"Demain, je me peignerai la cervelle pour en chasser bien des choses."

spectacle

LE CARGO

JOURNAL DU CARGO MAISON DE LA CULTURE DE GRENOBLE N° 6. NOVEMBRE/DECEMBRE 87 PRIX : 10 F

Demain, je me peignerai la cervelle pour en chasser bien des choses.
(B.B.)

BRECHT ANNEES 20

BAAL

texte français : Guillevic

DANS LA JUNGLE DES VILLES

texte français : Jean Jourdheuil et Sylvie Muller

de Bertolt Brecht

mises en scène : Georges Lavaudant

décor et costumes : Jean-Pierre Vergier
musique : Gérard Maimone
son : Jean-Xavier Cesari-Lauters
maquillages : Sylvie Cailler
assistante à la mise en scène : Catherine Marnas

avec :
Bouzid Allam, Gilles Arbona, Marc Betton,
Louis Beyler, David Bursztein,
Frédérique Charbonneau, Michèle Goddet, Hélène Lapiower,
Raoul Marche, André Marcon, François Marthouret,
Philippe Morier-Genoud, Annie Perret,
Max Roire, Claire Semet,
Charles Schmitt, Marie-Paule Trystram,
Patrick Zimmermann

Baal
Mardi 1er, jeudi 3 décembre 1987 / grande salle
Durée du spectacle : 1 h 35 sans entracte

Dans La Jungle des villes
Mercredi 2, vendredi 4 décembre 1987 / grande salle
Durée du spectacle : 2 h sans entracte

Baal et Dans La Jungle des villes
Samedi 5 décembre 1987 / grande salle
Durée du spectacle : 4 h 35 avec entracte d'une heure

Brecht inédit / 1

Préface de Baal

Préface à la première version de *Baal* - 1918 - éditée pour la première fois en 1966.

Conservée dans la seconde version de 1919 avec d'infimes modifications et une dédicace *A mon ami Orge*, elle disparaît ensuite, remplacée par le *Choral du grand Baal.*

Dernière volonté

Cette pièce de théâtre traite de l'histoire ordinaire d'un homme qui, dans une taverne, sans avoir choisi ses spectateurs, chante un hymne à l'été — y compris les conséquences de l'été, de l'eau-de-vie et du chant. Cet homme n'est pas un poète particulièrement moderne. Baal n'a pas été défavorisé par la nature. C'est un enfant de l'époque qui jouera cette pièce. Vous souvenez-vous du vilain crâne de Socrate et de Verlaine ? Et pour les acteurs qui rêvent des extrêmes, incapables qu'ils sont de s'en tirer avec une voie moyenne, voici ceci : Baal n'est ni une nature particulièrement comique, ni particulièrement tragique. Il a le sérieux de tous les animaux. Quant à la pièce, son auteur, après mûre réflexion, y a découvert une direction : elle veut prouver qu'il est possible de gagner sa part si l'on veut bien payer. Et si l'on ne veut pas payer. Et si l'on se contente de payer... La pièce n'est l'histoire ni d'un ou de nombreux épisodes, c'est celle d'une vie. A l'époque elle se nommait : Baal bouffe ! Baal danse !! Baal se transfigure !!![1]

Au printemps 1919, je rencontrai Brecht chez un coiffeur. La boutique était pleine et tout le monde attendait patiemment. Brecht soudain se leva, se tourna vers les clients et demanda s'il pouvait, pour changer un peu, proposer un petit intermède artistique. Comme personne ne s'y opposa, il s'assit aussitôt sur un grand tabouret et commença à lire dans un de ses cahiers d'écolier. Je crois me souvenir qu'il s'agissait de Baal. Quoi qu'il en soit, j'étais complètement stupéfait. Les autres clients écoutaient le jeune homme, les uns intéressés, les autres bouche bée. Quand il eut fini, il récolta quelques applaudissements. Il demanda même sans détour aux gens si ça leur avait plu. La plupart étaient de simples ouvriers du quartier de la Bleich qui ne savaient vraiment pas ce qu'ils devaient répondre.

Et l'épisode se termina dans l'allégresse générale.

Ludwig Kasberger*

Sarti / Enguerand

[1] Bertolt Brecht / Baal / edition suhrkamp n° 170 (traduction de Bernard Dort).

* Un garçon du quartier de la Bleich où habitait Brecht. Brecht à Augsbourg. Souvenirs, documents, textes, photos par Werner Frisch et K.W. Obermeier. Aufbau 1975.

Brecht inédit / 2

Programme de Dans La Jungle*

A la fin de l'année 1922, Brecht disposait d'une première version scénique de l'histoire de Shlink et Garga intitulée *Dans La Jungle* et créée le 9 mai 1923 sur la scène du Residenz Theater de Munich dans une mise en scène de Erich Engel. A cette occasion, il rédigea ces quelques lignes pour le programme remis aux spectateurs.

Avant que le rideau ne se lève, des voix de femmes et d'enfants, vendeurs de journaux, crient sur scène les passages soulignés dans ce programme.

Le procès destiné à *tirer au clair le meurtre commis sur la personne de Jane Garga* a mis en lumière l'une de *ces sombres affaires du quartier chinois* de Chicago que la presse exploite sans scrupule. Le *coup de filet d'un Malais, négociant en bois*, dans une bibliothèque de prêt, la *ruine* presque totale *d'une famille* d'émigrés d'origine française, *le mystérieux lynchage du Malais*.

La pièce que voici n'est rien de plus qu'une mise en forme, un peu trop grossièrement équarrie peut-être, d'un matériau destiné aux théâtres et qui intéresse certainement un large public. Ont été négligés, par exemple, des *points assez bien éclaircis* par le procès, comme *les crimes du meurtrier malais* qui lui permettent de rentrer en possession de son commerce de bois offert en cadeau à l'Armée du Salut et qui font de sa fuite dans les marais jaunes et de celle de George Garga un acte dicté par la peur *du lynchage et de la justice des honnêtes gens*. D'autres points, certes, demeurent obscurs, en soi et à tout jamais sans doute. *Le destin de Maë Garga*, son lieu de résidence, ses raisons de quitter une famille dont elle avait parfaitement assuré la charge pendant tant d'années, *jamais* ne furent *découverts*.

Dans ce texte destiné au plateau, il s'agit avant tout de réussir et d'offrir au théâtre *quelques scènes remarquables* dont les modèles originaux authentiques ont dû se dérouler pendant les sombres jours de septembre de l'année quatorze *au quartier chinois de Chicago* et dont les suites, grâce aux journaux, devraient être encore présentes dans toutes les mémoires. Et ceci constitue une raison suffisante pour que les quelques conversations dont il s'agit ici (car dans cette affaire singulière et sinistre il s'agit bien en vérité de quelques rares conversations dont la matière chèrement payée ne fut pas simple à obtenir) ne soient ici reproduites que sous forme d'extraits : ce sont, si l'on fait abstraction de quelques précisions *absolument indispensables* au genre dramatique et de quelques *invraisemblances* et malgré *un embellissement* des faits peut-être *un peu trop romantique*, que nous concédons et qui est lié aux planches, ce sont en vérité les phrases les plus importantes qui tombèrent ici à un certain point du globe et à une certaine minute de *l'histoire de l'humanité*.

Brigitte Enguerand

* Bertolt Brecht / Im Diekicht der Städte in Ersfassung und Materialien / edition suhrkamp n° 246 (1968).

JOURNAL DE BRECHT

— 4 septembre 1921

En réfléchissant à ce que Kipling a fait pour la nation qui civilise le monde, j'en suis venu à la découverte historique que personne encore n'a à proprement parler décrit la grande ville comme une jungle. Où sont ses héros, ses colonisateurs, ses victimes ? L'hostilité de la grande ville, sa méchante consistance pierreuse, sa babylonienne confusion des langues, bref sa poésie n'est pas encore créée.

— 15 septembre 1921

Je me mets la cervelle à l'envers, là, à propos d'une chose qui s'appelle Liberté ou Les Hostiles. C'est une pièce de combat, est-ouest, avec une issue souterraine, lieu : l'arrière-monde. Cela devrait avoir les grandes formes de Baal. Mais je suis comme brisé par l'été. Je sais maintenant (et maintenant seulement) ce qu'est une femme, et maintenant aussi je connais l'amour au lit et bien plus encore, mais j'ai abandonné l'insolence, la naïveté incroyable, la naïve incroyance, la sécurité de l'ignorant. Mais pourtant, en contrepartie au moins, l'agitation se calme de nouveau, je vois de plus vastes relations, même si je ne sens pas assez fortement. Les doigts sont velus, j'ai trop de pouces aux mains, et cette méfiance envers tout héritage ! En outre, je suis plutôt contre les expériences. La nature ne fait pas d'expériences. Le vivant n'est jamais petit-bourgeois, et il n'y a pas d'art sans distance. Avec les esprits exaltés trop de choses vont en l'air. Il est également important de ne jamais se retrousser vers l'extérieur, de rester toujours sombre et massif. Surtout pas d'exhibition !*

* *Liberté ou Les Hostiles : premiers titres de la pièce Dans La Jungle des villes.*

— 4 octobre 1921

Je feuillette le volume de Rimbaud et fais quelques emprunts. Comme tout cela est ardent ! Lumineux papier ! Et il a des épaules d'airain ! — Toujours quand je travaille, quand la lave coule, je vois l'Occident dans de sombres feux et je crois à sa vitalité.*

**Rimbaud : il s'agit d'Une Saison en enfer. Alfred Kerr accusa par la suite Brecht de plagiat à l'occasion de ces emprunts.*

Brecht répondit que les passages étaient signalés par des guillemets, mais que la scène ne possédait apparemment pas de technique exprimant les guillemets.

— 12 octobre 1921

Parfois le soir nous buvons beaucoup de bière, nous allons aux balançoires et bavardons comme les vieilles femmes. Je ne peux pas travailler beaucoup. L'action dans la Jungle est en panne ; il y a trop de littérature là-dedans. Le verbiage de deux littérateurs.

— 14 octobre 1921

La pièce Jungle croît lentement. Dans les nuits d'automne pleines de brouillard blanc. Elle croît inégalement, un peu dans le désordre. Mais il m'importe de ne pas tomber sur une idée. Et les scènes doivent se jouer dans l'extrême légèreté, sur une scène provisoire, devant des décors de carton, aux tons d'aquarelle, légèrement assemblés !

— 30 octobre 1921

La grande angoisse devant la froide Chicago !

Les femmes à qui vient tout à coup l'idée qu'elles pourraient un jour être obligées de laver leurs chemises de soie ou qu'il pourrait neiger sur leurs toilettes et qu'elles n'auraient que la lumière des becs de gaz et la chaleur des lieux publics ! De là proviennent tous les mauvais instincts, les basses habitudes, les grimaces ! Et les hommes, qui sentent brusquement la responsabilité ou l'insignifiance des fonctions publiques, l'importance meurtrière et délirante du papier imprimé, l'absence de recours contre de menues différences d'estimation, de rétribution, de chance, et qu'un organisme fort, compliqué et coûteux est démoli par un changement à peine mesurable dans l'air, une saute de vent, sacrifié sans sacrificateur ni dieu.

•••

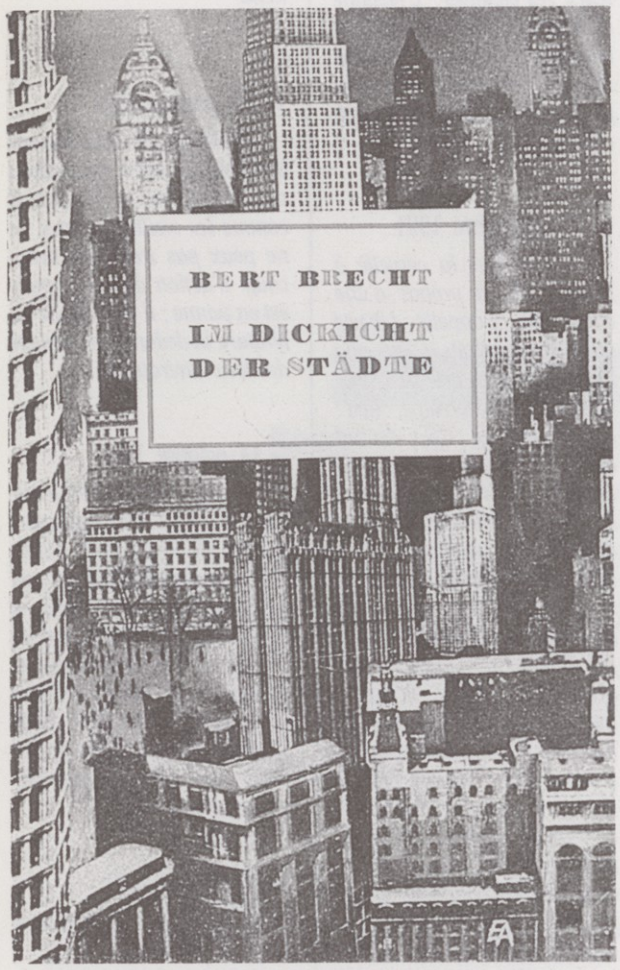
...

— 24 novembre 1921

Il y a une chose dans La Jungle : la ville. Qui a retrouvé sa sauvagerie, son obscurité et ses mystères. Comme Baal est le chant de la campagne, le chant du cygne. Ici on débusque une mythologie.

— 13 février 1922

Le drame est sans aucun doute une manifestation de puberté des peuples. Preuve : Orge, dont la philosophie est à cent piques au-dessus de la mienne pour la maturité et la force : une philosophie idyllique. Ce qui réconcilie presque :



Couverture de l'édition originale de Dans La Jungle des villes. 12,5×20,3 aux éditions Propylées (1927) Berlin.

— 10 février 1922

J'espère avoir évité dans Baal et La Jungle une grande erreur de l'art habituel : son effort pour entraîner. Instinctivement je laisse ici des distances et veille à ce que mes effets (de nature poétique et philosophique) restent limités à la scène. Le splendide isolement du spectateur n'est pas entamé, ce n'est pas sua res, quae agitur, *on ne l'apaise pas en l'invitant à partager un sentiment, à s'incarner dans le héros, et, en se regardant au même moment, à se présenter en deux exemplaires, indéracinable et significatif. Il existe une espèce supérieure d'intérêt : celui du symbole, celui de l'autre, de l'illimité, du surprenant.*

des pièces comme Le Shlink ont sur le dos le cachet des dernières sottises héroïques. Maintenant les arènes sont nettoyées pour les nouvelles et vigoureuses pièces des avant-derniers imbéciles. Si l'un d'entre nous réussit à faire du drame un jeu sans l'affaiblir, ce à quoi répond peut-être moins une religion héroïque comme dans les grandes tragédies mythiques qu'une philosophie forte et équilibrée, nous échapperons alors à la dérision par un ricanement.

— Fin juillet 1926

J'hésite beaucoup à me vouer à la littérature. Jusqu'ici j'ai tout fait de la main gauche. J'écrivais quand me venait à l'esprit quelque chose ou quand l'ennui devenait trop fort. Baal, c'est né pour saborder une faible pièce à succès avec une conception ridicule du génie et de l'amoral.

Tambours, pour faire de l'argent (c'est écrit en conséquence, mais n'a pas fait d'argent). Avec La Jungle, je voulais améliorer Les Brigands (et démontrer que le combat est impossible à cause de l'insuffisance de la langue)...

