

Farhad Ostovani- Les Suites pour Violoncelle de Bach

Résumé

Dès sa jeunesse à l'école des Beaux-Arts de Téhéran dans les années 60, Farhad Ostovani a été habité par les Suites de violoncelle de Bach. Cette musique, découverte d'abord dans un film d'Ingmar Bergman, soulevait en lui toutes les questions métaphysiques propres aux jeunes hommes en proie au doute et à la timidité face à l'existence. Les images de Bergman associées aux Suites, marqua longtemps pour lui cette musique par les sentiments de solitude, de peur et de tristesse jusqu' au jour où il découvrit des années plus tard la chorégraphie de son ami Jerome Robbins pour Baryschnikov, *A Suite of Dances*, sur des Suites de violoncelle de Bach. Cette création a d'abord choqué Farhad Ostovani, mais lui a ensuite permis une plus grande liberté dans sa relation avec l'œuvre. *'Je vois sa légèreté et sa danse au cœur même de sa sévérité. Plus de peur, plus de timidité ou d'intimidation. Et en un sens, je danse avec elle !'* En 2008, en Italie, il commence son travail présenté aujourd'hui, en s'inspirant particulièrement de la version de Janos Starker.

13 mars 2013

La première fois que j'ai entendu les Suites pour Violoncelle de Bach, elles étaient accompagnées d'images. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles cette expérience m'a habité si profondément, dans mon esprit, dans ma mémoire.

La première pièce que j'entendis était le début du quatrième mouvement de la deuxième suite (la Sarabande)...jouée par qui ? Je ne sais pas !

J'avais dix-huit ans, en première année de l'école des Beaux Arts de l'Université de Téhéran. Je me passionnais pour l'art dans toutes ses formes, littérature, peinture, musique, architecture, cinéma. J'étais alors semi-membre de la Cinémathèque de Téhéran, où l'on pouvait voir les derniers films de l'Ouest, d'Europe, du Japon (Kurosawa), d'Italie (Fellini, Visconti, Pasolini), et bien sûr de Suède : Bergman était très à la mode parmi les intellectuels de Téhéran. Au fond, la Cinémathèque était réservée aux films intellectuels, adressés aux gens intéressés par les théoriciens à la mode du cinéma.

C'était là que l'on pouvait voir les VIP, les VIP de mon monde, mon milieu : peintres, écrivains, poètes, réalisateurs, professeurs d'université, personnalités de la télévision...et une poignée de jeunes étudiants passionnés d'art. Des étudiants comme moi.

Ce n'est pas qu'il y avait peu de jeunes gens intéressés par ces questions. Mais comme tout un tas d'autres choses à cette époque à Téhéran, la Cinémathèque était d'une certaine manière réservée à l'élite, à ses membres, à ceux qui avaient été invités à adhérer. Cela ressemblait plutôt à un club, et un club qui n'était pas pour tout le monde ! On ne pouvait pas y entrer en achetant simplement un billet.

J'étais privilégié. C'était grâce à mes professeurs de l'université - Behjat Sadr ou Sima Kouban - que je pouvais obtenir des billets ou une invitation à la Cinémathèque.

Presque tous les nouveaux films étaient diffusés à la Cinémathèque, tous les films qui ne généraient pas une audience importante et n'étaient donc pas projetés dans les autres cinémas de Téhéran. La Cinémathèque projetait également des films qui avaient été censurés pour un plus large public, pour des raisons politiques ou morales.

C'était le genre d'endroit où voir et être vu, comme un salon, pour se montrer ou pour rencontrer de nouvelles personnes, pour discuter, pour échanger sur la philosophie, les idées, et les raisonnements à la mode du moment. C'était un endroit agréable, je le pense encore aujourd'hui, mais ce n'était pas ouvert à tout le monde !

J'aimais ce lieu. Je l'aimais timidement, peut-être car j'étais encore jeune - et la plus jeune personne - donc pas «à ma place», ou peut-être commençant à peine à l'être. En tous les cas, j'étais toujours calme et intimidé.

Cette époque se déroulait entre 1969 et 1974, une période où j'ai vu presque tous les films venant de l'Ouest. Je me souviens qu'en 1969, alors que je suivais des cours d'art ouvert à tous (des classes préparatoire à l'inscription réglementaire à l'université) à l'université avec Behjat Sadr, elle avait demandé si nous, étudiants, avions vu *Les damnés* de Visconti. Je l'avais vu et n'avais presque rien compris. Sadr parla du film pendant une heure, surtout à propos de son aspect politique et de ses qualités esthétiques. Je suis retourné voir le film. Ce n'était plus le même. Cette fois, je sortais du cinéma enchanté, fasciné, empli d'une très riche émotion. Je n'étais pas seulement marqué par son sens politique, mais j'avais également porté mon attention à «l'art» dans le film : ses couleurs, les mouvements des comédiens, la lumière, le jeu...

