre Jean Vilar de Vitry entre le 24 et le 26 novembre 1995.

²⁹ La saison au Théâtre 13 se déroula entre le 29 novembre et le 23 décembre 1995.

³⁰ Metteuse en scène et comédienne de théâtre et de cinéma, née à Tunis. Elle fut formée au Conservatoire National Supérieur d'art dramatique. Elle fut responsable de la programmation du Théâtre 13 de 1995 à 1999.

³¹ Elena Safonova avait commencé sa carrière dans le cinéma en 1974 lorsqu'elle avait joué dans *Je cherche mon destin* d'Aïda Manosorav. Elle se fit connaître grâce à sa participation à la série sur Sofia Kavalevskaïa. Sa renommée crut d'autant plus lorsqu'elle joua avec Marcello Mastroianni dans le film *Les Yeux noirs* de Nikita Mikhalvov, en 1987.

³² Jean Tiberi, Lettre à Alain René Olivier [sic], Paris, 15 décembre 1995.

³³ Nelly Tardivier Henrot (chef de cabinet de la Mairie de Paris), Lettre à Marie-Pierre Fenoll Trousseau (administrateur du Studio-Théâtre de Vitry, 16 juin 1995).

³⁴ Hélène Macé de Lepinay (adjointe au Mairie de Paris, chargée de la Culture), Lettre à Alain René Olivier [sic] au Théâtre de Vitry, Paris 8 janvier 1996.

³⁵ Anonyme, « *Valse n° 6* de Nelson Rodrigues, et *Les Nuits florentines* d'après Marina Tsvetaïeva au Théâtre 13 », Paris, Avant-Scène Théâtre, 1^{er} février 1996, s.p.

³⁶ Victor Hugo, annotation sur le texte de travail d'Alain Ollivier, Vitry-sur-Seine, 1995.

pouls et qui a, en quelque sorte, du sang dans les veines. Le rôle présente encore une difficulté supplémentaire, puisqu'il est fait de discontinuités. Le fil de la mémoire est constamment interrompu et il se retisse ensuite de manière quelque peu aléatoire.³⁷

Lors du casting, Alain Ollivier demanda à Agathe Gizard de se mettre dans la peau de Sonia et de faire des propositions, aussi bien en matière de jeu théâtral que dans l'interprétation des morceaux de piano. De toute évidence, ces propositions furent suffisamment convaincantes pour lui valoir le rôle. Pour Alain Ollivier, il était extrêmement important que l'actrice soit jeune et qu'elle se trouve donc dans une période de transition semblable à celle que traverse le personnage. À peine sortie de l'adolescence, Agathe Gizard répondait à cette exigence. De surcroît, son air de jeunesse était sensiblement accentué par la candeur de son jeu théâtral, découlant de son manque d'expérience sur scène. De fait, elle n'avait alors joué dans aucune mise en scène professionnelle : son expérience théâtrale se résumait à sa participation à un cours d'interprétation avec Antoine Campo et à un atelier d'Ariane Mnouchkine. Or Agathe Gizard possédait un deuxième atout de taille : son talent avéré de musicienne, qu'elle sut mettre en exergue lors du casting. Comme elle était spécialiste de violon, et non de piano, elle dut se soumettre à un entraînement intensif de cours particuliers pendant trois mois. En effet, la prouesse dont elle fit preuve dans l'apprentissage de la valse de Chopin fut déterminante pour sa sélection, le metteur en scène se disant enchanté par sa virtuosité technique.

Le 5 juillet 1995, soit environ quatre mois avant la première, Alain Ollivier organisa la première lecture dramatique du texte. Dès le premier jour, il multiplia les directives pour Agathe Gizard sur la construction du rôle de la protagoniste : « Sonia [...] étant le personnage d'une morte, [il était] nécessaire de trouver une voix qui soit audible même à un très faible volume³⁸ ». Selon Ollivier, la vie des morts représentait l'inconscient humain. Ainsi l'actrice, une fois sur scène, devait avoir la capacité de ressusciter les défunts, de les éveiller du sommeil de l'inconscient, de leur donner une vie nouvelle.

Les répétitions commencèrent le 10 octobre 1995 au Studio-Théâtre de Vitry, dans une salle silencieuse et agréable. Au fur et à mesure que l'actrice lut le premier acte, Ollivier chercha à détailler le sens de chaque phrase, cherchant incessamment la palette émotionnelle du texte littéraire de manière à mettre en valeur l'écriture de Rodrigues. Excellent lecteur, le metteur en scène privilégiait le texte original à la réinvention : il voyait dans le texte la source ultime des indices d'émotion susceptibles de guider le jeu des acteurs³⁹. Dans un entretien pour *O Estado de S. Paulo* en 1995, l'actrice Lorena da Silva, avec qui Alain Ollivier a travaillé sur les trois montages de pièces de Rodrigues, révéla que le metteur en scène « travaill[ait] chaque virgule du texte, ce qui fai[sait] ressortir ses qualités, et [...] Rodrigues en ressort[ait] ainsi comme un auteur universel, sans tomber dans la caricature ni dans le régionalisme, comme c'[était] le cas dans certains montages⁴⁰ ». Abordant cette même question dans *O Correio Braziliense*, le

³⁷ Alexandre Agabiti Fernandez, interview avec Alain Ollivier, *O Estado de S. Paulo*, 16 novembre 1995, p. D11. [Traduction libre de la citation originale : « A primeira [dificuldade] foi encontrar uma atriz bastante jovem que soubesse tocar piano. Mas o problema principal estava na dificuldade do papel, que exigia uma atriz com recursos. Não é óbvio interpretar uma morta que ainda tem pulsos e de alguma forma sangue nas veias. O papel apresenta ainda uma dificuldade extra, pois é feito de descontinuidades. O fio da memória se interrompe constantemente e se reata posteriormente de maneira algo aleatória. »].

³⁸ Alain Ollivier, bloc-notes de Lorena da Silva, Vitry-sur-Seine, 1995, s.p. [Traduction libre de la citation originale : « Sendo [...] Sônia, o personagem de uma morta, [era] preciso encontrar uma voz que [fosse] audível com o mínimo de volume »].

³⁹ Lors de la deuxième répétition, Ollivier évoqua la citation suivante du cinéaste français Robert Bresson (1909-2004) : « C'est la vérité de l'émotion que nous renseigne et nous guide », annotation sur le texte de travail d'Alain Ollivier, Paris, 1995, p.17.

⁴⁰ Alexandre Agabiti Fernandez, « Diretor investiu no estudo da obra », São Paulo, *O Estado de S. Paulo*, 16 novembre 1995. [Traduction libre de la citation originale : « trabalha cada vírgula do texto, o que faz ressaltar as

chercheur Walter Lima Torres affirma que « la conception du metteur en scène français s'affili[ait] à un certain “texto centrisme”, avantageux et peu risqué lorsque l'on se confronte à un public *a priori* distant de la couleur inhérente aux textes⁴¹ ». Pour le professeur, on retrouve un autre exemple de la fidélité d'Alain Ollivier au manuscrit dans sa mise en scène des comptines pour enfants. En effet, il demanda à Agathe de les chanter en portugais, en guise de « rappel que le texte a[vait] été conçu en portugais⁴² ». Nous pouvons ajouter également que le metteur en scène a délibérément laissé certains passages du texte en langue originale, en employant et des termes comme « Pelo amor de Deus⁴³ » et « Tire o cavalo da chuva⁴⁴».