Traduction de Michel Cadot / Journal de Bertolt Brecht / édition de l'Arche.

Dans La Jungle des villes / variante

Le troisième état du texte de *Jungle* créé en 1923 à Munich était essentiellement plus explicite — moins mystérieux — que la version créée en 1927 à Darmstadt, éditée la même année aux Propylées et retenue pour l'édition définitive des œuvres complètes.

Il comportait toutefois de fort beaux passages comme cette seconde scène, écartée par la suite, — mais que Georges Lavaudant a songé un moment à intégrer dans sa mise en scène — qui nous aide à comprendre l'intérêt que Brecht portait à Beckett.

Dans la carrière

Paroi de calcaire blanc. Matinée. Derrière, le roulement des trains Pacific. Cris humains.

Georges Garga. Le vert.

Garga (chemise et pantalons en loques, mains dans les poches)
Une matinée ordinaire. Remarques-tu seulement quelque chose, Sir ?

Le vert
Allons, on en boit encore un !

Garga
Quel est ce bruit ?

Le vert
Les trains pour l'Illinois.

Garga
Oui. C'est bon.

Le vert
Tu ne traînes absolument plus jamais tes bottes dans une boutique, Monsieur ?

Garga
Mon jour de liberté.

Le vert
Buvons !

Garga
Non ! Non !

Le vert
Qu'est-ce qui se passe donc avec la couturière ?

Garga siffle.

Le vert
Jour de liberté, elle aussi ?

Garga
Les nuages ! Comme des cygnes maculés ! Tu aimes ça, toi, les coups de botte dans la gueule.

Le vert
Non.

Garga
Que faire ?

Le vert sort un revolver.

Garga (le prend)
Après ça, on boira un coup. On n'aime pas les coups de botte dans la gueule.

Le vert
Qu'est-ce qu'il peut bien vouloir ?

Garga (hausse les épaules)
Un beau matin, il me crache dans l'œil un petit noyau de cerise.

Le vert
Inconnu ?

Garga
Jamais vu.

Le vert
Prudence ! Sang-froid ! (En haut, roulement de trains.) *C'est le Pacific ? New York ! — Il sera coriace ?*

Garga
Certainement.

Le vert
Il t'aura attendu ?

Garga
Je tombe du ciel bleu.

Le vert
En tout cas, boire, c'est mieux. Coucher avec les femmes. Fumer.

Garga
Montrer les dents, c'est pas mal.

Le vert
Quand elles sont bonnes.

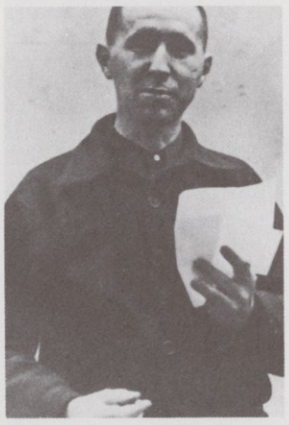
Un hors-texte choisi par Brecht pour illustrer les villes et les types humains des premières décennies de ce siècle. 9×13. In Dans La Jungle des villes, éditions Propylées (1927). Berlin.

Brecht / climat

B.B. metteur en scène

A l'automne 1923, je pris la charge de premier metteur en scène au Kammerspiele de Munich, un théâtre ambitieux et porteur d'une tradition artistique. Au répertoire de la saison figurait La Vie d'Edouard II, une adaptation libre de la tragédie de Marlowe par Brecht et Feuchtwanger. Brecht s'était réservé la mise en scène. Je fis sa connaissance dans un bureau du théâtre.

A l'époque, il était malingre. La forme de la tête lui donnait une expression dynamique. Des yeux enfoncés, menaçants. Un poète ? Plutôt un penseur, un inventeur ou un manipulateur qui tire les fils des âmes et des destins. Il parlait très calmement, mais il énonçait des affirmations qu'il formulait en paradoxes. Absolument catégorique. Il ne venait pas contredire ce qu'on lui expliquait, il l'évacuait au rasoir. Il faisait comprendre à ses interlocuteurs que lui, Brecht, estimait sans espoir de vouloir lui résister, et qu'il leur conseillait amicalement de ne pas perdre leur temps et de capituler. Cette attitude était-elle une ruse, une pose, une arrogance infantile, ou bien la pouvait-il revendiquer légitimement ?



... Les répétitions sous la direction de Brecht se déroulaient curieusement. Un acteur plaisait au metteur en scène Brecht, il fallait donc le montrer un peu plus. Et le poète Brecht tirait aussitôt une feuille de papier et lui écrivait un nouveau texte. Le metteur en scène Brecht découvrait que l'intention de l'auteur passait mal à la scène. Le lendemain matin, le poète Brecht apportait un texte modifié et mieux adapté. La répétition générale approchait, Brecht devenait de plus en plus fiévreux, depuis la salle il tendait aux comédiens sur la scène des rôles entiers de nouveaux textes. Et si l'un d'eux tiquait, Brecht le regardait avec un étonnement si manifeste et sincère qu'il prenait le rôle et se mettait à l'apprendre.

Ce qu'il exigeait des acteurs était pour eux inhabituel et étrange. Les acteurs allemands n'accordent que fort peu d'importance à l'exécution de tâches pratiques comme manger, boire, combattre. Ils les abrègent, ils les marquent négligemment. Brecht en exigeait une exécution non seulement conforme à la réalité, exacte, mais adroite. Il expliquait aux interprètes que sur scène ces pratiques devaient donner du plaisir aux spectateurs.

Pendant les répétitions, il élaborait avec pédanterie la fable de la pièce, l'action fondamentale de chacune des scènes, l'enchaînement des événements. Il pensait que l'on doit aider le spectateur à s'y retrouver dans la fable pour qu'il comprenne sans peine ce que cherche l'œuvre.

Bernhard Reich

Grand lecteur de Kipling, le jeune Brecht a trouvé dans les nouvelles et ballades un matériau de choix pour satisfaire sa soif d'exotisme.

Sans être mentionnée comme source de la *Jungle*, cette nouvelle est très proche du combat de Shlink et Garga.

L'ombre de la main

— *Je viens de San José,* me dit-il, *San José dans la province de Calaveras, Californie : c'est mon pays.*

Le nom de Calaveras me fit dresser l'oreille. Depuis Bret Harte, c'est terre sacrée.

— *Vraiment ?* fis-je avec politesse.

Il faut toujours se montrer poli envers un homme de Calaveras. Qui sait s'il ne descend pas en ligne directe du grand colonel Startbottle ?

— *Vous n'avez jamais rencontré Vermilyea, de San Luis Obispo ?* poursuivit l'étranger en mâchonnant le cigare de la méditation.

— *Non,* dis-je. — Dieu seul sait où est situé San Luis Obispo, mais je n'allais pas afficher mon ignorance. Sans compter qu'il y avait peut-être là une histoire. — *Et quel est le faible de M. Vermilyea ?*

— *Vermilyea !* se servir du mot faible en parlant de Lot Vermilyea ! On n'aurait jamais rien pu lui attribuer qui méritât ce nom jusqu'au jour où des événements subséquents transpirèrent. Son faible fut alors l'alcool d'orge blanc. C'est ce que tout le monde boit dans l'Ouest. La côte Est préfère le Bourbon. Quand son cœur se brisa, Lot essaya l'un et l'autre. Oui, les deux par bouteilles entières.

— *Qu'est-ce qui lui brisa le cœur ! Vous en souvenez-vous ?*

— *Vous allez sans doute pour la première fois aux Etats-Unis, monsieur, sans quoi vous sauriez que c'est le beau-père de Lot qui lui brisa le cœur.* La paroisse de Lot — il était tombé dans la religion — affirma toujours que rien ne l'obligeait à se conduire comme un sot avec son beau-père. Bien d'autres gens furent du même avis, mais je n'ai cessé de prendre la défense de Lot. — *Pourquoi ne pas tuer l'animal, Lot ?* lui demandais-je constamment. Et chaque fois il me répondait : — *Je ne peux pas : c'est le père de ma femme.* — *Soit !* reprenais-je. *Eh bien ! prête-lui quelque argent et installe-le à l'autre bout des Etats.* — *Cette vieille moule ne veut pas bouger,* répondait Lot.

— *Un instant. En fait, qu'y avait-il entre Vermilyea et son beau-père ? Ce dernier faisait des dettes ?*

— *Nous y arrivons,* dit l'étranger posément. Voici comment cela se passa. Lot s'était mis dans la tête de se marier. Il est des gens ainsi faits. Il se rendit à San Francisco où il donna son cœur en gage à une jeune fille qui habitait quelque part derrière Kearney Street. Lot avait le cœur sensible : ce fut sa perte. J'ai oublié le prénom de la jeune fille : le vieux s'appelait Dougherty. C'était, je pense, un Irlandais naturalisé. Il ne discerna pas les mérites de Lot quand celui-ci vint le soir tourner autour du logis. Trois ou quatre fois il lui fit descendre les marches vivement. Lot ne risposta pas parce la fille lui plaisait. Il partait, doux comme un agneau, pendant que le vieux lui lançait tout ce qui lui tombait sous la main, — bâtons, balais et autres objets du même genre. Chaque fois qu'on l'expulsait il attendait que le vieux fût suffisamment fatigué et ne manquait pas alors de se retourner pour demander : — *A quand la cérémonie ?*

Dougherty trépignait tandis que la jeune fille se cachait pour attendre la fin de la bourrasque. Ah ! vraiment, Dougherty manifestait une aversion particulière pour les visites que Lot lui faisait à domicile ! J'ai ma théorie personnelle sur ce point : je vous l'exposerai plus tard. Finalement, Lot et son pacifisme écœurèrent Dougherty, mais la jeune fille restait — de toutes ses forces — attachée à son amoureux. Lot ne bronchait pas.

— *Si vous voulez l'épouser,* dit le vieux, *mettez de côté pour une demi-heure votre éternelle patience : tenez-moi tête, Lot, et nous règlerons cette histoire-là avec les poings.*

— *S'il le faut il le faut,* répondit Lot. Là-dessus, la discussion se déroula à travers tout le salon. Lot combattait pour conquérir sa femme : il attachait à cette jeune fille une valeur considérable. Le vieux, de son côté, se battait pour le plaisir. Lot eut le dessus. Il traitait le vieux avec tendresse, eu égard à sa parenté : n'empêche ! il le rossa assez proprement et quand il s'écarta il avait l'autorisation d'épouser la jeune fille.

Dougherty courut tout Frisco en proclamant Lot le plus grand pugiliste de la ville. Lot était un homme respectable que les préparatifs de son mariage absorbaient. Il n'eut aucun plaisir à recevoir les invitations que lui adressèrent les principaux boxeurs de Frisco — des invitations professionnelles, bien entendu. Je suppose qu'il couvrit de malédictions son futur beau-père.

Une fois marié, il résolut de se fixer à Frisco pour y prendre un commerce. Un homme marié ne garde guère ses muscles en forme et c'est là-dessus sans doute qu'avait compté le vieux Dougherty qui, vers l'époque où naquit le premier enfant, vint rôder par là, malade d'envie de

In Sinn und form Zweites Sonderheft Bertolt Brecht / Rütten und Loening.

se battre. Il mit sens dessus dessous le logis de Lot. Lot souffrit cela sans mot dire. Alors le beau-père, saisissant le bébé par les jambes, le fit tournoyer pour voir si le gosse braillait d'une façon convenable. Lot étendit sur le parquet le vieux qui hurla de joie. Il ne pouvait guère livrer son beau-père à la police : aussi se mit-il à lui régler son compte sérieusement, tout autour de la pièce donnant sur le devant. Dougherty, en piteux état, quitta la maison par la fenêtre. Lot qui n'avait pas entretenu ses muscles était assez fatigué.

A mon idée, voyez-vous, ce vieux Dougherty, ancien maître lutteur, n'arrivait pas à avoir son combat régulier jusqu'au jour où Lot épousa sa fille. A ce moment il avait espéré une discussion permanente afin de se réchauffer les os. Lot aimait trop sa femme pour le désobliger. Un individu raisonnable aurait cité le bonhomme en justice ou l'aurait assommé, étendu raide. Mais Lot a toujours eu le cœur tendre.

Dès que Dougherty, recouvrant ses sens, put quitter le trottoir, il se dit que les qualités de pugiliste de Lot étaient bien affaiblies. Ça lui fit plaisir au vieux. Les médecins le couvrirent d'emplâtres et le recalfatèrent : quand il put bouger, il fut immédiatement trouver Lot pour lui adresser quelques remarques obligeantes. Celui-ci ne prêta pas grande attention à ses propos, mais quand Dougherty s'aventura jusqu'à faire des réflexions sur la filiation du bébé, Lot ferma la porte de son bureau tout autour duquel il joua pendant une demi-heure, si bien que les cloisons devinrent aussi brillantes que le soleil du soir. Le vaincu quitta la pièce en rampant, mais, ce faisant, il criait triomphalement :

Loués soient les saints du paradis ! Je puis avoir mon combat entre mes repas. Lot, vous avez prolongé mon existence d'un siècle !

Je suppose que Lot voudrait le voir mort, mais l'autre, en dépit de son âge avancé est extraordinairement tenace. Voilà trois ans qu'il se bat contre Lot. Si ce dernier réussit une petite affaire, le vieux arrive et se bat en l'honneur de ce succès. Si Lot éprouve quelque perte, le vieux veut se battre pour lui apprendre à spéculer sainement. Lot gaspille un temps infini à se maintenir en forme. Il n'est pas d'homme dans les affaires qui puisse s'occuper de ses intérêts et combattre dans l'intervalle. Le commerce de Lot a décliné chaque fois qu'il s'est occupé de flanquer une pile au vieux. Quand on nomma Lot diacre de son église, — c'est là le pire de l'histoire, — le vieux voulut un beau combat pour soutenir les couleurs de l'Eglise catholique romaine. Bien entendu, Lot le rossa : il le rossait toujours. Alors Dougherty fit le tour des autres diacres pour chanter les qualités de boxeur de Lot, à l'avenir de qui il ne croyait d'ailleurs pas nuire : Lot dut exposer la situation à l'assemblée de son église qui accepta l'explication.

Le vieillard continua à se battre. L'âge n'avait sur lui aucun effet. Lot le rouait constamment, mais l'enragé n'en avait jamais assez. Lot lui fit sauter toutes les dents, lui mit les gencives aussi à nu qu'une plage de sable. Son adversaire reparut en marmonnant une invitation à la danse. Ils se battirent.

Quand Lot partit pour San Luis Obispo, son beau-père l'y suivit, avide de coups. C'était son alcool à lui. Cela ne faisait que croître et embellir. Lot le traitait trop gentiment à cause de sa femme. Le bonhomme lui tombait dessus à peu près une fois par mois et toujours au moment le plus inopportun. Ils se battaient.

La dernière fois que j'ai vu Lot, il était au bord de la tombe. — *Ce n'est pas les coups,* me dit-il, *c'est cette sacrée monotonie de la représentation. Il sait que je suis le plus fort, mais il n'en veut pas convenir. — Achève-le, Lot,* dis-je, *brise-lui le crâne ou fais-lui sauter les yeux.* Cette affaire est complètement idiote. — *Impossible,* fit Lot, *c'est mon beau-père. Mais tu ne trouves pas que je puis m'estimer encore heureux ? Suppose qu'il ait été juif : il serait venu se battre le dimanche, alors que j'étais diacre. J'ai été trop doux envers lui ; le vieux connaît mon faible. Tout de même, vois-tu, j'ai encore de la chance !*

Il me semble qu'une satisfaction du genre de celle qu'affiche Lot n'est qu'une sacrée pose. N'êtes-vous pas de mon avis ?