J'expérimentais là pour la première fois le fait de regarder un film différemment, comme une oeuvre d'art précieuse : ma première expérience de la manière de regarder un film. En tant que jeune homme passionné de peinture, j'apprenais à regarder attentivement la scénographie, la couleur, la lumière, l'espace, tout ce qui avait à voir avec la part visuelle d'un film, toutes les choses importantes du cinéma en tant qu'art visuel.

Mais c'était pour l'élite ! Et je donne peut-être l'impression de m'éloigner de mon sujet, mais comme je le disais, ma première expérience des Suites pour violoncelle de Bach était accompagnée d'images et eut lieu à cette même époque où j'apprenais à regarder les films comme des formes d'art visuel.

Et puis, il y a eu un des derniers films d'Ingmar Bergman. J'ai oublié son titre et j'ai à peine compris le film lui-même. C'était en noir et blanc, cela se passait sur une île, et comme dans la plupart de ses films, il y avait beaucoup de dialogues, beaucoup de conversations sur des problèmes existentiels. Beaucoup de non-dits. Des relations du Nord et beaucoup de silence. Je sentais que c'était un grand film même si les relations et la culture nordiques sont très éloignées de ma culture iranienne.

La scène dont je me souviens le mieux était une conversation à propos de Dieu : Dieu existe-t-il ou n'existe-t-il pas ? Un grand sujet pour un garçon iranien de dix-huit ans, un garçon désorienté mais fasciné par le film, le recevant comme un assoiffé de l'eau, assoiffé de savoir, assoiffé d'apprendre. Un jeune homme assoiffé.

Mis au défi par ce film, en parti parce que c'était Bergman, et que Bergman est un grand et éminent réalisateur. Il y a donc des points importants, des choses qui se passent, des choses dites dans le film, des sujets essentiels abordés...même si mon jeune moi ne comprenait pas bien de quoi il s'agissait ! (Je voudrais tant voir les films comme je le faisais à l'époque. Hélas aujourd'hui, les films ne sont pour moi que des films, rien de plus).

Oui, le sujet était une conversation autour de l'existence de Dieu, ou plutôt, faudrait-il dire, autour de l'inexistence de Dieu. La scène se déroule dans une pièce vide (c'est en tout cas comme cela qu'elle s'est imprimée dans ma mémoire). A la fin de la conversation, il y a un silence, un

grand silence. Et soudainement le porte de la pièce vide s'ouvre à peine, de quelques centimètres, très doucement, et une araignée entre dans la pièce par la faible embrasure de la porte. La conversation sur l'existence ou l'inexistence de Dieu avait pris fin.

La porte s'ouvre et l'araignée entre dans la pièce au début du quatrième mouvement de la seconde suite pour violoncelle de Bach, la sarabande.

Et je me dis à moi-même : oui, non, oui, non, Dieu n'existe pas, Dieu existe. Dieu est-il une araignée ? L'araignée signifie-t-elle l'existence de Dieu ? Confus, perdu dans mon esprit, mes pensées, mes croyances, je sors du cinéma. Mais deux choses restent avec moi : la pièce vide et sa porte s'ouvrant lentement...et la musique.

J'étais avec ma soeur, mon amie Yeganeh et Shahorkh Meskoob. Ce soir là, après le film, nous allâmes chez Shahrokh et écoutâmes les six suites pour violoncelle de Bach.

J'ai conservé cette musique en moi, avec toutes les images qui lui sont liées, avec toutes les images que je lui liais, pendant des années et des années. Je l'ai toujours écoutée avec un certain sérieux, comme pour une conversation ou une histoire grave. Oui, plutôt comme le travail d'un conteur rapportant une très importante histoire sur des sujets essentiels. C'est une musique que j'écoute seul, avec grand respect, et en aucun cas une musique de fond pour d'autres quêtes. Je l'écoute toujours avec le sentiment d'entendre quelque chose d'existential, quelque chose à propos de l'existence ou de l'inexistence de Dieu. Ou simplement à propos de l'existence elle-même.

J'ai écouté cette musique ainsi pendant des années et des années. Avec une espèce de peur. Peur de quoi ? Je n'en sais rien. Peut-être peur qu'elle soit si haute, si profonde, si supérieure à ce que je suis, à ce que...Suis-je trop jeune pour elle ? Suis-je assez intelligent pour elle ?

J'ai écouté cette musique pendant des années, des questions plein mon esprit. Est-ce parce que la première fois que j'ai entendue, elle était accompagnée par cette image et ces questions, l'image de l'araignée et le problème de l'existence de Dieu ?