Pour ce qui a trait à la construction du personnage de Sonia, Agathe Gizard décrit l'intervention du metteur en scène ainsi : « Ollivier avait à la fois des idées précises pour diriger le personnage et en même temps il était à l'écoute des propositions que je faisais⁴⁵ ». Il était justement connu pour cette même capacité à travailler avec les comédiens, à tirer parti de leurs caractéristiques propres pour affiner la construction des personnages. La comédienne le trouva respectueux. Elle nous confia lors d'un entretien : « Ollivier construisait la pièce et les personnages à partir des acteurs, en toute simplicité, ce qui nous permettait de jouer et d'être purs⁴⁶ ». S'il ne le laissait guère transparaître, Alain Ollivier encadrait tout de même la liberté de l'actrice dans le processus de création. Il exigeait un travail de précision hors pair. Dans ses annotations du texte, on retrouve des indications très précises quant aux émotions recherchées pour chaque passage : par exemple, « voix impersonnelle », « angoissée », « grotesque », « pittoresque », « ironique » et « concentrée (effort de mémoire)⁴⁷ ». De même, l'on découvre des descriptions détaillées de gestes et d'actions imaginées : « visage tendu vers le baiser », « geste du coup de poignard », « baiser lentement », « elle danse puis s'arrête » ou encore « inaudible⁴⁸ ». À partir de la troisième répétition, Alain Ollivier alerta Agathe Gizard sur l'importance du travail de la respiration. Il s'agit là de compétences fondamentales pour tout interprète, mais il semblerait qu'elles aient été quelque peu défailtantes chez la jeune actrice. Le metteur en scène insista notamment sur la nécessité de comprendre la respiration comme une action à part entière, puisque « l'acteur qui sait respirer sait faire du théâtre⁴⁹ ». Mais comment une femme morte respire-t-elle ? Comment l'actrice pouvait-elle différencier les expirations et les inspirations dans les réticences du texte ? Comment respirer sans couper le flux de la phrase ? Ollivier souhaitait que cette recherche soit intégrée au travail de conception et de construction du personnage et que, de cette manière, les solutions trouvées se traduisent dans la gestuelle et le travail du corps. Pour illustrer cette requête, il compara la respiration au mouvement de l'eau dans un tuyau : « La respiration est comme l'eau qui passe par un tuyau :

suas qualidades, e [...] Rodrigues aparece como autor universal, sem cair na caricatura ou no regionalismo, como acontece em algumas montagens. »], p. D11.

⁴¹ Walter Lima Torres, « Peça escrita para a musa e irmã Sônia », O Correio Braziliense, 9 janvier 1996, s.p. [Traduction libre de la citation originale : « [...] a concepção do diretor francês filia-se a um “textocentrismo”, benéfico e seguro no caso de uma plateia a princípio distante da cor local inerente aos textos. »].

⁴² Walter Lima Torres, « Peça escrita para a musa e irmã Sônia », O Correio Braziliense, 9 janvier 1996, s.p. [Traduction libre de la citation originale : « [...] fidelidade [de Ollivier] ao texto é verificada nas canções infantis, cantadas em português pela atriz : lembrança de que o texto foi concebido em português [...] »].

⁴³ Alain Ollivier, annotations sur le texte de travail, Vitry-sur-Seine, 1995, p. 32. [« Pelo amor de Deus » à la place de « Pour l'amour de Dieu »].

⁴⁴ Alain Ollivier, annotations sur le texte de travail, Vitry-sur-Seine, 1995, p.40 « Tire o cavalo da chuva » à la place « Et sauve qui peut ! »].

⁴⁵ Agathe Gizard, Entretien avec Gabriela Ferreira, Paris, 2 août 2021.

⁴⁶ Agathe Gizard, Entretien avec Gabriela Ferreira, Paris, 2 août 2021.

⁴⁷ Alain Ollivier, annotations sur le texte de travail, Vitry-sur-Seine, 1995, p.17-54.

⁴⁸ Alain Ollivier, annotations sur le texte de travail, Vitry-sur-Seine, 1995, p.17-54.

⁴⁹ Alain Ollivier, bloc-notes de Lorena da Silva, Vitry-sur-Seine, 1995, s.p. [Traduction libre de la citation originale : « o ator que sabe respirar é o próprio teatro »].

si nous n'appliquons pas la pression nécessaire, le tuyau ne se remplit pas et l'on risque de perdre l'eau. Il en va de même avec l'énergie de l'expression⁵⁰ ». Ainsi, donner vie à Sonia signifiait trouver cette respiration, moteur de la découverte de la structure physique du personnage. Pour Alain Ollivier, seul un travail organique, minutieusement préparé par l'acteur, qui aille du texte à la respiration et de la respiration au corps, pouvait permettre d'atteindre l'essence des personnages, de leur donner vie. Ainsi, de ces séances d'improvisations, surgit la corporalité de Dr. Junqueira, de même que la gestualité ; des domestiques ; de la mère ; du père ; et ainsi de suite – autant de personnages différents que Sonia imite au long de son monologue. La comédienne marqua les transitions entre les personnages en changeant son élocution ou voix et en ajustant sa gestuelle. L'aspect le plus difficile de la pièce était peut-être justement celui-ci : de trouver les mouvements et les articulations de la protagoniste, sans tomber dans la virtuosité, dès lors que le metteur en scène insistait pour que ni l'actrice ni le public n'oublie que le personnage de Sonia était celui d'un cadavre. C'est ainsi qu'un long travail fut entamé pour stimuler le développement naturel des gestes et des mouvements, sans préméditation ni contrainte. L'interprète dut découvrir les déplacements et les mouvements du corps en cours de route. Metteur en scène mais aussi acteur, Ollivier savait bien à quel point il est difficile de devoir imiter les gestes des autres. C'est pourquoi il souhaitait élaborer une mise en scène sans imposer de déplacements spécifiques sur le plateau. Pour lui, le plus important dans ce « mouvement organique » était d'avoir une comédienne crédible ; quelqu'un dont la vie sur scène soit plausible, et non une simple imitation ou représentation. Ce choix du metteur en scène fut amplement commenté par la critique, à l'instar de cet article du *O Correio Braziliense* du 9 janvier 1996 : « Alain Ollivier appartient à une catégorie de metteurs en scène qui font acte de présence, non par l'imposition de leurs idées sur le texte ou l'auteur, ni par le marquage mirobolant imposé de manière aléatoire aux acteurs, et encore moins par le fait de privilégier "leur" lecture de la pièce⁵¹ ». Néanmoins, le metteur en scène n'hésita pas à confier à la comédienne la responsabilité de la direction de chacune des « marionnettes » qu'elle devait manipuler. Il serait quant à lui responsable du choix de l'arc émotionnel de chacune des scènes, du rythme et de l'ensemble du montage. La recherche des émotions pertinentes était reprise de manière constante dans les sessions de travail. Bien que Agathe Gizard ait su faire preuve de compétence artistique, elle se montra également inégale par moments. Sa ponctualité laissait à désirer, et elle eut beaucoup de mal à mémoriser le deuxième acte de la pièce. Voyant un possible décrochage se profiler, Lorena da Silva, assistante à la mise en scène, s'efforça de lui faire valoir que la liberté dans l'art provient de la discipline et que pour progresser dans sa prestation, elle aurait besoin de respecter les règles de base du processus de création. Il semblerait que ces efforts aient eu l'impact voulu, puisque l'équipe constata un changement important dans l'attitude de l'actrice, nécessaire à l'avancement du projet. Hormis la nécessité d'apporter des ajustements jusqu'à la dernière répétition (projection de la voix, respiration et rythme), l'actrice se montra performante et limpide dans la transmission des émotions. Pour sa part, elle se sentit épanouie dans l'opportunité de travailler le texte de Nelson Rodrigues.