Je ne répondis rien.

Editions 10/18 - Histoire des mers du Sud / Kipling.

CARTE BLANCHE A GEORGES LAVAUDANT

Palazzo Mentale
(1987)
de Georges Lavaudant
avec :
Charles Schmitt, Gilles Arbona, Gabriel Monnet...
Mardi 1er décembre à 18 h 30, samedi 5 décembre à 21 h
durée : 1 h 30

Brazil
(1985)
de Terry Gilliam
avec :
Jonathan Pryce, Robert de Niro, Katherine Helmond
Mardi 1er décembre à 21 h, jeudi 3 décembre à 18 h 30
durée : 2 h 22

Les Raisins de la colère
(1940)
de John Ford
Mercredi 2 décembre à 18 h 30, jeudi 3 décembre à 21 h
durée : 2 h 10

La Foule
(1928)
de King Vidor
avec :
James Murray, Eleanor Boardman
Mercredi 2 décembre à 21 h, vendredi 4 décembre à 18 h 30
durée : 1 h 31

America, America
(1963)
d'Elia Kazan
avec :
Stathis Giallellis, Frank Wolff...
Vendredi 4 décembre à 21 h
(suivi d'un débat avec Georges Lavaudant)
samedi 5 décembre à 18 h 30
durée : 2 h 45

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

Brecht : un homme

Klaus Mann m'appela un soir pour déclarer :

— Bertolt Brecht est arrivé à New York. Venez donc prendre un verre avec nous chez Pete, si le cœur vous en dit.

Chez Pete, c'était un petit bar sordide, au bas de la troisième avenue. Il a depuis longtemps disparu avec d'autres endroits qui marquent une époque. L'Amérique était en guerre ; l'atmosphère étincelait de tension ; soldats et marins entraient en flânant confusément chez Pete ; ils donnaient une touche d'insouciance désinvolte à l'humeur étouffante de sournoiserie.

— Ein komischer Platz, dit Brecht.

— Sehr New Yorkerisch,, dit Klaus.

— Sehr traurig, diese Leute, dit Brecht, de son ton paillard.

— Sehr Nord-Amerikanisch, dit Klaus en hochant la tête.

— L'Amérique ! s'exclama Brecht. En réalité, c'est une convention de Kafka. Je suis persuadé qu'il n'existait aucune Amérique telle que celle de Kafka ; mais ils l'ont pris au mot, et elle commence à revêtir un air kafkaïen...

Nous commandâmes tous de la bière, et Brecht devint peu à peu philosophique. C'était un homme puissant et laid à la face brutale et bestiale, aux yeux profondément enfoncés, aux larges pommettes aplaties, avec une frange sur le front. Son visage avait un aspect médiéval, comme une sculpture gothique sur chêne, non de saint mais d'abbé folâtre et malveillant.

Il possédait une espèce de charme sauvage. Il aimait imposer ses attitudes d'homme sans aveu. Il se plaisait à tenir des propos grossièrement et manifestement inexacts, comme afin de voir si son charme cauteleux et subversif serait capable de les rendre plausibles. Au fond, c'était une brute, mais une brute irrésistible...

— Dites-moi, Bertolt, dit Klaus d'un ton suppliant. *Laquelle de vos pièces préférez-vous ? Erika caresse l'idée de monter une pièce de vous au Chanin.*

— Baal, répondit Brecht.

— Baal ! s'exclama Klaus.

— Oui, ç'a toujours été un four, mais ça présente à mes yeux une profonde valeur affective. En outre, il y a de la subtilité là-dedans. La relation de Baal avec Ekart... il y a là quelque chose, un soupçon d'homosexualité.

— Mais vous n'avez jamais été homosexuel, n'est-ce pas, Bertolt ?

— Non, jamais physiquement, mais il arrive à mon esprit de faire des orgies.

Il promena autour de la salle un regard de condescendance. Puis, il rota, dit sur un ton renfrogné : *Excusez-moi un instant*, et se dirigea avec ostentation vers les toilettes pour hommes.

Quand il fut revenu s'asseoir, je lui demandai :

— Dites-moi, je vous prie, Herr Brecht. Comment expliquez-vous un phénomène tel que Hitler ?

Brecht eut un reniflement d'impatience.

— A quoi bon se donner la peine de l'expliquer ? Hitler est là, voilà l'important. A quoi bon se donner la peine d'expliquer un cancrelat ?

— Mais Hitler n'est pas un cancrelat ! Il est plus dangereux qu'un cancrelat.

— On l'écrasera comme un cancrelat, rappelez-vous ce que je vous dis, dit Brecht en soufflant une bouffée de cigare.

Il appuyait l'ongle de son pouce sur la table, comme pour écraser un cancrelat.

Puis il se pencha par-dessus la table afin de secouer sa cendre dans le cendrier. Il reprit avec douceur :

— ...Dites-moi, Klaus, entre nous, confidentiellement, notre ami chéri, Adolf, est-il en secret homosexuel ?

Klaus parut perplexe et gêné.

— A vrai dire, je ne me suis jamais posé la question.

— Pas en pratique, Klaus, attention, mais je parie qu'il lui arrive de se déchaîner dans ses rêves. Je suspecte notre ami Adolf d'avoir en lui du pédophile.

Il se mira avec un sourire minaudier, satisfait, et prit son verre avec ses doigts courtauds d'assassin.

Frederic Prokosch in Voix dans la nuit / Denoël, éditeur.

Par un beau soir d'excessive humeur juvénile, je découvris Brecht comme peu de gens l'ont connu. Après la Révolution de Novembre, nous avions pris l'habitude de faire des visites nocturnes aux pires troquets d'Augsbourg. Dans la cave de chez Gambrinus, auprès du Judenberg, il nous arriva un soir d'être arrêtés dans une rafle imprévue en compagnie de trafiquants et de spécialistes du marché noir qui y claquaient leur argent avec des filles légères, et embarqués au siège de la police. Il nous fallut déployer tout notre art de la persuasion pour qu'on finisse par admettre que nous ne trempions pas dans les combines.

Un autre soir, toute la bande était de sortie. Je me souviens de Neher et de Pfanzelt, et bien entendu de Brecht en tête. Nous finîmes par atterrir chez les prostituées des Sept Lièvres dans la Rue au Pain. Ça y allait, l'ambiance. Une de ces dames de plaisir se trouvait par hasard debout sur la table et sous les applaudissements interprétait quelques couplets racoleurs. Je me souviens encore du refrain que tous très excités reprenaient en chœur : Avec ma touffe de poils au con, je me prends pour un singe, nom de nom ! *Nous étions tous de la meilleure humeur. Brecht alors saisit sa guitare et, pour les filles et les autres clients, il chanta un poème de Goethe Le Dieu et la bayadère. Plus il avançait dans le récit du destin de cette danseuse d'un temple indien, avec sa voix excitante et grinçante et ce rythme insolite, plus le silence se faisait dans la salle ; ils étaient tous là comme à la morgue et écoutaient chanter Brecht. Quand il eut fini, une acclamation le submergea, spontanément un homme prit son chapeau et fit la manche pour l'artiste. Tous se précipitèrent sur lui et il dut recommencer.*

Xavier Schaller*

* Condisciple du frère de Brecht et compagnon de virée. Brecht à Augsbourg. Souvenirs, documents, textes, photos par Werner Frisch et K.W. Obermeier. Aufbau 1975.

Nous remercions Michel Bataillon de nous avoir permis d'accéder à ses archives personnelles — textes et photographies — et d'avoir traduit pour Cargo / Spectacle quelques-uns des inédits ici publiés.

Que le texte continue

Ce qui me frappe d'emblée à la lecture de *Bivouac*, c'est le mouvement formidable du texte, comme si celui-ci, à tout instant, s'appelait lui-même, se relançait lui-même...

— Le Verbe, en effet, ne cesse de se reprendre, soit parce qu'il a été trop vite, ou pas assez ; il se fait des injonctions à lui-même, à l'intérieur de lui-même. Je me souviens avoir cité très tôt aux comédiens cette phrase du Christ dans les jardins de Gethsemani : *Eloigne de moi ce calice... mais que Ta volonté soit faite*. Cette phrase traduit exactement la dialectique de Bivouac. Eloigne de moi ce monde et ce Verbe, mais que le texte continue ! Et s'il faut le continuer, continuons-le le plus vite possible, et le mieux possible. D'ailleurs, le plus souvent, c'est Dieu qui aide le texte à repartir. Il est invoqué pour que le texte aille plus vite, plus vite que la destinée (de telle ou telle figure), par exemple. Le mouvement est proche de celui de la Passion. Le Christ sait ce qui va lui arriver, il le sait exactement, depuis toujours mais il faut que les Ecritures s'accomplissent. Les compris que tout était su d'avance, que chaque figure savait tout de son destin mais que rien ne pourrait exister tant que ce ne serait pas dit. Que les Ecritures s'accomplissent pour que le réel advienne.

En 1982, 83, j'étais à la recherche d'une forme qui me soulève hors de ma condition, hors de la simple organisation écrite de ce qui s'était passé. Celle-ci m'aurait semblé indigne de moi. Il m'a donc fallu commencer par remodeler le temps et l'espace. Dans ce texte, on ne sait pas à quelle période on est ; il n'y a plus que cinq continents (un continent aurait donc disparu). Les époques sont bousculées, comprimées les unes sur les autres.

— Comme la langue elle-même...

— Il faut vite, vite écrire, à cause de la précarité de la vie. Ton imaginaire, tu le regardes frontalement, et les choses viennent à toi sans discontinuer. J'ai écrit Bivouac en deux mois. Je pourrais tout refaire aujourd'hui, aussi vite, et complètement différemment. D'ailleurs, je le ferai. En un si court laps de temps, tu tiens le fil de ta mémoire créatrice, et les choses, les lieux, les événements, les images, les mots affluent... J'ai souvent le sentiment que l'activité poétique est une activité de synthèse qui est produite par un idiot...

— Dans la notice qui accompagne le texte, tu parles du *couic* (penis captivum) comme l'acte par laquel la comédie peut avoir lieu. Est-ce à dire que la castration est à l'origine de tout grand acte d'art ?

— Première constatation : sans le *couic* entre Lucan et Bayouli il n'y a pas d'histoire. Pour le reste, je me contenterai de constater que la castration est là, dans Bivouac, en grande tenue, si je puis dire. Cela dit, l'organe important dans cette œuvre-là, c'est la vulve. L'organe sexuel actif, c'est la vulve ; le reste n'est là que pour la valoriser. Bien sûr, il y a autour de la castration une merveilleuse féerie. Le merveilleux est constamment actif.

— Il y a en effet dans *Bivouac* un côté *Mille et une nuits* tout à fait étourdissant. Une autre chose m'a frappé dans cette œuvre, et c'est ce qui à mes yeux la rend tout à fait singulière, originale, la constitue comme une véritable *anomalie* par rapport à la culture occidentale et à la production littéraire ambiante : il y a la langue, bien entendu, mais ça c'est la partie immédiatement visible de l'iceberg, c'est l'arbre (et quel arbre !) qui empêche parfois de voir la forêt... La forêt, c'est-à-dire l'extrême richesse de contenu du livre. Je veux évoquer là un des thèmes essentiels de *Bivouac* : la passionnante méditation sur la paternité. La mère occupe océaniquement, si je puis dire, le texte occidental. Il est rare que l'énigmatique rapport au père soit le sujet d'une œuvre. C'est le cas avec *Bivouac*...

— Les pères relativement humains qui sont en œuvre dans le texte sont tous châtrés ou ont tous des problèmes au sexe. Tous sont diminués. Curieusement, ils n'en sont que plus aimés, plus mis en garde contre la méchanceté de la mère.

— Il me semble que la sexualité ne joue plus le même rôle dans ce texte-ci. Par rapport à tes œuvres précédentes, il y a un véritable saut qualitatif.

— La sexualité a été, comment dire, sublimée, transcendée par quelque chose d'autre. Une chose rare jusqu'alors : cette pulsion humaine qu'on appelle la tendresse, la générosité. N'oublions pas que Bivouac est fait d'un Verbe constamment adressé à l'autre. La sexualité a un rôle effacé dans ce texte. Il y a mieux à faire, mieux à dire, mieux à s'aimer. Chaque Verbe est protecteur de celui qui le prononce et de celui dont la parole est prise à l'intérieur. Celui qui parle assume toujours la parole de l'autre, y compris sa parole intérieure. Le Verbe est protégé, mis sous abri, pris en main par le Verbe principal.

— Ce qui a été depuis toujours ton combat contre la normalité trouve ici son moment le plus intense. Il y a un renver-

...

Festival d'automne à Paris 1987

BIVOUAC

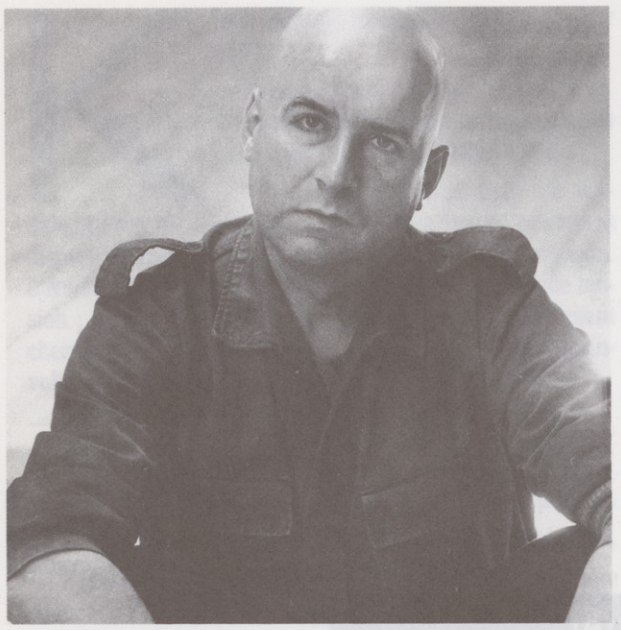
écrit et réalisé par Pierre Guyotat

création, commande du Festival d'Automne à Paris
régie : Alain Ollivier

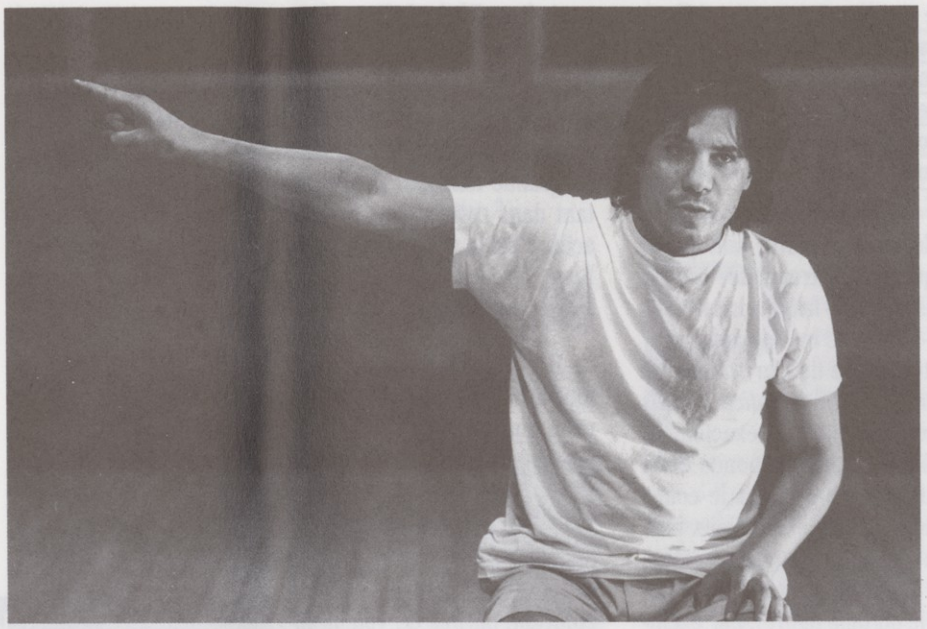
assistant : Thierry Bédard
lumière : Philippe Théaudière

avec :
Pascal Bongard, Christian Cloarec, Mostefa Djadjam

coproduction :
Festival d'Automne / Studio-Théâtre de Vitry /
Compagnie Claude Malric /
Conseil général du Val-de-Marne



