

“Au secours, nommez-moi ou je disparais” (Eugène Savitzkaya)

SIT VENIA VERBO

UN SECRET DE FABRICATION

HEIDEGGER, DÉBATS

GEORGE DANDIN

CARTE BLANCHE
A ROGER PLANCHON

LE NENUPHAR A LES PIEDS
DANS LA BOUE

CHUTE DE PIERRES

SPECTACLE
LE CARGO

JOURNAL DU CARGO

MAISON DE LA CULTURE DE GRENOBLE

N° 9 • AVRIL/MAI/JUIN 88

PRIX 10 F

Conversation sur Messieurs Meister et Heidegger absents

ÉNONCÉS

La phrase a fait rire. Elle a été prononcée par Jerry/Jean-Louis Trintignant sur la scène de la grande salle fin février : J'ai besoin de dire ce que je pense pour comprendre ce que je dis...

Sur la même scène, fin avril, un vieil homme sera là qui ressemblera au philosophe Heidegger. Philippe Lacoue-Labarthe, dramaturge du spectacle, raconte qu'Heidegger avait cette habitude d'écrire tout ce qu'il disait dans le moment même où il le disait.

Ici, la pensée a besoin de la parole et là, la parole a besoin de l'écriture. Non seulement pour assurer leur diffusion ou leur pérennité mais surtout pour se faire influencer, se préciser, se sentir exister.

Voilà ce qu'un débat d'idées permanent autour des spectacles du Cargo, autour de ce qui les engendre, autour de ce qu'ils font eux-mêmes naitre pourrait apporter au public et aux artistes ensemble. Le premier — le public — a besoin de parler ce qu'il pense pour comprendre ce qu'il voit ; les seconds — les artistes — ont besoin d'entendre ce qu'ils provoquent pour comprendre ce qu'ils font.

Ce serait une définition possible de l'art de se cultiver que de dire qu'il est la façon que nous avons de nous intéresser à ce qui se pense en même temps qu'à ce qui se passe.

Yves Chalas l'exprime en sociologue dans ce numéro de Cargo / Spectacle quand il lance un Revenons à la culture.

Oui, nous avons dit : débats. Pas : retour aux débats, de ceux qui brouillaient, annexaient ou parasitaient la compréhension ou la perception que nous avions des spectacles dans les années 70.

Nous avons dit : débats. Non pour ajouter une nouvelle médiation entre spectacle et public mais, tout en essayant de préserver la relation directe du spectateur à l'œuvre, permettre que la culture quelque part se dise.

A la manière de Jerry : Nous avons besoin de penser ce que nous voyons pour comprendre ce que nous en retiendrons. / C.-H. B.

C'est un vieux philosophe, enfermé pour mauvaise pensée, qui ne comprend pas ce qu'on lui veut. C'est un jeune homme qui fut son élève et qui a charge de l'interroger. C'est quelques ombres par-dessus eux : l'Histoire, la politique, la philosophie.

Et c'est dans le quotidien de ce théâtre-prison qu'un vieil homme nommé Meister rêve de cette récompense, après une vie de pensée, d'un long regard sur le calme des dieux, comme peut-être l'ont rêvée Knut Hamsun et Martin Heidegger qui ont inspiré à l'auteur ce personnage.

Nous avons demandé à Michel Deutsch, auteur et metteur en scène, et à Philippe Lacoue-Labarthe, philosophe et dramaturge du spectacle, de renouer pour Cargo/Spectacle avec la conversation qu'ils ont ensemble depuis de nombreux mois. Le premier parle encore peu de ce Meister dont, en écrivant, il n'a pas percé tous les secrets. Le deuxième qui vient de publier *La Fiction du politique*⁽¹⁾ est allé plus loin avec Heidegger, que l'actualité vient de mettre crûment en lumière.

Michel Deutsch — L'idée de départ c'est de raconter l'histoire d'un vieil homme, un intellectuel, un philosophe même, qui aurait fait le *mauvais choix*, le pire des choix. Ce n'est pas un vieillard, c'est un homme de soixante ans qui a une carrière derrière lui. Mais parce qu'il a fait le *mauvais choix*, terrible, de se fourvoyer dans une affaire qui fait césure dans le siècle — le nazisme —, il se retrouve isolé dans une sorte d'hôpital, une prison ; en fait, un théâtre réquisitionné.