Enfin, Ollivier mit un point d'honneur à faire des essais avec les costumes dès le début des répétitions, de manière à favoriser au maximum la liberté de l'interprétation. Selon lui, les vêtements pouvaient ou bien stimuler le travail de la comédienne ou lui causer un inconfort. Comme d'autres metteurs en scène de son époque, Ollivier accordait une importance particulière aux costumes. Il comprenait que le costume, comme les autres éléments utilisés sur

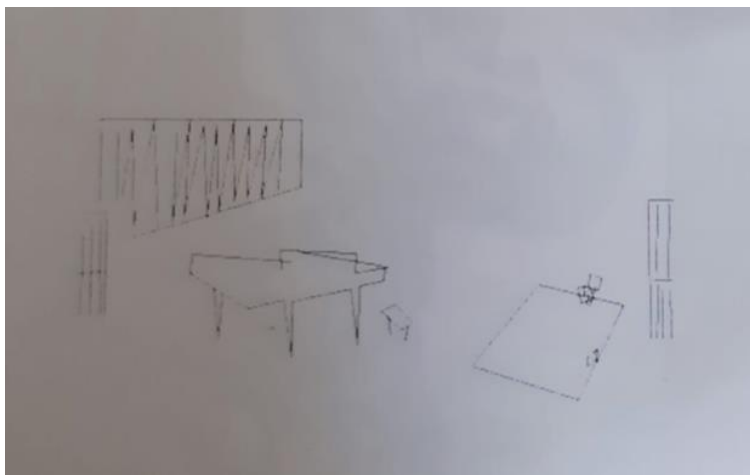
⁵⁰ Alain Ollivier, bloc-notes de Lorena da Silva, Vitry-sur-Seine, 1995, s.p.

⁵¹ Walter Lima Torres, « Peça escrita para a musa e irmã Sônia », *O Correio Braziliense*, 9 janvier 1996, s.p. [Traduction libre de la citation originale : « Alain Ollivier pertence a uma categoria de diretores que se faz presente, não pela imposição de suas ideias sobre o texto ou autor : tampouco pela marcação mirabolante imposta aleatoriamente aos atores : menos ainda privilegiando « a sua » leitura de uma peça. »].

scène, reflétaient un ensemble de valeurs aussi bien pour le public que pour les interprètes. L'harmonie parfaite découlait, selon lui, de la manière dont l'acteur s'habituaux accessoires et les intégrait au monde des personnages. Le détail des matériaux utilisés pouvait aussi bien accentuer les émotions de la scène que l'atténuer : le toucher de la soie n'est pas le même que celui du velours. Autrement dit, chaque couleur, chaque forme et chaque texture activait une sensation différente chez l'interprète, lui conférant différentes émotions et influençant par conséquent son interprétation. De la même manière, Alain Ollivier souhaitait que les comédiens portent leurs costumes lors des répétitions, afin d'anticiper tout éventuel problème d'inconfort au niveau des vêtements ou des chaussures qui pourrait déstabiliser l'acteur. Ainsi, Antonio Lagarto, costumier et scénographe de la pièce, conçut pour elle une robe verte avec de grandes poches sur les côtés qui semblaient changer de forme au gré de ses manipulations. Pour les chaussures, il lui mit des cuissardes à lacets de style militaire. Malgré quelques essais faits en amont, l'actrice dut attendre l'avant-dernière répétition pour recevoir le costume final, retard qui la déstabilisa quelque peu. La scénographie quant à elle fut conçue pour être simple et efficace, de manière à mettre en valeur le jeu de l'actrice. Au sein de l'espace théâtral, António Lagarto dessina deux carrés à la craie. Le carré du côté cour devait encadrer le piano. Celui-ci était tout blanc, avec un rideau jaune suspendu à l'arrière. Le carré du côté jardin, quant à lui, encadrait une toute petite chaise — une allusion à l'enfance de la jeune fille — et un cyprès, arbre associé aux cimetières. L'illumination fut à la charge de Patrice Trottier, qui décida de suivre les déplacements de l'actrice en alternant les lumières dans les deux espaces carrés.



Lê-Anh, Claude, « Photographies de Valse n°6 », Archives personnelles d'Alain Ollivier, Bibliothèque Nationale de France, Paris 1995.



Lorena Da Silva, bloc-notes « Valse N°6 », annotations du processus de montage de *Valse ° 6*, octobre-novembre 1995.

Dans le but d'attirer l'attention du milieu théâtral, le Théâtre Saint-Quentin-en-Yvelines ouvrit ses portes au public pour l'avant-dernière répétition. Environ cent personnes se présentèrent pour assister au spectacle. Ils reçurent la pièce de manière très favorable, Agathe s'étant démarquée avec une prestation très réussie. Il restait alors deux jours pour apporter les derniers ajustements avant la première : dynamiser les transitions entre les scènes, affiner la justesse des émotions et travailler le rythme. Insatisfait de la scène finale, où l'interprète faisait le tour du piano avant de jouer une dernière fois la valse de Chopin, le metteur en scène souhaitait par ailleurs trouver une manière moins conventionnelle de clore la pièce. Hélas, les archives que nous avons à notre disposition ne nous permettent pas de savoir s'il trouva la solution désirée avant la première officielle. Ce que l'on sait, c'est que le jour venu, le rideau final tomba dix minutes plus tôt que prévu. Cela s'explique sans doute par l'anxiété de l'interprète, ou encore par la rapidité excessive des transitions. Quoiqu'il en soit, les premières impressions du public furent excellentes. Pour Alain Ollivier et l'équipe, il ne restait plus qu'à savoir quel serait le jugement que leur réserverait la presse.

VALSE N° 6 - LA RÉCEPTION

Outre le texte lui-même et le jeu de la comédienne, plusieurs éléments scéniques pouvaient capter l'attention des spectateurs. Pour cette raison, il nous semble pertinent de nous attarder sur les choix conceptuels d'Alain Ollivier. D'après la sociologue Maria Shevtosa, le spectateur occidental a tendance à se concentrer sur un nombre limité d'éléments de la composition théâtrale⁵². Parmi les éléments possibles, nous avons choisi d'analyser la réception de l'atmosphère, la configuration spatiale, le décor, les costumes et l'interprétation. Nous viserons ainsi à comprendre l'impact de chaque signifiant. Pour ce faire, nous nous fondons sur certaines prémisses de l'esthétique de la réception. De fait, ce courant herméneutique se distingue par son emphase sur la divergence entre le sens de l'œuvre et la réception de celle-ci par le public. Théorisée dans les années 1960 à l'Université de Constance, en Allemagne, par les professeurs Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser, l'esthétique de la réception⁵³ considère que la réception d'une œuvre varie en fonction de la pluralité des spectateurs et du contexte dans lequel ils s'insèrent. Ainsi, une œuvre n'acquiert de sens qu'au moment où elle est lue (dans le cas de la littérature) ou vue (dans le cas d'une représentation théâtrale). L'interprétation de l'œuvre se

⁵² Maria, Shevtsova, *Sociology of Theatre and performance*, Verona, QuiEdit, 2009.