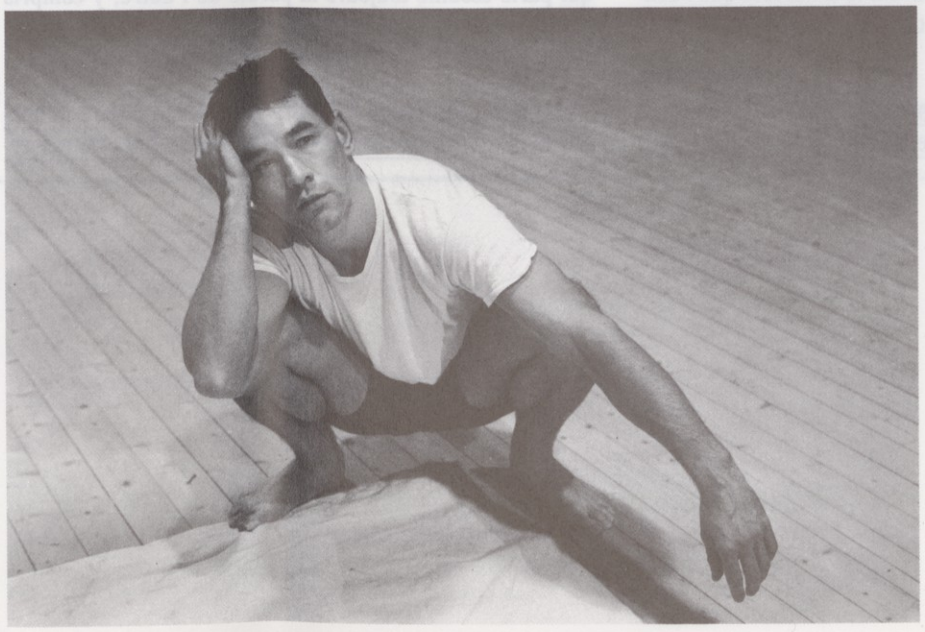
Pierre Guyotat



Mostefa Djadjam

Bivouac

Pascal Bongard



Christian Cloarec

Alain Ollivier

Brigitte Enguerand

sement des valeurs, notamment dans le rapport homme-animal-prostitué...

— Dans Bivouac et dans les œuvres précédentes déjà, l'état animal est considéré comme un état supérieur à l'état putain. Je parle du putain sacré, du putain sous pacte. Or ce qu'ils espèrent les putains, une fois morts, car tous meurent, Wajdi, Traian, Lucan..., c'est un au-delà animal. Ils souhaitent une réincarnation bestiale. Ces putains ne sont pas vraiment humains. Ils parlent bien du cœur et de l'âme, mais comme des choses qui leur sont étrangères et souvent aussi pour relancer le Verbe, pour s'amuser avec, pour jouer avec ces mots qu'ils ont entendus de leurs maîtres humains, pour les imiter, les singer. D'ailleurs, quand ils invoquent Dieu, c'est le Dieu de leurs maîtres, le Dieu des humains. Je ne peux pas donner d'état précis à ces figures. Ce sont un peu des figures allégoriques, même si elles vivent très fortement, très subtilement. Elles ne sont que les images de l'image de Dieu qu'est l'homme. C'est bien pour ça qu'elles ne peuvent pas manger de la bête, parce que la bête leur est supérieure. Ils mangent de la *sop*, toujours de la *sop*. Pas de viande, jamais. Ils sont un peu comme moi, étant donné ce que je pense des animaux, il m'est de plus en plus difficile de manger de la bête. Comme ils ont tout de même besoin de protéine animale, ces putains, que mangent-ils ? Ils mangent leurs congénères, tout simplement. La mort est très présente dans ce texte. La moindre contrariété la provoque immédiatement. Il s'agit d'une mort dans le Verbe. Ainsi Grosmoussa peut mourir je ne sais combien de fois. Le Verbe, dans son mouvement crescendo, dans sa fureur, nous conduit presque toujours dans la mort, et toujours avec une rapidité extrême. Une ou deux phrases parfois suffisent. Chaque figure, de plus, est une des figures de la folie, mais très cohérente, très terrestre, très amoureuse de la vie, de la matière, du corps, du rêve, du social même. Chaque figure est jeune, chacune est belle. Cette notion de beauté, pour moi, est importante. Elle l'était d'ailleurs dès Tombeau. Qu'elle voisine avec la pire obscénité, voilà peut-être pourquoi mon univers paraît irréel et invraisemblable à beaucoup de gens.

— Il y a une figure très énigmatique dans *Bivouac*, c'est celle du *mamâtr*... N'est-elle pas celle du diable ?

— Ma connaissance, théologique, du diable, n'est pas très précise. Je crois me rappeler que la chute de l'ange rebelle précède celle de l'homme. Ce qui signifie que le désordre n'a pas attendu l'homme pour s'installer. Le *mamâtr* a tous les signes apparents d'une figure mâle démoniaque. Il est roux, a de la cendre volcanique sur les sourcils, une griffe usée d'avoir parcouru toutes les planètes... Il vient de nulle part, prophétise les morts, circule à son aise dans le temps et dans l'espace. Je me rends compte aujourd'hui que pour créer cette figure, j'ai mis beaucoup de ma vie personnelle. Ce texte a des vertus d'enfance, lesquelles, bien entendu, n'ont rien à voir avec les souvenirs du même nom. Les *souvenirs d'enfance*, tu sais moi ce que j'en fais. Ces vertus d'enfance, elles sont décelables dans le lexique lui-même, elles le sont dans le jeu des comédiens à qui j'ai donné pour seule indication de gestes : regardez les enfants, regardez commes ils peuvent rester des heures assis en bivouac avec tout leur petit matériel autour d'eux. Ils sont dans leur monde, ils n'en sortent pas. Les vieux aussi sont ainsi. Regardez-les, voyez comme ils font vrai. Pas de théâtre. On doit sentir que les corps et les gestes sont extrêmement fragiles. On doit penser, presque, à des gestes d'enfants handicapés, sourd.

Pour expliquer le *mamâtr*, j'ai donc fait appel à mes propres souvenirs. S'il y a quelqu'un qui attend en permanence un être, le Messie qui sait, c'est bien l'enfant. L'attente de celui qui va venir pour changer les choses est dans le cœur de l'homme et plus encore de l'enfant. Cette attente est autre chose que l'adoration de Dieu mais elle fait tout autant partie des grandes structures du mental et du supermental humain. A peine né, on attend. Et on attend sous le regard de Dieu. De même que dans l'âge adulte, pour ma part je m'y efforce, il faut tout faire, tout penser non plus sous le regard de Dieu mais sous celui du monde entier. C'est bien ce qui m'empêche d'avoir une pensée humaniste toute faite. Chaque chose est chez moi immédiatement mise en relation avec ce qui l'entoure, avec l'immensité environnante. C'est ça la poésie. On attend, donc. Quoi ? Je suis persuadé qu'on attend tous notre *mamâtr*. Le diable est un élément important de notre imaginaire, surtout si l'on est élevé dans une religion où il y a un principe du mal. Sa présence, pour l'enfant, a quelque chose de très physique et de très comique en même temps. Je me souviens que mon frère et moi vivions dans l'intimité sinon de Lucifer, du moins de sa cour. Et dès que le sexe perce, que le liquide commence à chatouiller le bout, l'attente se fait plus précise, plus intense. On espère l'être qui va solutionner ce problème. Les parents ne disent rien. Dieu non plus car ça ne semble pas le concerner, il faut donc une autre figure, très puissante, ne venant comme le sexe, de nulle part... Or le *mamâtr* est peut-être la figure qui permet de donner à cet acte si bref sa durée. C'est d'ailleurs pourquoi le système prostitutionnel s'est mis en place chez moi et dans l'ensemble de mon œuvre : donner la durée à l'acte sexuel. Le *mamâtr* est la figure qui préside et qui ritualise tout ça. Son arrivée est conçue comme une délivrance. Le petit va être délivré de son âme et de son apparentement humain. Le *mamâtr* emmène Adao et celui-ci perd progressivement son âme. L'âme est peut-être transmise humainement et pas si divine que ça. Perdre l'âme, c'est aussi une certaine façon de couper avec la parenté, avec les *abats parentaux*.

Le lieu où officie le *mamâtr* est étrange...

— C'est un bordel sur pilotis qui se trouve dans un lieu à la fois ultra moderne et ultra antique. Le *mamâtr* est en haut, il surveille la cité, comme Asmodée. Il soulève les toits pour savoir ce qui se passe chez les humains et les pousser à faire plus de mal qu'ils ne font. Ce diable est une figure composite : il participe de la puissance divine puisqu'il a été un ange, il est aussi son propre proxénète et son propre archange. Il porte d'étranges cornes qui lui viennent de son *affemmement*, de sa faim de la femme. Peut-être le diable est-il le diable parce que sa faim de la femme n'a pas été satisfaite...

Propos recueillis par Jacques Henric pour Cargo/Spectacle

Du lundi 14 au jeudi 17 décembre 1987 / petite salle
Durée du spectacle : 1 h environ

Marivaux, notes aux acteurs*

ET SI LE THEATRE ETAIT A CE PRIX ?

L'Ecole du T.N.S., sous la conduite de Jacques Lassalle et Alain Knapp (et Philippe van Kessel, metteur en scène invité), a fait le pari du répertoire (Marivaux) et de la création contemporaine (Manfred Karge). Elèves hier, aujourd'hui comédiens professionnels, ils sont déjà livrés au marché et aux difficultés d'exister hors le cocon de l'école. L'originalité de l'Ecole de Strasbourg n'est plus à démontrer. Entre le Conservatoire de Paris et l'Ecole de Nanterre-Amandiers, elle conserve une place unique en France. La qualité de son enseignement, la rigueur éthique qui préside à ses choix font de cette école l'un des meilleurs viviers d'acteurs du théâtre contemporain.

Nous livrons ici quelques notes de Jacques Lassalle à propos de Marivaux, un bref texte de Philippe Van Kessel et des extraits du manifeste *de l'enseignement théâtral vu par Lassalle. Peut-être faut-il aussi rappeler à ceux de nos lecteurs qui connaîtraient encore mal le T.N.S. que cet établissement public a une double spécificité : théâtre de création à part entière et école nationale. Malgré les difficultés de tous ordres rencontrées depuis quelque temps par les grandes institutions, il faut affirmer haut et fort que le prix du théâtre, c'est la création et la formation des acteurs. Hors cette exigence et devant les bouleversements des marchés, il n'y aura que peu de salut. / J.C.*

TRAVAUX D'ACTEURS

Le théâtre de Marivaux est un grand théâtre à condition de payer comptant : de vrais pleurs, de vraies révoltes.

Tout le travail consiste à dire les phrases le plus directement possible, sans les travailler c'est-à-dire sans leur faire un sort. Après le travail dramaturgique qui construit l'imaginaire de chaque personnage, le travail instrumental : trouver la respiration du texte propre à chaque personnage.

La gestion juste du texte conduit l'acteur à l'état émotionnel. *Eh ! qu'on la joue, Madame : qu'à cela ne tienne : et si ce n'est pas assez, qu'on y joigne l'opéra, la foire, les marionnettes, et tout ce qu'il vous plaira. Jusqu'aux parades.* Madame Argante au bout de cette période finit épuisée : cet état n'est pas un point de départ, il est le gain de la bonne gestion du texte.

Eraste, jouet de Madame Amelin et d'Araminte, résiste mais finit par tomber en syncope. Le théâtre de Marivaux n'est pas un théâtre de tête, tout le corps est engagé. Chez Marivaux tout l'être est impliqué, c'est un théâtre passionnel et non un théâtre psychologique, le contraire serait insupportable.

La couleur nocturne, onirique, l'indécis sont la plus-value de la représentation théâtrale par rapport à une analyse du texte. Le réalisme de Marivaux est plus vrai que la vraisemblance. Se garder du naturalisme, préserver une distance (le paroxysme dans le pathos, une ampleur).

Je crois, au théâtre, à l'adéquation entre ce qui est éprouvé et ce qui est exprimé. Dans tous les cas, mieux vaut le plus exprimé par le moins, (l'expression plus petite que l'impression ressentie par le comédien) que le moins exprimé par le plus (peu d'impression que le comédien surjoue).

Jouer la fin heureuse de Marivaux (la réconciliation générale) mais aussi faire résonner ses harmoniques : la mélancolie du bonheur d'Angélique et Eraste ; déployer le dénouement entre les valets : Colette réunit d'abord Blaise et Merlin puis ils vont ensemble rejoindre Lisette en haut du tas de foin. Cette résonance est nécessaire pour que cette fin ne paraisse pas sèche.

Casse la gestuelle grêle et conventionnelle de la théâtralité. Le théâtre est beau quand il y a réappropriation des gestes familiers. Le grand acteur est celui dont les gestes sont à la fois jamais vus et familiers.

L'originalité de l'acteur, ce qui le rend irréductible, c'est sa matité. Elle ne s'acquiert pas en se fabriquant une opacité de fausse modernité (une recherche d'intonations rares, une originalité formelle dans la phrase). C'est le respect scrupuleux de la technique qui fait apparaître le tremblé de l'acteur. *L'originalité est d'essayer de faire comme tout le monde et de ne pas y arriver*, disait Jean Renoir.

* Ces notes ont été rédigées par Jean Lacornerie, assistant de Jacques Lassalle ; elles témoignent, au jour le jour, du travail sur le plateau et, d'une certaine manière, révèlent quelques clefs de l'interprétation marivaudienne.

P. Victor / Enguerand

LES ACTEURS DE BONNE FOI

de Marivaux

mise en scène : Jacques Lassalle

décor et costumes : Claire Chavanne

LA CONQUETE DU POLE SUD

de Manfred Karge

texte français : Maurice Taszman

mise en scène : Philippe van Kessel

décor et costumes : Didier Payen

avec :

Claire Aveline, Agnès Bourgeois,
Carlos Chahine, Sylvie Debrun, Béatrice Delavaux,
Xavier de Guillebon, Denis Léger-Milhau,
Thierry Lubert, Marianne Merlo, Louise-Anne Monod,
Thierry Paret, Hélène Schwaller, Samir Siad

(promotion 1987 de l'Ecole Supérieure
d'Art Dramatique du T.N.S.)