Tous ces sentiments, peur, tristesse, ont changé, pas soudainement, mais petit à petit, avec le temps. Quoique le début du quatrième mouvement de la Seconde suite pour violoncelle fait immédiatement ressortir tous ces souvenirs - mais plus comme avant. Les images disparaissent avec le temps. Elles disparaissent, et reviennent parfois brusquement, avec force mais brièvement, parfois avec douceur comme une feuille dans l'air, portée par un faible vent.

La question de cette musique me revint après - peut-être à cause de - ma rencontre avec Jerome Robbins. Nous n'avons jamais parlé de cette musique. Nous l'avons peut-être fait...mais même à cette époque (c'était il y a 15 ans), j'avais une espèce de peur, ou au moins de réserve à en parler, à interroger Jerry là-dessus.

C'était lors de l'une de ses dernières venues à Paris qu'il m'apprit qu'il partait travailler deux semaines à Venise. Partir monter un spectacle à Venise ? Non, m'expliqua-t-il, il allait là-bas travailler sur une chorégraphie conçue pour que Baryshnikov danse sur les suites pour violoncelle de Bach.

C'est quelque chose que je regrette aujourd'hui, mais je n'ai jamais eu la curiosité d'un journaliste. Je ne lui ai pas demandé de m'en dire plus, peut-être par respect, ou peut-être parce que j'étais timide, ou que je voulais être discret. Peu importe qu'elle était la raison, je ne lui en demandais pas plus.

L'oeuvre fut achevée, et je l'ai vue, peu de temps après, peut-être un an. Je ne sais plus où. A New York ou à Paris. Non, ce ne pouvait pas être à New York. Je n'ai jamais vu le travail de Robbins à New York. C'était donc à Paris.

J'étais choqué par ce que j'ai vu. Ce n'était pas du tout ce à quoi je m'attendais. Un seul danseur, Baryshnikov - en rouge, un costume rouge plutôt banal, pas même un rouge recherché. Juste Baryshnikov en train de danser...et il dansait magnifiquement. Alors tout ce que j'avais imaginé n'était pas là. Il n'y avait que simplicité, danse et légèreté. D'une certaine façon, c'était comme l'aria finale des variations Goldberg de Robbins. Les variations Goldberg de Robbins commencent par un pas de deux avec des danseurs habillés de lourds costumes dix-septième siècle, une danse presque cérémonielle, et se clôt en une aria finale avec des danseurs presque nus, dans une libre et totale simplicité.

Il était dur pour moi d'accepter cela au premier abord. Mais j'ai commencé à comprendre l'idée. Et l'idée était je crois d'aller à l'essentiel. La forme simple, le mouvement simple, danse pure et expression.

Il n'y avait aucun décor, rien sur la scène excepté le violoncelliste. Et pourquoi ce costume rouge ? Ce que je commençais à comprendre - et encore une fois je regrettais de ne pas l'avoir demandé à Jerry - c'est que ça n'avait aucune importance. La robe ne comptait pas, le décor ne comptait pas. Jerry ne s'intéressait qu'à l'essentiel.

Mais ce rouge ? Pourquoi ce rouge criard et plutôt moche ? Était-ce parce qu'il le trouvait joyeux ? L'oeuvre, la danse, la musique étaient-elles joyeuses pour lui ? Il était vieux et malade alors, et dans les dernières années de sa vie. Mais il trouvait cette suite joyeuse !

Il était le genre de personne à avoir écouté cette musique toute sa vie. Probablement avait-il ressenti différemment les choses entre son jeune âge et quand, plus vieux, il avait créé cette chorégraphie autour d'elle. Il avait peut-être vécu avec elle, ainsi que je l'avais fait, grandissant en sa compagnie au fil des années, jusqu'à dépasser sa gravité, changeant ses émotions à son contact, et comme je l'avais vécu, atteignant un jour enfin ses profondeurs, sa légèreté et sa simplicité.

La chorégraphie de Robbins imaginée pour la Suite m'a d'abord choqué, mais a ensuite changé le sentiment que j'avais pour cette musique. D'une certaine manière, il m'avait ouvert un chemin pour arriver là où il était lui-même parvenu, à quatre-vingts ans !

Je commençais à penser, ressentir, écouter cette musique différemment, avec une approche plus légère, de façon à accepter dans mon coeur sa profondeur, mais d'une manière plus joyeuse et plus légère. Pour comprendre ses rythmes, sa mélodie dansante et continuer à percevoir sa profondeur.

Finalement, en 2008, après des années passées à penser à cette musique, j'ai commencé à travailler sur la première Suite au Study Center Liguria de Bogliasco, en Italie. Je n'avais pas une idée très claire de la manière dont je voulais procéder, aucune idée de ce que je pourrais faire. J'écoutais constamment la musique...j'allais ramasser des herbes et branches d'oliviers dans le jardin du centre comme des instruments. Cette année là, j'ai fait un dessin, long de neuf mètres, un travail resté enroulé dans un tube pendant cinq ans. En 2013, de retour à Bogliasco, j'avais l'intention d'ouvrir ce tube et de continuer ce travail, conscient du fait que j'avais peu de chance d'aimer ce que j'avais fait en 2008.