⁵³ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Calude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

construit pour ainsi dire dans les méandres du va-et-vient entre deux polarités : le texte ou la mise en scène d'une part, et l'investissement interprétatif des lecteurs/spectateurs dans un contexte culturel donné, de l'autre. Pour comprendre la divergence dans la réception de l'esthétique de la nouvelle œuvre, il convient donc de retracer l'expérience antérieure de la collectivité réceptrice, en s'appuyant sur la réaction du public et des critiques. En ce qui concerne les éditions théâtrales brésiliennes, celles-ci occupaient un espace très réduit dans le milieu théâtral français de 1995, bien que l'on puisse constater une augmentation constante du nombre de publications de la littérature brésiliennes à partir des années 1980. Il semble donc raisonnable de postuler que le lecteur français moyen n'avait eu que peu de contact préalable avec la dramaturgie brésilienne au moment où la pièce est sortie, et que seule une minorité avait eu l'occasion de voir les rares mises en scène antérieures à celle d'Alain Ollivier. La mise en scène de *Valse n° 6* fut en effet présentée comme « le premier montage à échelle professionnelle⁵⁴ » de l'auteur brésilien. On pouvait donc s'attendre à d'innombrables types de réactions de la part du public : surprise, étonnement, rejet, voire indifférence. Certains spécialistes brésiliens, comme Walder Lima Torres (alors doctorant en études théâtrales à l'Université de Paris 3 et correspondant de *O Correio Braziliense*) anticipaient de fait un certain « malaise⁵⁵ » de la part du public français. En effet, certains critiques n'ont pas manqué de souligner le caractère inquiétant du texte. Néanmoins, la majorité d'entre eux furent séduits par sa dimension esthétique, qualifiant l'écriture d'« imposante et fascinante⁵⁶ » et la comparant à une « brève et vivace introduction à l'univers poétique, à l'étrangeté [de Nelson Rodrigues]⁵⁷ ». Il est en effet surprenant de constater l'assimilation quasi-immédiate des subtilités de l'univers rodriguéen, perceptible dans les très nombreux commentaires publiés dans la presse spécialisée. À titre d'exemple, la revue *Avant-Scène Théâtre* décrivit ainsi *Valse n° 6* :

Valse n° 6 est un vrai texte dramatique qui dévoile lentement le processus de la tragédie. C'est aussi un faux monologue car la jeune ressuscitée imite la démarche, le ton, la voix de différents personnages : sa mère qui s'inquiète de voir la chrysalide devenir papillon, son père en colère, le docteur terrifiant et pervers, les chuchotis d'une assemblée qui médite de la tenue d'une certaine « Sonia »⁵⁸.

Les critiques perçurent la pièce comme une pièce dialoguée plutôt qu'un monologue, voyant en elle un véritable regroupement de personnages présentés par une comédienne seule et solitaire. Nelson Rodrigues l'avait lui-même décrite ainsi de son vivant : « *Valse n° 6* ressemble moins à quelconque autre monologue qu'une machine à écrire ressemble à une machine à coudre⁵⁹ ». Plusieurs critiques se dirent impressionnés par le jeu théâtral à la fois complet et pluridimensionnel d'Agathe Gizard. En effet, la comédienne a su selon eux transposer sur scène la société brésilienne tout entière, en incarnant les divers personnages de différentes manières, mais en gardant vivant l'élément de base de l'ensemble : le personnage de Sonia. Certains journalistes curieux dirent avoir préféré lire le texte avant d'assister à la pièce, et furent donc surpris de constater, lors de la représentation, à quel point la richesse des didascalies fournies par l'auteur intensifiait les émotions. À l'inverse, d'autres critiques se limitèrent à une brève recherche sur l'auteur sans chercher à aller plus loin, ce qui explique sans doute les erreurs et les contre-vérités publiées dans certains articles. Le journal *L'Humanité*, par exemple, se trompa sur la nationalité du dramaturge : « Alain Ollivier, qui s'attache à révéler en France l'auteur argentin Nelson Rodrigues⁶⁰ ». D'autres critiques comparèrent Nelson Rodrigues à des

⁵⁴ Walter Lima Torres, « Peça escrita para a musa e irmã Sônia », *O Correio Braziliense*, 9 janvier 1996, s.p.

⁵⁵ Walter Lima Torres, « Peça escrita para a musa e irmã Sônia ».

⁵⁶ Mathilde La Bardonnie, « Agathe Gizard danse la Valse n° 6 », *Libération*, 2 et 3 décembre 1995, p. 31.

⁵⁷ Mathilde La Bardonnie, « Agathe Gizard danse la Valse n° 6 ».

⁵⁸ Anonyme, « *Valse n° 6* de Nelson Rodrigues, et *Les Nuits florentines* d'après Marina Tsvetaïeva au Théâtre 13 », Paris, *Avant-Scène Théâtre*, le 1^{er} février 1996, s.p.

⁵⁹ Nelson Rodrigues, *Nelson Rodrigues por ele mesmo*, p. 110. [Traduction libre de la citation originale : « *Valsa n° 6* é menos parecida com outro monólogo do que uma máquina de escrever com uma máquina de costura. »].

⁶⁰ Jean-Pierre Leonardini, « Une magnifique jeune fille sauvage », *L'Humanité*, Saint-Denis, le lundi 18 décembre

auteurs européens, comme les frères Grimm ou Jean Genet, de manière à situer l'œuvre du dramaturge et à donner aux lecteurs/spectateurs des points de repère artistiques. C'est dans cette logique qu'ils rapprochèrent les « vilaines pensées [de Sonia de celles de] Sophie dans La Comtesse de Ségur » et sa façon de parler de celle de « Molly Bloom⁶¹ ».

L'espace théâtral étant lui aussi un élément esthétique, il importe de prêter attention à l'ambiance scénique et aux sensations qu'elle pouvait provoquer. À titre d'exemple, Mathilde La Bardonnie décrit la scène initiale dans un langage presque cinématographique : « Agathe Gizard apparaît lentement, le bas de son corps seulement visible, ses gestes d'abord mécaniques et maladroits apprivoisent l'espace et le clavier. Elle joue la *Valse n° 6* de Chopin, jusqu'au rabâchage⁶². » La description de la journaliste nous semble parfaitement cohérente avec les intentions du metteur en scène, qui a cherché à installer une atmosphère mystérieuse dans les premières minutes du spectacle. Mais Alain Ollivier chercha non seulement à plonger le public dans l'aura du mystère, il voulut aussi le déstabiliser d'emblée. Ainsi, l'actrice au piano entrecoupait sa prestation de moments de silence, créant des pauses inopinées au sein même de la célèbre mélodie. Toutefois, lorsque le spectacle commençait, le rythme saccadé de la mélodie était remplacé par l'élocution fluide de la comédienne. Le public devait alors s'efforcer d'accompagner Sonia dans la reconstitution de son passé, en démêlant progressivement son histoire et celle des personnes qu'elle avait fréquentées. Le journal *Libération* décrit ainsi la structure de la recomposition d'Alain Ollivier :

Elle interroge, elle s'arrête, elle chante en portugais, elle parle, les yeux fermés, comme murée en elle-même, elle s'éveille, crie, se débat dans les incertitudes, les mots détournés « Je ne veux pas qu'il voie ma gorge » crie-t'elle [sic] en croisant les mains à la hauteur de son sexe. Et l'action progresse, révèle peu à peu les hypocrisies des ceux qui l'entourent et la sienne : « elle est là, la fille qui trompait tout le monde ». ⁶³