Les Acteurs de bonne foi / La Conquête du Pôle Sud
Du jeudi 12 au samedi 14 novembre 1987 / théâtre mobile
Durée du spectacle : 3 h 30 avec entracte

Des personnages saisis par le pôle

Joël Malerba

Le choix de la pièce de Manfred Karge s'est d'abord imposé à moi en raison d'une nécessité première : celle de devoir propulser de jeunes acteurs sur le "marché de l'emploi" par le biais d'un travail encore intermédiaire entre la pédagogie et les enjeux d'un véritable spectacle.

J'ai donc orienté mes recherches dans deux directions essentielles :

1) la pièce devait ne comporter que des personnages jeunes, afin de permettre aux jeunes acteurs d'échapper pour une fois à la composition de personnages âgés ;

2) je voulais aussi une pièce qui parle au présent, c'est-à-dire qui donne à ces jeunes acteurs l'occasion de parler d'eux-mêmes par la médiation d'un texte de fiction. La Conquête du pôle Sud répondait à ces deux exigences et présentait en outre l'attrait d'une création inédite en langue française.

La fable de la pièce oscille entre deux dates.

1911 : Amundsen, Hanssen, Bjaaland, Wisting et Hassel, cinq explorateurs norvégiens, se consacrent, d'avril à décembre, à une expédition qui les conduira jusqu'à la conquête du Pôle Sud.

1987 : Slupianek, Seiffert, Buscher, Braukmann et Frankieboy, cinq jeunes Allemands d'origine ouvrière, reconstituent l'itinéraire d'Amundsen. Ils parviendront au bout de neuf mois — le temps de la gestation d'un enfant —, après avoir surmonté d'énormes obstacles à caractère essentiellement psychologique, à atteindre le point de position exact du Pôle Sud.

Seule différence, relativement anecdotique, entre ces deux dates : en 1987, les préparatifs, le départ et le voyage harassant de cette conquête auront pour cadre unique une mansarde dans laquelle est étendue sur des fils la lessive de la jeune Mme Braukmann...

L'utopie comme seule échappatoire. Le continent le plus féroce, le plus inaccessible du monde, surgit de draps blancs qui sèchent, comme des écrans, sur fond de paysage minier. Blanc sur noir. Le rêve prend le pas sur la vie, comme une revanche sur la société du salaire et du travail. Un rêve éveillé, construit, laborieux. Une victoire qu'il faut *répéter*, dans les deux sens du mot, puisqu'il s'agit de la renouveler, mais aussi d'en préparer la représentation théâtrale. Au bout de l'aventure, l'indécision entre l'illusion et la réalité. Des personnages saisis par le Pôle : un danger menace, qui pourrait bien se nommer schizophrénie...

Délicates balances*: quelques idées pour une école d'acteurs

On n'apprend pas à être acteur. Le don ne s'acquiert pas. Et il faut bien partir de ce jaillissement, de cette fulgurance qui veut qu'un jour, sur un tréteau de fortune, l'évidence s'impose, bouleversante pour l'intéressé autant que pour ceux qui en sont les témoins, que, comme on dit, un acteur est né. Pour avoir participé à beaucoup de jurys de concours, je peux affirmer que les gages susceptibles d'être offerts par un candidat et les critères exigés de lui (formation, diplômes obtenus, expériences antérieures, niveau de l'entretien préalable) sont de peu de poids face au surgissement, *hic et nunc*, d'une évidence théâtrale au départ presque toujours gauche et douloureuse. Dans ce domaine, tout est très variable : elle peut éclater chez quelqu'un de très jeune et qui jusqu'alors n'a eu aucune occasion de révéler cette aptitude ; chez quelqu'un qui a déjà un certain âge, une expérience du monde et de la vie, qui est déjà inscrit dans la vie professionnelle, et souvent très loin du théâtre ou du milieu qui permettrait une certaine relation au théâtre... Il convient donc d'abord d'être modeste et de savoir qu'une école peut révéler un don à lui-même, mais que ce n'est pas elle qui l'accorde. Cela dit, à partir de cette première affirmation qui pour les uns est une redoutable tautologie (*l'acteur naît acteur, il ne le devient pas*) et demeure curieusement pour les autres un préalable discutable, je pense que l'existence de l'école, d'une certaine école, est une chance donnée à ce jeune acteur ou à cette jeune actrice, une chance déterminante.

...Partir des limbes. D'une inquiétude, d'un terrible doute sur sa propre identité, d'un désir qui cherche sa forme et ne s'en accommode jamais longtemps. D'une errance qui cherche à se fixer, d'une insoumission qui aspire à se réconcilier, d'une exclusion qui fait appel, d'une délinquance qui essaie de trouver grâce, de rentrer dans l'ordre et qui cherche sa loi.

L'acteur à son début, c'est chacun et c'est personne. C'est une solitude, une différence en acte. C'est un écorché qui se gratte, un barbare raffiné, un orgueilleux qui vous lèche la main, un Narcisse qui se crache au visage. C'est quelqu'un qui vit plus que nul autre l'expérience quotidienne de la séparation, de la non-conformité, de la révolte et du refus. L'acteur c'est une Antigone sans parole et qui hurle en silence.

Mais l'acteur, à son début, c'est aussi quelqu'un qui doit devenir maître de son instrument, acquérir un savoir artisanal, tendre à une virtuosité sans défauts. Là, intervient l'Ecole et elle a beaucoup à faire sur le plan du corps, du geste, de la voix, de la profération, et des connaissances générales. L'Ecole peut et doit *apprendre à apprendre* à ce jeune acteur, spontanément réfractaire à tout enseignement, rétif à toute espèce de norme, mais qui en même temps a besoin de se définir, serait-ce dans le refus et la révolte, par rapport à un certain nombre de références, de traditions et de modèles...

...L'école a moins besoin de professeurs que de maîtres. Le professeur transmet des connaissances, le maître transmet le doute. Le maître enseigne l'écart considérable qu'il y a en art entre la certitude d'un savoir, qui est nécessaire, et le risque d'un acte de création qui, lorsqu'il se pose, n'a pas d'antécédent, car l'interprétation pour exister, doit être aussi vécue comme une création.

Pour une part, la page est blanche, toujours, même si avant d'affronter cet espace nu, cet espace de vérité où quelque chose doit advenir, on a recensé l'état des lieux et l'histoire de ce qui a précédé. La naissance d'un spectacle ne peut se réclamer d'autre chose que de ce saut qualitatif dans l'inconnu ou alors il ne s'agirait que de mimétisme, de reproduction. Alors, beaucoup plus que celui qui dispense un certain nombre de certitudes, de techniques, de recettes artisanales, le maître doit transmettre l'inquiétude et le bon usage de l'inquiétude. Et s'il existe un lieu où cette prise de risques doit être absolument commune, c'est bien au théâtre. Le maître est donc celui qui, sachant qu'il ne donnera que ce que pour une part il recevra, qu'il n'apprendra aux autres que ce qu'il apprendra en même temps lui-même, préserve, à l'intérieur de cette aventure d'errance, de ce dialogue ouvert, et, à certains égards, incertain, une sorte de sérénité tranquille, comparable à celle du voyageur qui ne sacrifie jamais le voyage à l'étape...

* Ces extraits sont issus d'un texte publié par l'Ecole du T.N.S. à l'occasion des travaux d'élèves au XXXXIe Festival d'Avignon.

TRAVAUX D'ACTEURS

POUR JACQUES LASSALLE

La provocation est une façon de remettre la réalité sur ses pieds.

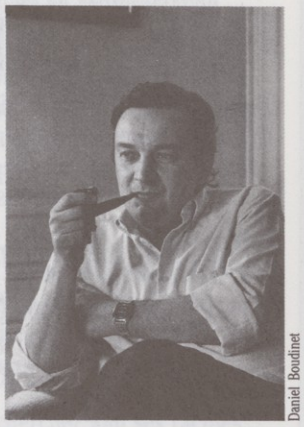
Brecht

Etrange homme en vérité. Mal aimé — voudrait-il vraiment qu'on l'aime ? — mis à la marge des hit-parades établis par quelques journalistes hâtifs et trop de confrères imprudents, empêtré dans de vieilles dialectiques et refusant la séduction à tout prix, il n'en continue pas moins — spectacle après spectacle — à affirmer un talent unique et discret.

Ecartelé entre un civisme un peu archaïque et une véritable audace, son art s'inscrit dans ces marges tremblées où le paraître n'a rien à faire. Montrer le moins pour dire le plus *selon ses vœux.*

Caractériser ici, en cette brève, son travail n'est pas chose aisée : tentons l'approche. Grand directeur d'acteurs ; j'entends, révéler tout entier l'acteur en sa fiction dramatique : montrer Depardieu jouant Tartuffe, en quelque sorte portrait de Depardieu en Tartuffe (Ravel / Le Tombeau de Couperin). Appréhender la scène tout entière, l'espace complet de la représentation : la parole du héros n'occultant jamais la scène auxiliaire et la présence muette des autres acteurs. Prendre le parti (parfois contestable) de la parole sourde contre l'exhibition du proféré lyrique, traquer le pied de la lettre (c'est écrit, cela doit être joué) en rajouter parfois sur la petite voix *(celle, malmenée, des valets et servantes de comédie, des* opprimés de la terre*), en tous les cas, fouailler jusqu'à l'insoutenable le corps vivant de l'acteur en sa complexité pathologique. Ce théâtre-là, que l'on pourrait appeler de la* transe intime, *n'est pas objet de grande consommation. Après tout, ceux que nous aimons fort et qui nous aident à vivre — en vrac Ozu, Rossellini, Mallarmé ou Leopardi — sont difficilement réductibles à une série télévisée.*

La narration centrale n'est peut-être pas l'essence de la représentation théâtrale ; plutôt capter, ici et là, les signes fugaces d'une vraie lecture de l'homme en son temps, je veux dire dans le temps entier, celui de l'histoire : le théâtre devient alors ce qu'il n'aurait jamais dû cesser d'être. / J.C.



Daniel Boudinet

De l'art et du cochon

Sept acteurs, une truie — Bibi — qu'on peut presque compter comme une professionnelle, une jument, des brebis, un bélier, cinq cochons chinois. La présence sur la scène d'animaux non-savants, de bestiaux incontrôlables, fait-elle partie d'un projet de *mise en danger* du théâtre ?

— Je ne crois pas trop à cette notion de *mise en danger* au théâtre. Ou le public vient voir ou il ne vient pas... s'il vient, il n'y a aucun danger possible, pour personne, l'institution du théâtre protège contre tout risque de débordement. C'est un faux danger, je n'ai pas le sentiment d'y risquer quoi que ce soit. Le danger est un bien grand mot pour parler en fait de l'envie de faire vivre cette image fixée, gelée même, qu'est parfois le théâtre. Il faut paradoxalement y maîtriser une forme, sur la scène, tout en laissant passer de la vie dans la relation avec le public, dans l'instant de la représentation. C'est tout simplement essayer de répondre à la question : comment improviser chaque soir ? Sans parler de danger, disons qu'il y a une part d'aléatoire et qu'il faut que cette part d'aléatoire soit entretenue et protégée. D'autres que moi se posent cette question (Hourdin, Brook...). C'est là qu'interviennent les animaux, ils peuvent nous aider à faire circuler de la vie sur un plateau. Les animaux provoquent l'acteur, plus que le public.

— ...rappellent à l'acteur l'animal qui sommeille en lui ?

— Cette promiscuité avec l'animal ramène l'acteur à sa bêtise — sa condition de bête — profonde. Ça l'empêche de tricher. Il ne s'agit pas que l'acteur devienne une bête de scène... il s'agit qu'avec l'aide des cochons, chaque jour, il puisse improviser dans l'instant, exploiter complètement l'état dans lequel il est chaque soir de représentation.

La présence du cochon à côté de moi sur la scène me rassure, je peux être moi-même avec eux.

— Le cochon, comme un rappel à l'ordre, pour obliger l'acteur à jouer ici et maintenant ?

— Pas seulement. L'ambition de ce type de spectacle est de dire que manipuler des bribes de pensée n'a un sens que si dans le même temps on se sait de la chair vouée à la mort. Nous sommes dans une culture qui a trop bien travaillé sur la séparation du corps et de l'esprit ; nous — les Fédérés — essayons de repartir sur une autre base. Il faut apprendre à vivre avec son animal, celui qui est en soi, qui vous déborde...

Travailler avec des animaux au théâtre c'est une façon de mettre en rapport les archaïsmes qui nous fondent avec notre écriture d'aujourd'hui... mais est-ce bien utile de raconter cela ? Laisse-moi plutôt dire que le théâtre c'est bête, très bête, qu'il s'agit de décomposer, de dissocier des éléments et de les remettre ensemble, autrement, en faisant en sorte que leur association devienne dynamique. Dans ce travail, les animaux nous aident aussi.

— Des bestiaux, ni savants ni exotiques...

— C'est des animaux que je connais : quand j'étais gamin, les cochons étaient mes copains de jeu, j'étais le seul enfant dans une ferme isolée.

Ce que je trouve intéressant aujourd'hui c'est de demander à un animal de faire sur la scène ce qu'il fait dans une ferme : manger, dormir, attendre d'être tué, selon un petit parcours, entrer par là, sortir par ici. En lui parlant gentiment, on lui fait comprendre que ça serait mieux s'il acceptait d'entrer par là et surtout de sortir par ici... !

A partir de cette action toute simple de l'animal, il s'agit de construire une histoire, d'imaginer ce qui peut se passer avant et après.

Dans L'Engeance, la truie Bibi mangeait du cochon fumé... elle aimait beaucoup ça, c'était troublant... j'ai alors eu l'idée de construire une fable autour du fait qu'un humain était mangé par les cochons.

— Tu cherches la difficulté. Selon son humeur du soir, l'animal peut mettre le désordre dans ta mise en scène...

— Ça me rend furieux mais pas plus que si c'est un acteur... Il faut travailler avec les animaux. Au début avec la truie, Bibi, c'était perturbant, elle faisait ce qu'elle voulait... Maintenant Hervé Pierre est en intelligence avec la truie et, sur le plateau, les autres acteurs n'ont plus peur de ses débordements. Mais c'est vrai qu'on frôle toujours la catastrophe... Bibi a par exemple la manie de sortir dans les pattes de la jument ; hier soir, Albert, le bélier, était malade, il n'a pas été très attentif et a perturbé le jeu de l'actrice, mais un acteur malade c'est la même chose.

— Donc, quand même *mise en danger*...

— Si dans un spectacle, entre le prévu et l'imprévu on n'est pas sur la corde raide, ça veut dire qu'on ne fait pas de théâtre. Les animaux exacerbent la situation mais pas plus. Ce n'est pas de l'ordre du danger mais de l'ordre du vivant.

— Envoyés des dieux dans la fable, que sont les pourceaux, dans la vie ?

— Je pense que c'est un animal très proche de nous, d'abord parce qu'il est omnivore, qu'il mange les mêmes choses que nous, nos restes, notre eau de vaisselle... C'est un nous-mêmes inférieur, un nous-mêmes qui est plus près de la terre, qui est le plus loin du ciel. Et puis il a quelque chose dans la voix de très proche de la voix humaine, dans l'organisation des sons graves et aigus, dans la respiration, on peut s'y tromper parfois. Il y a quelque chose à voir avec notre langage, nos cordes vocales. Et sa peau aussi est comme la nôtre, ce n'est pas du cuir, c'est un animal fragile.

— Tu n'as pas la même tendresse pour les chevaux...