J'ai bien ouvert le tube. J'ai trouvé le travail de 2008 honnête, spontané, bien qu'il fût insuffisamment construit sur le plan technique. Étonnamment, et contrairement à ce que

j'imaginai, j'ai aimé ce que j'avais fait. J'ai donc basé quasiment tout le nouveau travail sur le dessin de 2008. Beaucoup de choses ont changé, mais le croquis de la version originale est toujours présent, il donne forme au travail plus récent. Toujours dans l'air. Cette fois aussi je n'ai utilisé que des choses telluriques...herbes, branches de vignes, et quelques feuilles d'olivier.

Je comprends que lorsque j'ai commencé ce travail, en 2008, j'ai aussi commencé à écrire et analyser les suites de Bach, mouvement par mouvement, et à écouter un certain nombre d'interprétations différentes (Rostropovich, Casals, etc.). Mais je ne m'étais concentré sur aucune interprétation particulière en 2008, comme je l'avais fait par exemple pour les Variations Goldberg, où mon travail s'était inspiré de l'interprétation de Tatiana Nicolayeva. Dans le cas des Suites pour violoncelle, je ne m'inspirais pas d'une seule interprétation - Rostropovich ou Yo Yo Ma - mais j'écoutais et me concentrais sur la musique elle-même, sans m'attarder sur des interprétations spécifiques. (Je remarque cependant dans mes écrits, qu'en 2008, j'étais plus proche du style de jeu de Casals que des autres).

Dans l'hiver tardif de 2013, quelques jours seulement avant que je quitte Paris pour Gênes, à un dîner, un ami, Alain Madeleine-Perdrillat, insista pour que j'écoute les suites de Bach par Janos Starker. Curieux, je m'arrangeai le lendemain pour trouver un enregistrement de Starker, mais ce ne fut pas chose facile : il était épuisé et la commande allait prendre jusqu'à quatre jours. Il ne m'en restait que deux avant le départ.

Chez un disquaire, j'ai demandé l'enregistrement de Starker. Le magasin ne l'avait pas en stock, mais le vendeur me demanda si je connaissais cet enregistrement des suites par ce jeune violoncelliste. J'écoutai le disque et l'aimai. J'achetai le CD puis demandai au vendeur s'il était possible d'écouter sur son ordinateur, le mouvement que je venais d'entendre par le jeune violoncelliste, cette fois joué par Starker. Dès que la musique commença, je compris quelle version je voulais. Je compris pourquoi mon ami m'avait pressé d'écouter Starker. Son jeu était beaucoup, beaucoup plus lent que celui du jeune musicien, avec plus de silence entre les phrases. Je me rappelai brusquement de la première fois où j'entendis Tatiana...Je crois qu'avoir écouté en premier le jeune violoncelliste me fit encore plus apprécier Starker. Ils étaient si différents.

J'ai finalement trouvé un CD de la version de Starker juste avant mon départ pour l'Italie. À Bogliasco, je n'écoutais que lui, bien que j'eus emporté plusieurs autres versions. Je décidai de ne pas les mélanger ! J'avais fait mon choix.

Il est toujours étonnant de voir comme les choses peuvent survenir dans des circonstances imprévisibles. Comme cela s'était passé pour moi avec Tatiana, et comme cela s'était passé avec Starker. Dans les trois premières minutes d'une écoute de son interprétation, chez un disquaire de la rue de Rivoli ! Encore une fois, grâce à un ami qui me pressait d'écouter Starker !

Aujourd'hui, cette musique est beaucoup plus joyeuse pour moi, beaucoup plus dansante, beaucoup plus sympathique, beaucoup plus douce et affectueuse. Aujourd'hui, quand je l'écoute, tout ce que j'avais l'habitude de ressentir - sa sévérité, sa tristesse, sa profondeur - est encore là, mais d'une manière beaucoup plus légère. Et peut-être est-ce moi qui la reçois d'une autre façon, qui vois sa légèreté et sa danse au coeur même de sa sévérité. Plus de peur, plus de timidité ou d'intimidation. Et en un sens, je danse avec elle !

Seulement un menuet ou une sarabande peuvent parfois charrier une espèce de nostalgie, me rappelant ce jeune et timide étudiant avide de connaissance, impatient d'entrer dans le monde, pour en faire pleinement partie.

Edité et tapé après Tourtoirac, le 29 mai 2013
Par Robert Bemis
Traduit de l'anglais par Paul Laborde.