Cet extrait rend compte des ambiguïtés qu'Alain Ollivier a cherché à mettre en évidence, en opposant la parole et l'action. Dans la scène où Sonia empêche le docteur Junqueira de voir ses amygdales, elle cache son sexe, faisant ainsi une allusion claire au viol qu'elle a subi. En effet, par ce geste, elle informe le spectateur que ce n'est pas sa gorge que le docteur a examinée, mais son sexe. Tout au long de la pièce, la comédienne usait d'une gestuelle appuyée de manière à mettre en exergue la recherche psychologique du fantôme de Sonia dans la recomposition de son passé terrifiant. La multiplication des ruptures tout au long de la pièce renforçait la représentation de Sonia comme étant en quelque sorte étrangère à elle-même, comme une femme ensorcelée. Cette méthode amplifiait la gravité des dilemmes confrontés par l'adolescente au long de la pièce. Comme Mathilde La Bardonnie a pu le relever dans sa critique, Sonia semblait être prise entre « [l'] innocence d'enfant jouant encore à la marelle, [et la] perversité de presque femme jouant la séduction⁶⁴ ». Les chansons en portugais, quant à elles, la situaient clairement dans un contexte extérieur à la culture locale, tout en évoquant des origines étrangères lointaines, puisque certains de ses souvenirs étaient également évoqués en portugais. Si ces choix ont pu provoquer une certaine prise de distance du public par rapport au drame de la protagoniste, ils permettaient également de souligner certains détails importants—comme « la dimension humaine de la tragédie de l'adolescente Sonia⁶⁵ », selon *O Correio Brasiliense*. Aux yeux du journaliste, ces détails faisaient en sorte que la pièce puisse avoir «

1995, p. 26.

⁶¹ Frédéric Ferney, « Frayeurs et tourments », Paris, Le Figaro, le 6 décembre 1995, s.p.

⁶² Mathilde La Bardonnie, « Agathe Gizard danse la Valse n° 6 ».

⁶³ Mathilde La Bardonnie, « Agathe Gizard danse la Valse n° 6 ».

⁶⁴ Mathilde La Bardonnie, « Agathe Gizard danse la Valse n° 6 ».

⁶⁵ Walter Lima Torres, « Peça escrita para a musa e irmã Sônia ».[Traduction libre de la citation originale : « A dimensão humana da tragédia da adolescente Sônia, conferindo-lhe ecos além das praias cariocas »].

des échos, au-delà des plages de Rio de Janeiro⁶⁶ ».

Le magazine *Avant-Scène* fit l'éloge de la mise en scène : « Alain Ollivier a parfaitement dirigé la jeune fille, et maîtrisé ce texte qui frôle le fantasmagorique et touche aux confins de l'empire des sens⁶⁷ ». Par ailleurs, nombre d'articles exaltèrent le caractère à la fois aventureux et exigeant du metteur en scène, et louèrent sa capacité à se réinventer, même après trente ans de carrière et malgré la rareté des moyens. Cependant, en parallèle aux nombreux compliments, les critiques ont également été sévères à l'égard de Rodrigues et d'Ollivier. Le guide culturel et gastronomique *Figaroscope* décrivit le texte comme étant « ampoulé » : il s'agissait selon le journaliste de « mélange de psychologisme non abouti, de sacramentel et de psychanalyse⁶⁸ ». Il s'attaqua également au travail de préparation de l'artiste, le comparant au dressage d'un « chien de cirque⁶⁹ » et écrivant d'Alain Ollivier qu'« on lit sa direction d'acteur comme dans un manuel⁷⁰ ». En effet, la division des espaces au sein du plateau perturba un certain nombre de critiques, dont ceux du magazine *Le Nouvel Observateur* et du journal *Figaro* qui relevèrent dans la mise en scène un manque de malléabilité : d'après eux, « Alain Ollivier a guidé son interprète au mouvement de paupière près⁷¹ » et « l'a enfermé[é] dans un système de jeu peut-être un peu trop rigide⁷² ». La revue *Avant-Scène Théâtre* se pencha elle aussi sur la configuration spatiale de la pièce, conçue par l'illustre directeur artistique et costumier portugais António Lagarto. Des deux espaces délimités par des traits de craie au sol, le critique affirma qu'ils évoquaient « une reconstitution criminelle », avant d'affirmer qu'« il s'agi[ssait] bien d'une enquête et d'un meurtre⁷³ ». En fait, le décor était extrêmement simple, conformément au choix conceptuel du metteur en scène, mais il possédait également un fort symbolisme. C'est cet aspect qui suscita des interrogations. Dans une critique intitulée « La valse de l'innocence perdue », Walder Virgulino de Souza se demanda ce que signifiait exactement le carré griffonné au sol : « un aquarium ? un mausolée de verre ? le Brésil ?⁷⁴ ». Incontestablement, la signification des accessoires relevait de l'interprétation de chacun des spectateurs : certains estimèrent que « la lecture d'Alain Ollivier actualis[ait] [...] efficacement quelques solutions suggérées par l'auteur, aidé en cela par le décor et les costumes d'Antônio Lagarto⁷⁵ », tandis que d'autres jugeaient la scénographie « ratée », ou encore « sans grâce⁷⁶ ». Responsable également des costumes, Lagarto avait préféré ne pas suivre les indications du texte. Dans la version rodriguéenne, Sonia devait porter une robe de bal typique des fêtes d'anniversaire d'adolescentes de 15 ans au Brésil. Comme nous l'avons noté plus tôt, dans la version de l'artiste portugais, Agathe Gizard portait une robe verte asymétrique et des sous-vêtements vert foncé et bleu. À cette palette de couleurs, il ne faut pas oublier d'ajouter le jaune du rideau placé derrière le piano blanc. Tous ces éléments formaient une image très singulière. C'est ce que rapporta le professeur Virgulino de Souza : « Les rideaux jaunes, le piano blanc, et surtout la robe [...] verte de Sonia – remplaçant la robe [...] blanche originelle, celle de la victime se rendant au premier bal – m'ont causé une forte impression⁷⁷ ». Mais pourquoi le

⁶⁶ Walter Lima Torres, « Peça escrita para a musa e irmã Sônia », *O Correio Braziliense*, 9 janvier 1996, s.p.

⁶⁷ Anonyme, « *Valse n° 6* de Nelson Rodrigues, et *Les Nuits florentines* d'après Marina Tsvetaïeva au Théâtre 13 », Paris, *Avant-Scène Théâtre*, le 1^{er} février 1996, s.p.

⁶⁸ J J.-L., « Triste et terrifiant », Paris, *Figaroscope*, semaine du 20 au 26 décembre, s.p.

⁶⁹ J J.-L., « Triste et terrifiant ».

⁷⁰ J J.-L., « Triste et terrifiant ».

⁷¹ Bruno Villien, « Alain Ollivier – Tout en scène », Paris, *Le Nouvel Observateur*, n° 1621, du 30 novembre au 6 décembre 1995, p. 32.

⁷² Frédéric Ferney, « Frayeurs et tourments ».

⁷³ *Avant-Scène Théâtre*, le 1^{er} février 1996.

⁷⁴ Walder Virgulino de Souza, « La valse de l'innocence perdue ».

⁷⁵ Walder Virgulino de Souza, « La valse de l'innocence perdue ».

⁷⁶ Frédéric Ferney, « Frayeurs et tourments ».