— J'ai de gros problèmes avec les chevaux de selle c'est vrai... à force de les sélectionner, on en a fait des animaux au comportement étrange... et puis ils ont été le plus souvent dressés par l'armée...

— Et la jument du spectacle ?

— C'est une jument de trait, c'est différent, elle est plus placide. Et sur un théâtre, elle apporte une note païenne, ce n'est pas l'Auberge du cheval blanc. Dans L'Engeance, la jument traînait le piano en coulisses. Quelle image !

— Techniquement, la répétition, c'est une notion difficile pour un animal...

— Il faut préparer les bêtes longtemps à l'avance et séparément à l'acte qu'ils vont devoir accomplir, les préparer aux odeurs, aux matériaux, leur donner l'habitude de fréquenter le monde du plateau, d'autre part éviter de leur faire reprendre des points de détail, ne pas leur demander de reproduire. Ils feraient vite n'importe quoi.

Ce n'est pas du dressage. Je ne leur demande pas de faire des choses qu'ils n'ont pas l'habitude de faire, je leur demande de faire ce qu'ils savent faire dans des endroits un peu insolites pour eux, accepter par exemple de monter dans un ascenseur de plateau ; en tournée, s'acclimater aux odeurs de chaque théâtre. Il faut qu'ils s'y retrouvent. Surtout les cochons, ils marchent au groin, la moindre odeur les perturbe. A Hérisson où nous avons créé le spectacle en plein air, ils retrouvaient leurs marques sur terrain sec mais sur terrain mouillé on ne les maîtrisait plus. Ils cherchaient les racines, défonçaient le sol...

— Comment définis-tu ce théâtre-là ?

— C'est du théâtre mineur qui flirte avec les formes du passé et en particulier avec le théâtre de foire.

— Théâtre mineur ?

— Oui. D'où je viens je ne peux pas faire du grand art. Je n'ai pas la culture et ça ne m'intéresse pas. Mes parents ne m'ont pas emmené voir Corneille à la Comédie-Française, ou à l'Opéra, je n'ai pas vu de belles peintures. Alors je fais du petit théâtre. Et je le revendique fortement. J'emploie le mot *mineur* emprunté à la culture dominante parce que je suis également de cette culture : il m'arrive de jouer Tchekhov — du grand art — à la Comédie de Genève. Si tu veux une manière plus positive de parler, je dirais que je suis dans l'utopie du théâtre populaire. Mais à la différence de l'époque où ce théâtre se devait de populariser du théâtre classique, aujourd'hui il s'agit simplement de permettre aux petits Français de faire des créations. C'est ce que nous faisons ici à Montluçon, avec les Fédérés.

— Jouer le spectacle en plein air à Hérisson — mille habitants — et le montrer dans de grandes institutions culturelles, c'est différent...

— Le premier spectacle que j'ai fait, je l'ai répété dans une cour de ferme à Hérisson et je l'ai créé au Théâtre national de Strasbourg et au Festival d'automne à Paris. L'objet théâtral doit pouvoir être vu aussi bien par des pequenots, mes amis, que par un public cultivé.

— Dans ce dernier cas, ton théâtre ne prend-il pas le risque de devenir un exotisme pour citadins cultivés ?

— Cela ne m'importe pas. En revanche, il serait plus grave que des gens viennent pour voir des animaux et pas pour voir du théâtre. Ou, pire, ne viennent pas, parce qu'il y a des animaux et qu'ils s'imaginent que c'est du cirque. Il faut dire aux gens que c'est une fable avec des acteurs et des animaux dedans. Ce n'est pas du cirque avec des animaux qui font les pieds au mur. Je fais simplement appel à des animaux pour que la fable puisse se raconter.

— Avec, comme moralité : n'oublions jamais que nous sommes (des) bêtes ?

— Oui. Montaigne, dont j'ai joué des textes, ne parle que de ça : comment nous sommes assujettis au corps, à la maladie, à la mort, au sexe, tout ce qu'on ne maîtrise pas. Dans La Sentence des pourceaux, Marmignolle parle de ça, de l'humain, du sexe que l'on rend responsable de tous nos débordements. Je raconte des histoires, c'est-à-dire que je mets trois mots ensemble qui font de la syntaxe et s'adressent à l'intelligence, mais en même temps je sais que nous ne sommes — pardonne-moi — que de la *mort ambulante*. Notre corps nous le rappelle constamment.

La bêtise serait quand l'intelligence ne prend pas (ou ne sert pas à prendre) en charge le corps.

J'ai l'air de faire le moraliste mais je ne fais pas de leçon, je raconte seulement des petites fables exemplaires. L'acteur, l'homme, doivent coupler leur intelligence à un humanisme. L'intelligence déconnectée d'un humanisme engendre des porcs. Ils sont là, les vrais porcs. Tu vois, mon théâtre, c'est plus de l'exorcisme que du didactisme...

— Tes origines paysannes sont ton obsession ?

— Ma culture est paysanne voilà tout. Ce n'est pas une obsession. Mais, dans ce métier, on nie sa culture. On perd son accent, on fait l'effort de le perdre. Dans les écoles de théâtre, on nettoie les acteurs de leur propre culture pour laisser place à la Grande Culture. Notre boulot, c'est de rester au plus près de ces questionnements. Ici, à Montluçon, j'essaie de me garder dans un bain rural le plus possible. Ça me permet de retarder le moment où je serai complètement du côté de la Grande Culture. Parce que j'irai forcément...

— En attendant, entre le théâtre — qui n'est pas la vie — et le monde rural — qui ne se met guère en représentation — il y a de l'incongruité...

— ...mais on peut y remédier. Lorsqu'on joue à Hérisson, on connaît une grande part du public, on déchire nous-mêmes les billets à l'entrée, on dit bonjour, on est chez nous, on engueule les gens, nos copains, qui sont en retard, on se voit après le spectacle.

Se bagarrer contre l'anonymat, c'est faire que les gens prennent goût au travail théâtral. C'est comme cela que nous faisons de l'action culturelle. René Allio tourne en ce moment un film ici avec nous, les gens viennent nous voir sur le tournage, voir de la création d'aujourd'hui.

— Laquelle création, chez toi, va chercher loin ses racines, dans un Ve siècle oublié...

— C'est tout ce qui m'intéresse. L'Histoire est une belle discipline. C'est une mine à fictions. Je préfère notre exotisme aux autres. Le Ve siècle c'est les balbutiements de notre pays, la naissance de Clovis, le chaos qui a précédé la constitution de la nation française. Il y a là un brassage de cultures différentes qui s'affrontent et qui — admettons-le — nous constituent.

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

LA SENTENCE DES POURCEAUX

d'Olivier Perrier

Fantaisie historique en trois saisons pour acteurs, musiciens et bestiaux.

mise en scène : Olivier Perrier/Hervé Pierre

décors et costumes : Christine Laurent
musique : Sylvain Kassap
éclairages : Gérard Bonnaud
Bande son : Knud Viktor

avec :

Jean-Claude Frissung, Inge Offermann, Mireille Mossé, Jacques Pieiller, Hervé Pierre, Chantal Joblon, Thierry Bosc, Olivier Perrier

percussions : François Bedel
clarinettes/saxophones : Danièle Dumas

Du mardi 8 au samedi 12 décembre 1987 / grande salle
Durée du spectacle : 1 h 45 sans entracte

Photogramme du film d'Ariane Mnouchkine Molière

Collection Cahiers du Cinéma

CARTE BLANCHE A ANNE-TERESA DE KEERSMAEKER

Muurwerk
(1987)
de Wolfgang Kolb
(d'après une chorégraphie de Roxane Huilmand)
avec :
Roxane Huilmand
Lundi 16 novembre à 18 h 30,
mardi 17 novembre à 21 h
durée : 27 mn
(16 mm, noir et blanc)

Los Olvidados
(1950)
de Luis Bunuel
avec :
Stella Inda, Miguel Inclán
Lundi 16 novembre à 18 h 30,
mardi 17 novembre à 21 h
durée : 1 h 25

Tous les autres s'appellent Ali
(1973)
de Rainer Werner Fassbinder
Lundi 16 novembre à 21 h,
mercredi 18 novembre à 21 h
durée : 1 h 30

Identification d'une femme
(1982)
de Michelangelo Antonioni
Mardi 17 novembre à 18 h 30,
mercredi 18 novembre à 21 h
durée : 2 h 07

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

BARTÓK/AANTEKENINGEN, ELENA'S ARIA

chorégraphies : Anne-Teresa de Keersmaeker

Compagnie Rosas
Fumiyo Ikeda, Michèle Anne de Mey,
Nadine Ganase, Johanne Saunier, Roxane Huilmand,
Anne-Teresa de Keersmaeker

Bartók/Aantekeningen
Mardi 17 novembre 1987/grande salle
Durée du spectacle : 1 h 40 sans entracte

Elena's Aria
Mercredi 18 novembre 1987/grande salle
Durée du spectacle : 1 h 50 sans entracte

Lettre à Anne-Teresa

L'espace le plus beau, c'est : *quand tu es là.*[1]

A l'orée d'un texte où les mots viendraient rassurer le spectateur et finalement ne rien dire (égréner le nom des œuvres chorégraphiées par Anne-Teresa de Keersmaeker ; en subtiliser quelques images sitôt basculées dans la page comme des éclats noirs et lumineux, à la fois).

Asch était le premier spectacle d'Anne-Teresa de Keersmaeker : histoire d'un *pilote blessé et d'une jeune fille obstinée*. Ne pas savoir qui est le *pilote blessé*. Chercher la blessure, quelque part entre douleur et douceur. Avec obstination.

L'œuvre d'Anne-Teresa de Keersmaeker tiendrait du discours amoureux. Flot imprévisible d'une capacité féroce et amère d'aimer sans amarrer ; d'une force d'aimer qui tiendrait l'autre à distance de vacillement.

Tu est quelqu'un que l'on aurait peur d'aimer.

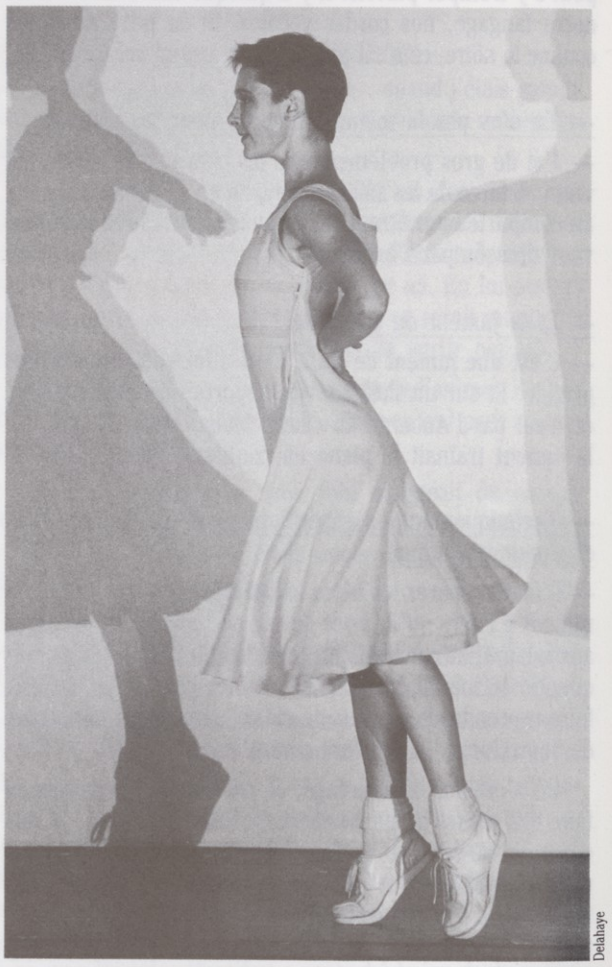
Je suis dans un champ de fleurs qui s'inonde [2].

J'aime tes spectacles. Cela veut dire : j'aime ce que tu donnes en spectacle. Je cherche un nom et ne le trouve pas. D'autres ont dit que ton style était un *tracé de véhémence*, que tu poussais *l'énergie aux limites du possible*, et plein d'autres choses très justes. Est-il possible que vienne un moment où l'on rejette toute position *critique* ? Où l'on ait seulement envie d'aimer...

Dans le temps de la *critique*, en effet, j'ai pu écrire un certain nombre de choses, que je pourrais reprendre à loisir. Que, dans tes chorégraphies, de petites mécaniques capricieuses (les corps) s'affrontent à des structures répétitives dans des limites plus ou moins serrées (comme les poings que tes danseuses ont, souvent, fermés). J'aime l'élégance dans la barbarie, la sensualité perverse qui intrigue ta danse vigoureuse et cyclique. J'aime ces moments dans l'exubérance du mouvement quand le rouge vient aux joues de tes danseuses. J'aime qu'une main vienne remettre les cheveux en place ou essuyer la sueur du visage. J'aime ces sourires, ces regards, parcelles de complicité dans un espace parfois inquiétant de volonté et de détermination.

Ai-je parlé d'un *féminin* mordant et contemporain à propos de ton travail ? Sans doute oui. Je viens de voir à Bruxelles ta dernière pièce, Microcosmos, duo entre un homme et une femme. J'aime qu'il y ait de l'abandon dans la fulgurance, de l'humour carnassier dans le désespoir de parvenir à *toucher* l'autre. Autrefois, dans The Drama Review, tu avais écrit un texte sur Valeska Gert, danseuse satirique allemande des années 30. Quelqu'un qui s'est brûlé à son art. Mais la lucidité, comme le dit Bataille, n'est-elle pas *la conséquence d'un excès de désir* ?

Cette extrême lucidité qui est à l'œuvre dans une pièce-limite comme Elena's Aria, ou encore dans le paysage à


Delahaye

la beauté désolée que tu installes dans Rivage à l'abandon - Médée Matériau - Paysage avec Argonautes, ta première *mise en scène* d'un texte de Heiner Muller. Beauté froide du vent qu'une soufflerie bruyante propulse sur les acteurs. Beauté cruelle du texte. Beauté morbide et ambiguë d'un horizon scalpelisé (*la jeunesse d'aujourd'hui spectres des morts de la guerre qui aura lieu demain*). Savoir que la guerre aura lieu demain et n'y pouvoir rien d'autre que cet humour désabusé, cruel. Ne plus avoir la force d'un

nouvel expressionnisme (ce ne serait que faire bégayer l'histoire). N'avoir à opposer aux totalitarismes qui germent aujourd'hui que la subversion pernicieuse d'une *force défaillante* (*j'assume envers et contre tout un déni de courage, donc un déni de morale*). A l'Opéra de la Monnaie, à Bruxelles, lors de la première de Bartók/Aantekeningen, les cadets de l'Ecole Militaire scandaient leurs jurons obscènes. Tes danseuses n'ont rien laissé paraître de la peur qu'elles pouvaient avoir à ce moment-là. Après, l'une d'elles, m'a-t-on dit, a pleuré. De rage. Nous ne laisserons pas le monde aux imbéciles.

Ton travail est un affront à l'injure. C'est cela, ton engagement. Ne pas te dérober à la peur. Te livrer sans freins à la nécessité de l'œuvre. Bartók dit cela, tu le cites : *Oh, j'aurais voulu ne pas écrire tout cela, je n'aurais voulu toucher que des sons mélancoliques et tendres, sans dissonances. Mais à la fin je me suis livré, sans freins*. Dans Répétitions, le très beau film que Marie André a consacré à l'atelier d'Elena's Aria, on te voit dans toute la fragilité de l'incertitude, du doute, à quelques semaines du spectacle. Mais il semble que même au moment le plus critique de l'élaboration de l'œuvre, la *force d'essayer* n'ait jamais fait défaut. L'ostinato comme ligne de vie. Cette artère qui part du poignet et que montrent les danseuses, à la fin d'Elena's Aria.

Ce que j'aime, dans la *destruction d'intensité* opérée par Anne-Teresa de Keersmaeker, cet *art de vivre au-dessus de l'abîme*[3]. Fête du langage, fête du corps, fête du mouvement. La fête, vous savez, celle qui advient toujours *après coup*. Cette fête marquée par une solitude digne, un *retranchement du monde*, une épure de la dispersion.

Certains spectateurs des chorégraphies d'Anne-Teresa de Keersmaeker peuvent être déconcertés (particulièrement dans Elena's Aria), par une certaine *pauvreté* du vocabulaire chorégraphique. Ce qui, au contraire, me semble frappant (et ce que j'aime par-dessus tout) chez Anne-Teresa de Keersmaeker, c'est l'abondance du matériau mis en œuvre. Cela concerne le mouvement lui-même : *Pour trouver la manière de faire parler un mouvement, on passe parfois des heures, comme des maniaques* [4]. Anne-Teresa dit ne pas avoir une méthode de travail : *chaque projet exige une investigation différente*. Et dans ce travail d'investigation, rien n'est laissé au hasard. Pour Bartók/Aantekeningen, par exemple, elle-même fait traduire les paroles des chants de femmes bulgares. *Cela n'intéresse pas forcément le spectateur ; c'est une partie du tout.* L'analyse qu'elle produit (chorégraphiquement) de la musique de Bartók est d'une totale intelligence. A tel point que la plupart des formules utilisées par Stéphane Goldet[5] sur les quatuors de Bartók pourraient s'appliquer, mot pour mot, à la chorégraphie d'Anne-Teresa de Keersmaeker : *virtuosité contrapuntique / pervertir l'instrument / prégnance d'ostinatos qui commencent sur une seule note, pour s'élargir progressivement en éventail / refus de s'abandonner, même dans la joie / ici c'est une énergie de guerrier qui prend forme musicale / enfoncer un coin dans l'inconnu qui résiste / impression vertigineuse de jeu dans le jeu / etc.* Voila comment, *glissant d'une berceuse à une danse sauvage*, se tisse une chorégraphie, *simple mise en tension d'un matériel élémentaire, dans un climat à la fois inexorable et douloureux.*

Entre douceur et douleur[6], les pièces d'Anne-Teresa de Keersmaeker dessinent un discours (chorégraphique) amoureux dont nous serions les partenaires-lecteurs. La citation n'est pas fortuite : dans le petit livre édité par Rosas sur Bartók/Aantekeningen (vive l'auto-production) ; on trouve, au milieu de quelques-uns des plus beaux textes de la littérature contemporaine, quelques pages des Fragments d'un discours amoureux de Roland Barthes. Eloge de la *dépense : figure par laquelle le sujet amoureux vise et hésite tout à la fois à placer l'amour dans une économie de la pure dépense, de la perte pour rien.* J'aime à dire que la danse d'Anne-Teresa est une singulière *dépense*. La danse, cet événement capital qui exige de ne pas capituler devant le risque de décapitation (ah, les *petites guillotines* de Bartók/Aantekeningen), n'est-elle pas le lieu d'un défi paradoxal, celui d'à la fois s'entêter et perdre la tête...

Fin d'un texte. Rivage à l'abandon. Ecriture en fragments. Rêver encore d'effacement. Les mots, une fois de plus, ont déserté la dépense de la pensée. Le bruit des pas des danseuses de Bartók/Aantekeningen trotte dans ma tête. Insaisissable portrait d'Anne-Teresa de Keersmaeker. *Les fragments s'écrivent comme séparations inaccomplies*[7].

(1) - Peter Handke Images du recommencement.
(2) - Réponse de Roxane Huilmand, chorégraphe et danseuse de Rosas, dans le programme du Kaaitheater (Bruxelles).
(3) - Jean-Louis Bouttes, Le Destructeur d'intensité.
(4) - Rencontre avec Anne-Teresa de Keersmaeker, Festival de Granada, mai 1987.
(5) - Stéphane Goldet, Quatuors du XXe siècle, éditions Papiers.
(6) - Marguerite Duras, La Douleur.
(7) - Maurice Blanchot, L'Ecriture du désastre.

GISELLE/PA NORRBOTTEN/PARKEN

Ballet Cullberg

A la suite de Birgit Cullberg qui assura pendant trente ans la direction du Ballet national suédois, Mats Ek, son fils, mène aujourd'hui le ballet Cullberg de façon personnelle, c'est-à-dire vigoureuse, audacieuse, voire iconoclaste.

Dès 1982, il déroute avec une Giselle transfigurée, dans laquelle le célèbre acte blanc devient un asile d'aliénés et où le romantisme laisse la place à la cruauté, la violence et la fougue.

En se servant du langage chorégraphique pour dépeindre l'oppression (il est l'auteur d'un ballet intitulé Soweto) ou le combat pour la liberté, Mats Ek s'inscrit dans la tradition de Kurt Joos, le maître qui a formé Birgit Cullberg.

Outre Giselle, le ballet Cullberg présente à Grenoble deux autres chorégraphies : På Norrbotten (1985) et un nouveau ballet de leur répertoire : Parken en première présentation au Cargo.

Lesley Leslie-Spinks

directeur artistique : Gradimir Pankov

chorégraphes permanents : Birgit Cullberg, Mats Ek

danseurs :

Mariko Aoyama, Yvan Auzely, Maria Blanco, Luc Bouy, Anna Diehl, Mats Ek, George Elkin, Jorma Elo, Margret Kaufmann, Ana Laguna, Gaétan Masse, Vanessa Mc Intosh, Monica Mengarelli, Roger Nilsson, Veli-Pekka Peltokallio, Pompea Santoro, Jacek Solecki, Allyson Way, Lena Wennergren

Giselle
Lundi 23 et mercredi 25 novembre 1987 / grande salle
På Norrbotten et Parken
Mardi 24 novembre 1987 / grande salle

Daniel Bougnoux*

La voix des anges et le cheveu sur la langue

Sur les baies vitrées où glissent les fuselages, sur l'acajou des bars, sur les moquettes dans les salons déserts ou pleins, la voix rêve tout haut : réseaux, *schedule*, provenance, correspondances, *boarding gate*, numéro de vol, transit, terminal, satellite, embarquement immédiat, *passengers*... Elle égrène de partout ses mots de passe, ses notes d'espace, et les perceurs de nuages planent caressés par la voix. Ils montent à sa rencontre dans la fumée de leurs cigarettes détaxées, les coureurs de fuseaux. Ils ne font que passer, ils filent dans la capsule anodisée du grand suppositoire céleste, tandis qu'à tous les aéroports du globe la voix des anges répète sur le même ton privé d'écho sa bonne nouvelle : la communication désormais planétaire et l'unification finale du réseau.

Voix détimbrée, tranquillisante. Pas d'accent, pas d'accident possible. Pure icône de la fluidité, de la régulation optimisée des débits et des flux, elle-même n'est que l'écho ou l'interface de la mécanique céleste, sa vibration assourdie ; elle énonce pour la millième fois le programme, sa routine, sa sécurité. Rien ne peut arriver à une voix pareille, impersonnelle jusque dans la grammaire de ses phrases : *les passagers sont priés de..., now boarding on gate number twelve...* La voix aéroporteuse n'est pas dure, ni triomphale. Les anges ne crient pas. Leur transcendance n'est pas chargée des contingences humaines.

Voix vaseline. Récitation du catalogue des lourds vaisseaux de ligne. Impératif logique de la circulation pure, sans violence ni séduction particulière. Le grand aéroport incorpore et déploie l'intégrale de la philosophie leibnizienne enfin réalisée. C'est le père paisible de la Monadologie et du calcul infinitésimal qui articule par la voix des hôtesses le graphe des correspondances et l'orbe des trajectoires : numéros des portes, des vols, des places appelées dans l'ordre nécessaire au remplissement de l'avion ; voyage à travers les échelles, les réseaux, les chiffres qui s'effeuillent de cadran en cadran avec une hâte impersonnelle. La voix chuchote à travers ces paupières de métal, ces chiffres quartz, ces écritures bâtons ; elle conjugue et célèbre un monde immense mais d'avance clos, dont la combinatoire rassure. Venue du ciel, elle a la perfection du fétiche pour faire rempart aux angoisses de perte ou de séparation ; là où les vitres, les barrières et la gendarmerie des frontières s'interposent en travers des couples, aux guichets où les émigrants débarquent avec des gestes apeurés, aux sas, aux seuils, aux chicanes où l'on prononce les derniers mots entre les derniers baisers, aux couloirs miroitants où l'on découvre abruti par la décélération les premiers visages d'un monde nouveau..., le corps fragile du voyageur réclame qu'on le conditionne. Il a besoin d'oublier. Il abandonne sa tête au coton de cette voix, il faut à sa nostalgie ce shampooing, le massage de cette intonation idéalement neutre, aseptisante, sans affects, sans émois — sans *moi*.

Que le corps en ces lieux n'attache pas, se remarque encore à l'aisance polyglotte de cette voix. Elle saute sans effort d'une langue à l'autre et les cultures, les particularismes défilent comme les valises sur le carrousel, ou la terre vue d'en haut dans ses méridiens. L'aisance des traductions successives, sans reste et comme indéfinies, redouble l'aéronautique dans le langage lui-même, inaltérable, souverain. Rien n'adhère, les paroles décollent aussi. Cette terre n'aura été qu'une sphère sans mystère où tout circule et revient : il suffit pour s'en convaincre de fréquenter les aéroports, qui sont les hauts-lieux de la puissance et de la jouissance d'une civilisation technologique — et les miroirs clos de son narcissisme.

Please refrain smoking and fasten your seatbelts... We apologize for the delay... Ce que filtre cette vocifération blanche, ce qu'elle tamise en passant d'un idiome à l'autre, c'est de l'information dans sa pureté : le film des opérations mises à plat, bout à bout. Sous la rhétorique de la prévenance et de l'assistance universelles, nous pouvons identifier cette voix sans sujet : c'est la bande-son de la techno-structure dans sa version *Big Sister* ou sa branche *Relations Publiques*. Les techniques de la communication, qui sont produites sur le mode industriel comme une technique parmi d'autres, ont cette particularité d'enrober et de faire oublier le monde de la technique. Elles s'ajoutent à lui comme un peu d'excipient aromatisé ou de lubrifiant. La fille qui sourit sur l'emballage de la marchandise. L'hôtesse sous sa toque de velours au desk de la Pan Am. *May I help you... ?*

Cette société est plutôt dure, impitoyable à beaucoup, mais les pare-chocs de la mécanique sont *soft* : fesses, lèvres et nichons omniprésents sur les affiches et les pages des magazines, musiques d'ambiance aux arrangements partout semblables à Tokyo, Berlin ou Kennedy Airport, voix sussurantes, hôtesses... Une voix à laquelle il est impen-

S'ENVOYER EN L'AIR

Nous l'avions dit dans la précédente livraison : la revue — faute d'argent frais — doit s'arrêter. Pour éviter les pleurs abondants de nos lecteurs fort attristés, nous publions nombre des articles commandés, dans ce journal : feuilleton littéraire en quelque sorte. Le thème du deuxième numéro était tout entier contenu dans le titre générique proposé à votre avidité aiguë : Voix, J'écoute. *Après avoir palpé tous les corps vivants et imaginaires possibles, nous voulions écouter et parler. Jean-Paul Fargier évoquait à l'aide de sa fille les problèmes du doublage au cinéma ; aujourd'hui Daniel Bougnoux est convoqué à la tâche et s'intéresse à la voix des airs filtrée par les hôtesses des aéroports. Suite au prochain numéro. / J.C.*

Carolyn Watkinson, Barbara Hendricks, Birgit Finnilä... Ici la voix est muscle, effort, tension. Le son proféré convoque le corps tout entier. La veine bat, le cou se gonfle, c'est le chant sublime.

sable de répondre ou de mêler la sienne, pas plus qu'aux pubs ou aux spots. Une diction sans corps, ou dont le corps nous laisse à une infinie distance. Un sillage astral, un opérateur d'atmosphère. Il n'y a pas de dialogue ni de théâtre concevables avec une voix pareille. La scène appelée par cette voix conjure absolument l'hystérie ou les élans d'un corps ému. Sachons gré à quelques films-catastrophes de nous avoir montré l'inévitable retour du refoulé : quand les aéroports brillants et les majestueux 747, livrés aux trafiquants et aux preneurs d'otages, redeviennent le décor de tous les dangers, quand le feu, les bombes, les appels et la fureur se retournent sur elle, quel soulagement d'entendre hurler l'hôtesse !

Assez décollé !... L'hôtesse que je préfère travaille dans les liaisons maritimes, côté Cargo. Elle semble toujours sortir du bain, malmenée par le vent et les vagues. La peau de son visage s'empourpre facilement, et comme elle parle avec un cheveu sur la langue, les mots font dans sa bouche une bouillie légère qui donne irrésistiblement envie d'y goûter. Il arrive à ses yeux de flotter assez loin, mais les talons plats de ses ballerines et la jupe tombante rattachent fermement sa silhouette au sol.

On demande une hôtesse qui serait de terre, de mer, d'air et de feu.

* Professeur à l'Université - Grenoble 3

MUSIQUE/MARIONNETTES/CINEMA

ORTHOPEDIK RHAPSODIE

Karl Biscuit

On ne part pas en voyage musical sans Karl Biscuit. Cet homme de rock et de rite pourrait être qualifié de post-moderne. Il se traite lui-même d'ultra-moderne, et il n'a pas tort. Il fraie avec la chorégraphie, la mode, la musique, les synthétiseurs, les rythmes futuristes.

Son spectacle est une célébration : chants incantatoires du troisième millénaire, pulsations rythmiques, violon barbare (Alexander Balanescu), voix embrasée par le rock californien (Marcia Bémol), mixage diabolique (Franck Lievaart), lumière trouant les fumées (Christophe Marquis).

Un musicien de l'après-rock qui aurait tout écouté, de Phil Glass à Varèse, de James Brown à Eric Satie, de Boulez aux Sex Pistols, hors toutes les chapelles, tous les cadres, tous les genres. Un adjectif pour sa musique : contemporaine.

Vendredi 27 novembre 1987 / théâtre mobile
Durée du spectacle : 1 h

Charles Van Hoorick

C. Plessy

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Au programme, Varèse, Xenakis, Powell et Ives. En ouverture, deux courtes œuvres d'Edgar Varèse créées en 1924 et 1925 : Octandre et Intégrales.

Octandre est la seule œuvre du compositeur à ne pas faire appel à la percussion et à être divisée en mouvements enchaînés.

Intégrales est une exploration instrumentale (petit orchestre accompagné de dix-sept instruments à percussion) qui annonce la musique électroacoustique et marque le début d'une histoire moderne de la musique.