⁷⁷ Frédéric Ferney, « Frayeurs et tourments ».

costumier a-t-il insisté pour utiliser ces couleurs ? D'après le professeur brésilien, il s'agissait peut-être de créer « métaphoriquement une étrange allusion au Brésil, représentée sur scène par un collage des couleurs nationales⁷⁸ ». Si tel est le cas, l'allusion chromatique passa totalement inaperçue des critiques français. Virgulino de Souza s'interrogea par ailleurs sur les poches latérales de la robe de la protagoniste : « À quoi associer ces vastes poches latérales où la comédienne Agathe Gizard plonge ses mains en créant des nouvelles formes géométriques ? [...]. Aux lampions de la Saint-Jean⁷⁹ ». En effet, les fêtes de la Saint-Jean sont très populaires au Brésil et il n'est donc pas surprenant que l'association soit venue à l'esprit d'un spectateur brésilien. Cependant, Lagarto aurait-il fait cette analogie ? Le spectateur français aurait-il une référence préalable qui lui permette de percevoir une telle allusion ? Le spectateur parisien saurait-il que les festivités typiques de la ville de Saint-Jean-de-Luz, dans le Pays Basque, sont également célébrées de l'autre côté de l'Atlantique ? Il nous semble plus probable que cette association émanait des connaissances personnelles du critique brésilien et que Lagarto ait justement souhaité laisser leur liberté d'interprétation aux spectateurs. Chacune et chacun pouvait ainsi donner une signification spécifique aux différents éléments à sa manière. Cependant, certains éléments semblent avoir fait plus grande unanimité parmi les membres du public. Tel était le cas de la silhouette de la comédienne.

Agathe Gizard avait en effet un visage captivant, et l'équipe de maquillage sut faire ressortir ses traits les plus marquants. Le contraste entre ses longs cheveux noirs et sa peau claire était accentué par la poudre blanche appliquée à son visage. Assorti à son costume, ce maquillage donnait à l'actrice l'apparence non seulement d'une défunte, mais aussi d'une « poupée de chiffon⁸⁰ », ou encore, « d'[une] sorcière habillée à la mode d'autrefois⁸¹ », avec ses « socquettes noires et [ses] grosses chaussures plates⁸² ». Agathe était donc une Sonia réinventée, avec un costume différent de celui proposé par Rodrigues, à même d'entraîner le public dans un monde imaginaire ou dans un passé lointain — dans tous les cas, dans un univers radicalement différent de celui des années 90 à Paris.

⁷⁸ Walder Virgulino de Souza, « La valse de l'innocence perdue », *Infos Brésil* n°109, Michel Riaudel (dir.), Paris, le 15 décembre 1995, p. 15-16.

⁷⁹ Walder Virgulino de Souza, « La valse de l'innocence perdue ».

⁸⁰ Walder Virgulino de Souza, « La valse de l'innocence perdue ».

⁸¹ Walder Virgulino de Souza, « La valse de l'innocence perdue ».

⁸² Mathilde La Bardonnie, « Agathe Gizard danse la Valse n° 6 ».



J.P., Tesson, Légende des photos : Agathe Gizard dans Valse n°6, monologue d'une adolescente schizophrène, « Théâtre : Valse n°6 », Fabienne Pascaud, Telerama 23- 29 décembre 1995.

Pour certains, la Sonia insolite d'Alain Ollivier et d'Agathe Gizard présentait certaines similitudes avec les illustrations expressionnistes. C'est en effet ainsi que le journal *Libération* la décrit :

Agathe Gizard [sic] aurait pu être peinte par Egon Schiele ou bien Klimt. Une volumineuse et longue chevelure extrêmement brune encadre son visage au teint plutôt pâle, cette curieuse physionomie d'un ovale comme un peu désuet dont les traits paraissent dessinés au fusain. Sous les sourcils finement arqués le regard est sombre, ardent⁸³.

Le choix d'une comédienne aux traits très distinctifs a certainement contribué à l'atmosphère générale de la pièce. Mais ce n'est pas seulement l'apparence d'Agathe qui lui a valu des éloges : la presse l'a presque unanimement appelée « la grande figure » du projet théâtral. Pour certains, la jeune débutante Agathe Gizard avait « accompli sans faute, ni saute d'intensité, ce parcours de haies⁸⁴ » en incarnant Sonia sans réserve ni retenue. En effet, les efforts et l'engagement total de l'interprète dans l'exercice de ce rôle nous paraissent indubitables. Même si certains ont qualifié son apparence d'« étrange », la plupart des critiques ont encensé la qualité de l'interprétation. Il n'y a nul doute que ce succès est également imputable dans une large mesure à l'intense travail de préparation qu'ont effectué Alain Ollivier et Lorena da Silva. Ils ont formé et façonné la comédienne inexpérimentée de manière à ce qu'elle réalise une prestation comme elle n'en avait jamais fait auparavant, en l'espace de quarante jours de répétition. Cela n'enlève rien au mérite de l'artiste, qui a de toute évidence réussi à installer une ambiance énigmatique sur la scène et à insuffler dans le personnage de Sonia l'allure d'une sorcière. À ce sujet, il est instructif de lire les propos de Jean-Pierre Leonardini dans le journal *L'Humanité* :

Agathe Gizard, dans le rôle s'avance en magnifique jeune fille sauvage, joli sac à malices polyphoniques. On ne se lasserait pas de suivre son éloquence abracadabrante

⁸³ Mathilde La Bardonnie, *Libération*, Paris du 2 et 3 décembre 1995, p. 31.

⁸⁴ Mathilde La Bardonnie, *Libération*, Paris du 2 et 3 décembre 1995, p. 31.

et ce corps tétanisé, sur le fil du rasoir, qui sépare l'hystérie de sa maîtrise par l'intelligence. Joie de cette promesse.⁸⁵

Puisant dans son instinct le plus primitif, l'interprète a utilisé tous les outils corporels, émotionnels et affectifs dont elle disposait, sans pour autant tomber dans la caricature. Comédienne et musicienne de grand talent, elle s'est montrée extrêmement efficace sur scène dans la mesure où elle a su porter, sur soixante minutes et toute seule sur scène, l'histoire discontinue de Sonia. Sa prestation fut soulignée par le *Figaro* : « le charme de cette [pièce] doit beaucoup, on l'a compris, à Agathe Gizard, comédienne hyper-douée⁸⁶ ». À notre avis, le succès de la prestation est dû à deux qualités principales de la comédienne : la fraîcheur de sa jeunesse et le haut niveau de son aptitude musicale. En premier lieu, son jeune âge lui a donné des avantages importants dans le processus de construction du personnage, comme en témoigne le professeur Torres : « Dans l'interprétation d'Agathe, dans cette première œuvre professionnelle, la sincérité et la légèreté avec lesquelles elle a interprété Sonia, l'adolescente en transition vers l'âge adulte, se sont distinguées⁸⁷ ». En deuxième lieu, ses compétences musicales lui ont permis de conférer à la pièce une certaine unité artistique, dans la mesure où elle a associé le jeu de comédienne et l'interprétation musicale pour créer un maximum de fluidité et de vérité. Le *Correio* décrivit cette valeur ajoutée de l'artiste ainsi : « Le fait que l'actrice joue elle-même du piano, condition d'ailleurs envisagée par Nelson Rodrigues, l'a considérablement aidée, en lui donnant un stimulus concret au flux de ses émotions⁸⁸ ». Précise dans ses gestes et ses émotions, Agathe a suscité un tourbillon d'émotions, passant de la « pudeur et [la] morbidité » à la « soumission et [la] vitalité burlesque⁸⁹ », variant les registres, de la comédie au drame. Cette intelligence lui a valu la reconnaissance du public à la fin de la saison. Capable de personnifier le monde autour d'elle, « la comédienne est parvenue à susciter un climat de terreur et maladif en modifiant les silhouettes et les voix, avec une certaine virtuosité, sur un mode parodique et enfantin⁹⁰ », selon Fabienne Pascaud de *Télérama*. Cependant, si l'interprète de *Valse n° 6* a été largement saluée comme une artiste novatrice et fort prometteuse de la scène théâtrale parisienne au moment de la sortie de la pièce, son renom s'est vite dissipé. En effet, elle reçut de nombreuses offres importantes – dont un rôle dans *Ange noir* – dans la foulée de la pièce, mais aucune ne s'est concrétisée, et elle se tourna donc vers les circuits plus alternatifs du théâtre indépendant. Alain Ollivier, quant à lui, bénéficia sans aucun doute du succès de la pièce. Très satisfait du succès de son pari, il acheva la saison de *Valse n° 6* avec la conviction que la pièce serait déterminante pour les projets qui devaient suivre – à savoir *Ange noir*, l'année suivante, et *Toute nudité sera châtiée*, quatre ans plus tard.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

CAFEZEIRO Edwaldo et Gadelha, Carmem, *História do teatro Brasileiro, de Anchieta a Nelson Rodrigues*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1996.