Jalons de Iannis Xenakis a été créée en janvier 1987 pour le Xe anniversaire de l'Ensemble sous la direction de Pierre Boulez. Composée pour un orchestre symphonique en miniature, *harpe comprise, et percussion exclue, cette œuvre est dédiée à l'E.I.C.*

Modules de Mel Powell serait, selon le compositeur, une œuvre modeste à la trajectoire transparente dès la première écoute *pour seize musiciens, solistes à tour de rôle.*

Les premières esquisses de Three places in New England datent de 1903 mais la version de chambre — donnée ici — a été créée en 1931 à New York. On y retrouve les caractéristiques du langage de Charles Ives (les dissonances, les superpositions mélodiques) qui fut l'un des précurseurs de la musique américaine, de la polytonalité, du collage et de la musique à quarts de ton.

L'Ensemble Inter-contemporain est placé sous la direction de Kent Nagano.

Mercredi 2 décembre 1987 / théâtre mobile
Durée du spectacle : 1 h 15 avec entracte

RUGGERO DELL'AQUILA BIANCA

Pupi Siciliani

Un genre épique, religieux et comique propre à l'Italie méridionale.

Après la Compagnie Carlo Colla e Figli et le Teatro del Carretto, le Cargo accueille la Compagnie Nino Cuticchio de Palerme. Dans les castelets de Sicile, les rôles sont improvisés par l'ensemble des manipulateurs ou par l'un d'eux, à partir de canevas similaires à ceux de la commedia dell'arte : les aventures des fils de Charlemagne et autres gestes célèbres de chevalerie présentées le plus souvent sous forme de feuilleton.

Les Pupi de Palerme mesurent environ quatre-vingt centimètres de haut, de la même taille que les milanaises, leurs mouvements sont saccadés et sautillants à la manière des Arlequins de la commedia dell'arte. Le texte — en langue originale — laisse la place à une certaine improvisation selon les réactions du public.

De tous temps — encore aujourd'hui ? — les spectateurs ont abondamment et naïvement participé aux actions sauvages, aux batailles sanglantes, aux agonies rugissantes, aux scènes d'amour et de farce qui se déroulent sur fond de toiles peintes d'inspiration Renaissance et de peinture baroque.

Du mardi 10 au jeudi 12 novembre 1987 à 15 h ; vendredi 13 à 20 h 30 / petite salle
Durée du spectacle : 1 h 05

CARTE BLANCHE A LA CINEMATHEQUE SUISSE

El Dorado
(1921)

de Marcel L'Herbier
avec :
Philippe Hériat, Eve Francis

Lundi 7 décembre à 18 h 30, mardi 8 décembre à 21 h
durée : 56 mn (muet/couleur)

La Dame de Shanghaï
(1948)

de Orson Welles
avec :
Orson Welles, Rita Hayworth, Everett Sloane

Lundi 7 décembre à 21 h, vendredi 11 décembre à 18 h 30
durée : 1 h 27

La Symphonie nuptiale
(1926)

de Eric von Stroheim
avec :
Eric von Stroheim, Maude George, Zasu Pitts

Mardi 8 décembre à 18 h 30, vendredi 11 décembre à 21 h
durée : 2 h 04

La Paloma
(1974)

de Daniel Schmid
avec :
Ingrid Caven, Peter Chatel, Bulle Ogier

Mercredi 9 décembre à 18 h 30
(présentation par Freddy Buache, directeur de la Cinémathèque Suisse)
jeudi 10 décembre à 21 h
(à l'issue de la séance, débat avec Freddy Buache)
durée : 1 h 53

El (Tourments)
(1952)

de Luis Bunuel
avec :
Arturo de Cordoba, Delia Garcès

Mercredi 9 décembre à 21 h
(à l'issue de la séance, débat avec Freddy Buache)
Jeudi 10 décembre à 18 h 30
(présentation par Freddy Buache)
durée : 1 h 35

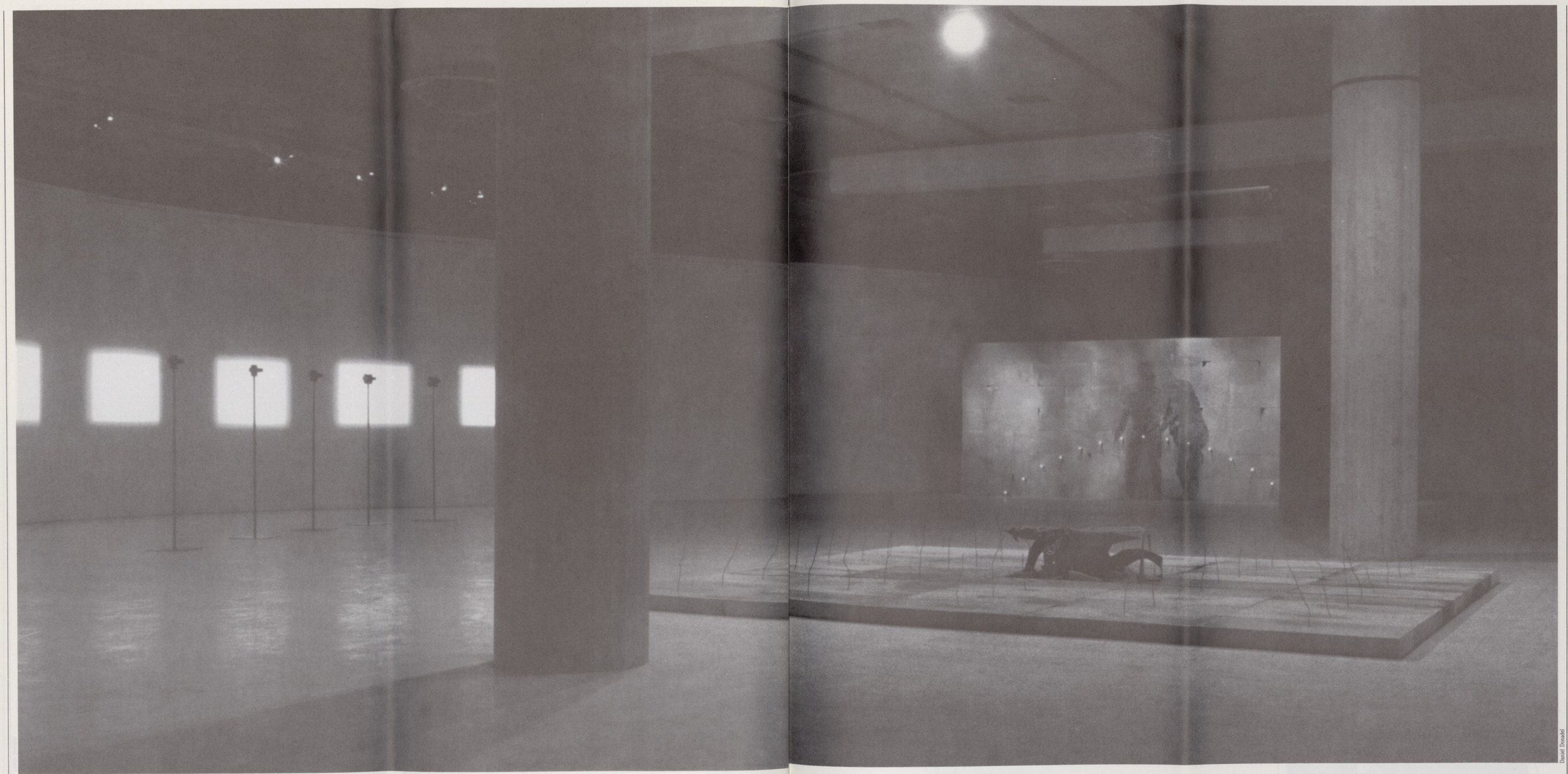
Prix des places : 30 F ; adhérents : 25 F ; (petite salle)

EXPOSITION

Donadel / Duru / Mercier-Terrasse

Daniel Donadel

Une production Cargo/Losange
Jusqu'au samedi
28 novembre 1987



Daniel Demadel

Daniel Donadel

Daniel Donadel

Daniel Donadel

Jean-Noël Duru

Marion Mercier

Anne-Laurence Terrasse

SPECTATEURS/ SERVICE

— Ballet Cullberg :
110 F ; adhérents : 80 F ;

— Baal /
Dans la Jungle des villes :
chaque spectacle : 110 F ;
adhérents : 90 F ;
les deux spectacles le samedi 5 décembre : 160 F ;
adhérents : 120 F ;

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

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

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

— Autres spectacles :
90 F ; adhérents : 60 F ;

— Abonnements :
prolongation

— Attention :

Les portes seront fermées dès le début des représentations.

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

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

LETTRE DU PRESIDENT

Le 22 mai dernier est née dans cette maison une nouvelle forme d'organisation pour la gestion de la maison de la culture de Grenoble.

L'association dans son ancienne forme avait progressivement délégué la quasi-totalité de ses prérogatives à des équipes successives de créateurs et de professionnels.

D'inévitables tensions et difficultés en étaient surgies dont les conséquences n'étaient plus véritablement maîtrisées.

L'impératif était donc pour les trois partenaires concernés (tutelles, équipe de direction du Cargo, représentants des adhérents), de savoir redéfinir des nouvelles règles et d'être en capacité de les mettre en vigueur.

Ce nouveau fonctionnement de la Maison de la culture de Grenoble s'est mis en place sous la forme de deux structures associatives liées organiquement.

1. Une association de soutien : *composée de ses membres fondateurs et de tous les adhérents et abonnés à la Maison de la culture/ Le Cargo.*

2. Une association de gestion de la Maison de la culture. *Celle-ci assure la gestion générale de la Maison de la culture :*
elle est composée majoritairement des représentants des différentes tutelles qui les financent, mais les 5 représentants des adhérents siègent de plein droit et exercent donc une fonction administrative pleine et entière.

D'ailleurs, le président est obligatoirement choisi parmi eux.

Liens organiques entre les deux structures

— 5 représentants des adhérents au conseil d'administration de l'association de gestion ;
— L'association de soutien dispose d'une dotation annuelle de 0,2 % du budget de fonctionnement de la Maison de la culture ;
— Pour sa libre expression, l'association de soutien a à sa disposition un espace dans les bulletins réguliers édités par la Maison de la culture/Le Cargo.

Jean-Claude Gallotta a défini le Cargo comme un espace de création, de liberté et d'échanges.

Pour concrétiser cette exigence et la réaffirmer saison après saison, il aura besoin de l'appui de ses adhérents, à la fois gardiens et garants de sa liberté.

Dans cette perspective, l'association pourrait non seulement soutenir l'équipe de direction du Cargo dans son projet, mais lui apporter compléments et prolongements, pour que s'épanouisse chez ses spectateurs le besoin de partage et d'approfondissement, et que ce lieu privilégié devienne un des creusets dans lesquels se forge la vie culturelle de la cité.

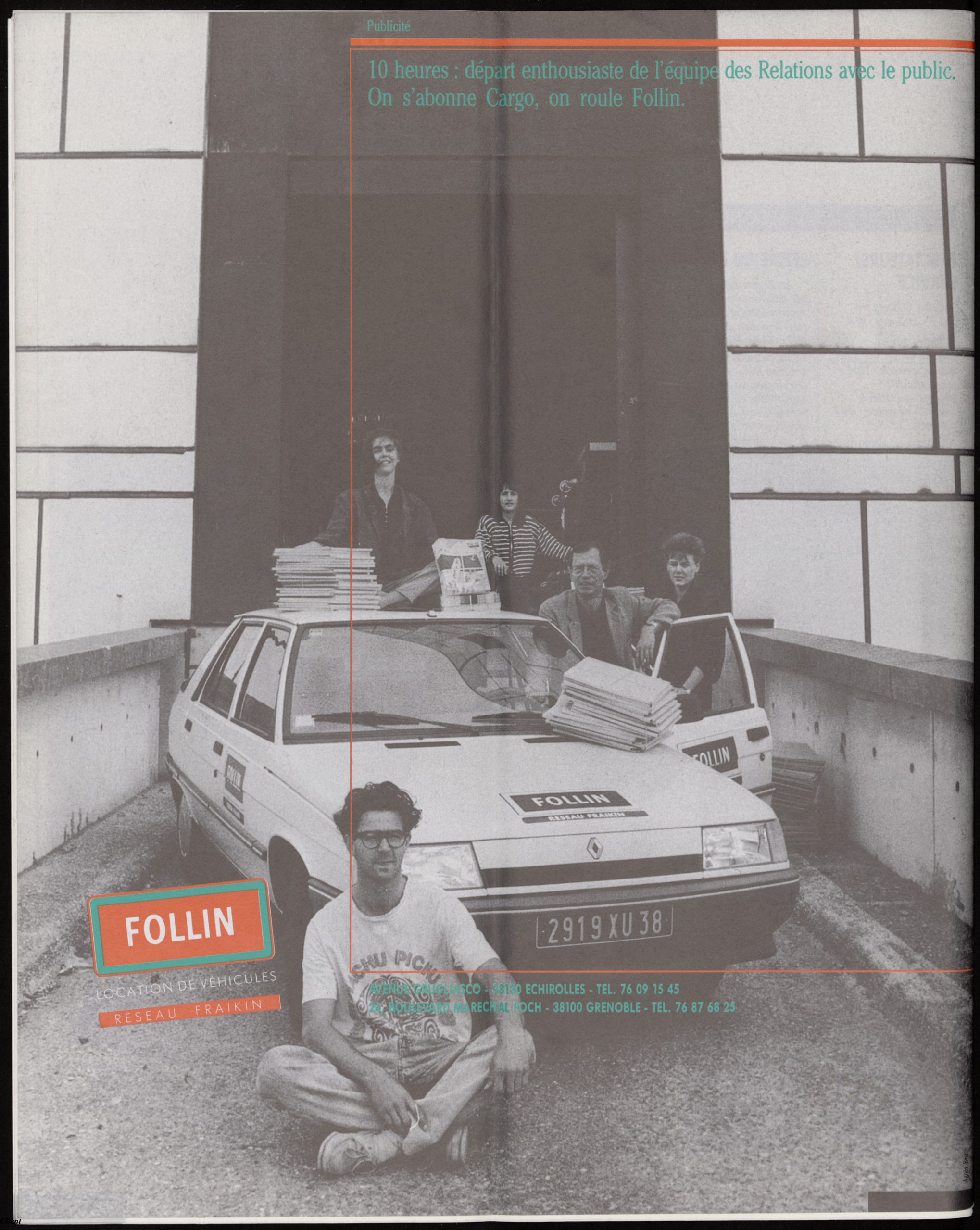
Autour de ces propositions, et des vôtres, c'est aux adhérents, c'est à vous tous, par votre présence, vos suggestions, vos questionnements, qu'il appartiendra de donner corps au projet de l'association de soutien à la Maison de la culture.

Le Président de l'association de soutien à la Maison de la culture
Louis Fiore

Assemblée générale
Jeudi 19 novembre à 20 h 30 / petite salle

Mémoire

Cet acteur accroupi dans la nuit est Patrice Chéreau ; 14 ans après Toller, le lundi 12 octobre 1987, il remontait sur scène, au Cargo, pour une mémorable interprétation de Dans La Solitude des champs de coton. Face à lui, Laurent Malet tendu et superbe.


10 heures : départ enthousiaste de l'équipe des Relations avec le public.
On s'abonne Cargo, on roule Follin.
FOLLIN
RESEAU FRAIKIN
2919 XU 38
FOLLIN
LOCATION DE VÉHICULES
RESEAU FRAIKIN
AVENUE GRUGLIASCO - 38180 ECHIROLLES - TEL. 76 09 15 45
24, BOULEVARD MARECHAL FOCH - 38100 GRENOBLE - TEL. 76 87 68 25