FERREIRA Jorge et DE ALMEIDA Neves Delgado Lucília, « O tempo do nacional- estatismo

⁸⁵ Jean-Pierre Leonardini, « Une magnifique jeune fille sauvage », *L'Humanité*, Saint-Denis, le lundi 18 décembre 1995, p. 26.

⁸⁶ Frédéric Ferney, « Frayeurs et tourments ».

⁸⁷ Walter Lima Torres, « Peça escrita para a musa e irmã Sônia », *O Correio Braziliense*, 9 janvier 1996, s.p. [Traduction libre de la citation originale : « Na interpretação de Agathe, nesse seu primeiro trabalho profissional, destacaram-se a sinceridade e a leveza com que interpretou, a adolescente em idade de transição para a vida adulta »].

⁸⁸ Walter Lima Torres. [Traduction libre de la citation originale : « O fato de a atriz tocar ela mesma o piano, condição aliás prevista por Nelson Rodrigues, a auxiliou consideravelmente, dando-lhe um estímulo concreto para o fluxo de suas emoções. »].

⁸⁹ Frédéric Ferney, « Frayeurs et tourments ».

⁹⁰ Fabienne, Pascaud, « Théâtre : Valse n°6 », *Télérama*, Paris, 23-29 décembre 1995.

– Do início da década de 1930 ao apogeu do estado novo – Segunda República (1930-1945) », *O Brasil Republicano*, Volume 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2019.

MAGALDI Sábato, *Panorama do teatro brasileiro*, Rio de Janeiro Ministério da Educação e Cultura, Funarte, coleção « Ensaio », Volume 4, Rio de Janeiro, 1962.

RODRIGUES Nelson, *O reacionário: memórias e confissões*, 2^o ed., Rio de Janeiro Editora Nova Fronteira, 2016.

RODRIGUES Nelson, *Toute Nudité sera châtiée suivi de Le Baiser sur l'Asphalte*, trad. Ângela Leite-Lopes, Arles, Actes Sud, 1999 [*Toda nudez será castigada*, 1965] suivi de [*O beijo no Asfalto*, 1960].

RODRIGUES Nelson, *Nelson por ele mesmo*, org. Sonia Rodrigues, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2012.

RODRIGUES Nelson, *Teatro completo Nelson Rodrigues*, org. Sábato Magaldi, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993.

RODRIGUES Nelson, *Valse n° 6 suivi de Dame des noyés*, trad. Angela Leite-Lopes, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1990.

LEITE LOPES, Ângela, *Nelson Rodrigues : trágico, então moderno*, 2^a Edição Revista e Completada, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2007.

OLLIVIER Alain, *Piétiner la scène*, Paris, Édition Verticales, 2002.

LETTRES

COSTAZ Gilles, Lettre à Angela Leite Lopes, Paris, 19 novembre 1993.

COSTAZ Gilles, Lettre à Angela Leite Lopes, Paris, 19 novembre 1993.

COSTAZ Gilles, Lettre à Angela Leite Lopes, Valence, 17 décembre 1993.

DORT Bernard, Lettre à Angela Leite Lopes, Paris, 25 mars 1992.

JUNG Pia, Lettre à Angela Leite Lopes, Strasbourg, 23 février 1993.

MAGALDI Sábato, Lettre à Angela Leite Lopes, São Paulo, 7 septembre 1993.

OLLIVIER Alain, Lettre à Jean-Marie Hordé, Paris, 23 février 1990.

REGNAULT François, Lettre à Allain Ollivier, Aubervilliers, 22 juillet 1991.

REGNAULT François, Lettre à Angela Leite Lopes, Paris, 27 septembre 1993.

SIRJACQ Louis-Charles, Lettre à Angela Leite Lopes, 10 janvier 1990.

TARDIVIER HENROT Nelly, Lettre à Mairie-Pierre Fenoll Trouseau, 16 juin 1995.

THEVENIN Paule, Lettre à Angela Leite Lopes, Paris, 17 mai 1986.

TIBERI Jean, Lettre à Alain René Olivier, Paris, 15 décembre 1995.

SITES

<https://www.studiotheatre.fr/le-studio-theatre/historique/alain-ollivier> (consulté le 04 mars 2021).

https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2010/05/22/alain-ollivier-comedien-et-metteur-en-scene_1361582_3382.html (consulté le 06 mars 2021).

https://www.liberation.fr/theatre/2010/05/21/deces-du-metteur-en-scene-alain-ollivier_653567/ (consulté le 06 mars 2021).

<http://lautre-bureau.com/alain-ollivier/pdf/alain-ollivier.pdf> (consulté le 07 mars 2021).

<https://tgp.theatregerardphilipe.com/historique/> (consulte le 1er avril 2021).

https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2010/05/22/alain-ollivier-comedien-et-metteur-en-scene_1361582_3382.html (consulté le 07 mars 2021).

https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=3074 (consulte le 08 juillet 2021).

<http://www.regards.fr/archives/archives-web/un-theatre-desagreable,1531> (consulté le 14 mai 2021).

<http://www.pequenogesto.com.br/portfolio/detail/folhetim-29/> (consulté le 15 janvier 2020).

<http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/materia.php?t=n&c=7&i=19> (consulté le 23 juillet 2021).

<https://www.maisonantoinevitez.com/fr/> (consulté le 23 juillet 2021).

https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Personne=5617 (consulté le 26 juillet 2021).

<https://festival-avignon.com/en/edition-1992/programme/doroteia-31914> (consulté le 26 juillet 2021).

<https://www.academia.org.br/academicos/sabato-magaldi/biografia> (consulté le 27 juillet 2021).

<https://www.lalsace.fr/culture-loisirs/2020/04/06/pia-jung-une-militante-de-la-creation-a-strasbourg-est-decedee> (consulté le 30 juillet 2021).

<https://archives.aubervilliers.fr/Brigitte-Jaques-et-Francois> (consulté le 02 août 2021).

<https://www.theatre-bastille.com/le-theatre/presentation> (consulté le 02 août 2021).

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

A C, « Valse n° 6 de Nelson Rodrigues. Mise en scène d'Alain Ollivier, avec Agathe Gizard », Paris, *Le Point*, n°1213, 16 décembre 1995.

AGABITI FERNANDEZ Alexandre, Caderno 2, Ano IX Número 3 .203, *O Estado de S. Paulo*, 16 novembre 1995.

CARVALHO Bernardo, « Incestes Cariocas- Une petite-bourgeoisie obsédée par le sexe dans les pièces de Nelson Rodrigues, le plus grand dramaturge brésilien », *Libération*, 8 novembre 1990.

DORÉ Andrea, « Néelson Rodrigues encenado em Paris », Brasília, *Correio braziliense*, 9 janvier 1996.

FERNEY Frédéric, « Frayeurs et tourments », Paris, *Le Figaro*, 6 décembre 1995.

-L J J., « Triste et terrifiant », Paris, *Figaroscope*, semaine du 20 au 26 décembre.

LA BARDONNIE Mathilde, « Agathe Gizard danse la Valse n° 6 », Paris, 2 et 3 décembre 1995.

LEONARDINI Jean-Pierre, « Une magnifique jeune fille sauvage », *L'Humanité*, Saint-Denis, 18 décembre 1995.

LIMA TORRES Walter, « Peça escrita para a musa e irmã Sônia », *Correio Braziliense*, 9 janvier 1996.

LEITE LOPES Angela, « Europa se rende ao teatro de Nelson », *O Estado de S. Paulo*, 26 décembre 1993, p. D3.

LEITE LOPES Angela, « Nelson Rodrigues et les enjeux de la traduction », Théâtre de Gennevilliers (ed.), *Théâtre Public* 146, mars-avril 1999, p. 23-26.

MAGALDI Sabato, « Le mauvais tour que joue la vie », trad. Cécile Tricoire, Théâtre de Gennevilliers (ed.), *Théâtre Public* 146, mars-avril 1999, p. 15-22, [« A peça que a vida prega », in *Moderna Dramaturgia brasileira*, Perspectiva, São Paulo, 1998].

OLLIVIER Alain, « La vie des morts, c'est notre inconscient », Théâtre de Gennevilliers (éd.), *Théâtre Public* 146, mars-avril 1999, p. 38-40.

OLLIVIER Alain, « Nelson Rodrigues, un théâtre "désagréable", Théâtre de Gennevilliers (éd.), *Théâtre Public* 146, mars-avril 1999, p. 4-7.

PAIVA Anabela, « O óbvio Ululante em Paris », Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 8 de setembro de 1995.

PASCAUD Fabienne, « Valse n°6 », *Télérama*, n° 2397, du 23 au 29 décembre 1995.

RIAUDEL Michel, « Le théâtre, c'est avant tout un lieu d'expiation », *Infos Brésil* n° 65, Paris, déc. 1991, p.22.

RIAUDEL Michel, « Teria havido um boom latino-americano ? », *Livros, literatura & história: passagens Brasil-França*, org. Sandra Reimão et Michel Riaudel, collaboration, Felipe Quintino, Florianópolis, Escritório do Livro, 2017, p. 11-48.

- RIVAS Pierre, « Matériaux pour une étude de la réception de la littérature brésilienne en France », *Revista Brasileira de literatura comparada*, v. 8 n° 9, Associação brasileira de literatura comparada, Porto Alegre, 2006, p. 129-139.
- ROSA Santa, « A Mulher Sem Pecado », *Teatro completo – Nelson Rodrigues*, Sábato Magaldi (dir.), Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993, p. 140-141.
- SIRJACQ Jean-Charles, « Préface », in *Valse n°6* suivi de *Dame des noyés*, trad. Angela Leite Lopes, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1990.
- TH. M., « Elena Safonova, l'amoureuse russe », Paris, *Le Figaro*, 30 novembre 1995.
- THOURAU Henry, « Nelson Rodrigues sur les scènes allemandes », Théâtre de Gennevilliers (éd.), *Théâtre Public* 146, mars-avril 1999, p.27-32.
- VIERRON Florence, « Mort de Saskia Cohen-Tanugi, une metteuse en scène de théâtre audacieuse », Paris, *Le Figaro*, 27 juin 2020.
- VILLIEN Bruno, « Alain Ollivier – Tout en scène », Paris, *Le nouvel Observateur*, n° 1621, du 30 novembre au 6 décembre 1995.
- VILLIEN Bruno, « Les Nuits Florentines », Malakoff, *Le Généraliste*, 12 décembre 1995.
- VIRGULINO DE SOUZA Walder, « La valse de l'innocence perdue », *Infos Brésil*, n° 109, Paris, déc. 1995, p. 15 -16.
- VIRGULINO DE SOUZA Walder, « Valse n°6 : Sônia et Insônia », *Infos Brésil*, n° 108, Paris, nov. 1995, p. 12.

PHOTOGRAPHIES

- ENGUERAND Marc, « Photographies de *Valse n°6* », Archives personnelles d'Alain Ollivier, Bibliothèque Nationale de France, Paris 1995.
- LE-ANH Claude, « Photographies de *Valse n°6* », Archives personnelles d'Alain Ollivier, Bibliothèque Nationale de France, Paris 1995.

AUTRES

- ANONYME, annonce « *Valse n°6* de Nelson Rodrigues et *Les Nuits florentines* d'après Marina Tsvetaïeva au Théâtre 13 », Paris, *Avant-scène Théâtre*, 1^{er} février 1996.
- ANONYME, annonce, « Alliance de plusieurs théâtres pour jouer Nelson Rodriguez », Rouen, Paris Normandie, 27 novembre 1995.
- ANONYME, annonce, « Le calendrier de la Quinzaine », Paris, *Quinzaine Littéraire*, du 1^{er} au 15 décembre 1995.
- ANONYME, annonce, « Théâtre : Le Brésil et la Russie », Paris, *Les Échos*, 11 décembre 1995.
- ANONYME, annonce, « Théâtre 13 », Paris, *Paris le Journal*, 15 novembre 1995.
- ANONYME, annonce, « Théâtre- Représentations de *Valse n°6* de Nelson Rodrigues, mise en scène Alain Ollivier », Paris, *Carnets du journaliste*, 27 novembre 1995.
- ANONYME, annonce, « *Valse n°6 – Les nuits Florentines* », Levallois Perret, *Pariscope* Semaine Paris, du 29 novembre au 5 décembre 1995.
- ANONYME, annonce, « *Valse n°6* de Nelson Rodrigues, mise en scène de Alain Ollivier [...] », Île-de-France, *La Terrasse*, n° 33, 29 novembre 1995.
- ANONYME, annonce « *Valse n°6* et *Les Nuits Florentines* », in *Nouveau spectacles*, Paris, *L'officiel des spectacles*.
- DA SILVA Lorena, bloc-notes « *Valse N°6* », annotations du processus de montage de *Valse n°6*, octobre-novembre 1995, archives personnelles de Lorena Da Silva.
- OLLIVIER Alain Brochure de divulgation de Nelson Rodrigues : la conception des spectacles *Valse n°6* et *Ange Noir* (mise en scène de Alain Ollivier), la mise en espace de *La défunte* de Gilles Dao et rencontre avec Jacques Thiériot et Alain Ollivier.
- FERREIRA Gabriela, Entretiens avec Lorena da Silva, archives personnelles de Gabriela

Ferreira.

FERREIRA Gabriela, Entretiens avec Angela Leite Lopes, archives personnelles de Gabriela Ferreira.

OLLIVIER Alain, Annotation de répétition sur le texte de travail de *Valse n° 6*, Paris, 1995, archives personnelles de Alain Olivier disponible à la BnF.

Gabriela Ferreira est comédienne, productrice, metteuse en scène, enseignante et chercheuse. Son parcours interdisciplinaire l'a conduite à évoluer dans les domaines de l'audiovisuel, du théâtre et de l'enseignement. Elle a obtenu deux masters à la Sorbonne Université : l'un en Études Lusophones et l'autre en Échanges Internationaux. Elle a également travaillé comme professeur lecteur dans cette même institution. Actuellement, elle prépare un doctorat intitulé *Le théâtre de Nelson Rodrigues en France : mises en scène, réception, critiques et traductions (1985-2025)*, sous la direction de Michel Riaudel à la Sorbonne Université, tout en mettant en scène des pièces de cet auteur en français. Sa formation en arts du spectacle a été enrichie par des cours spécialisés dans des institutions de renom international, telles que l'Université de Théâtre de Moscou – GITIS (en Russie) et le Studio Pygmalion (en France).