Cargo/Spectacle — La pièce ne raconte donc pas la vie de Heidegger...

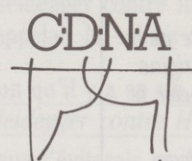
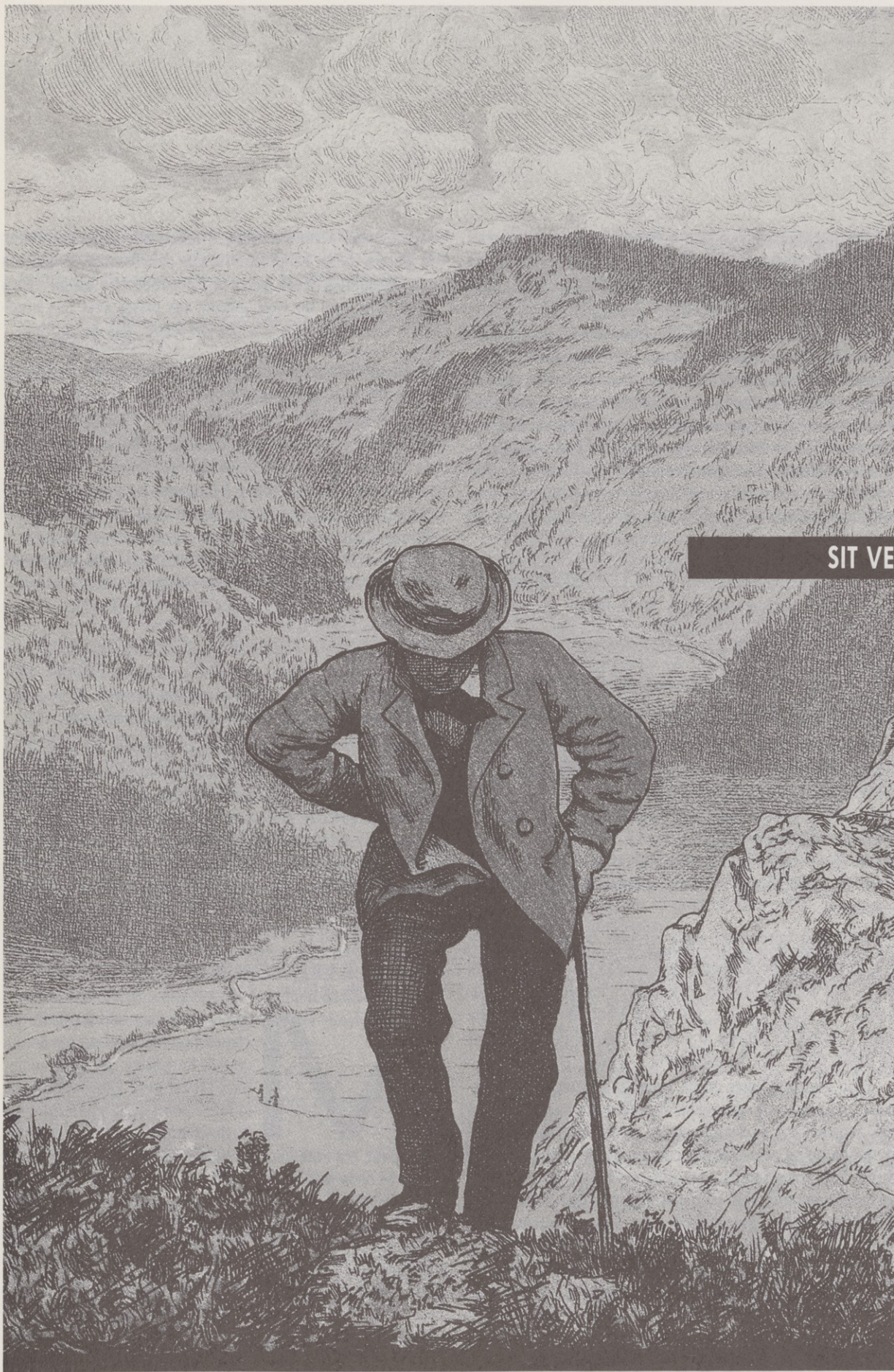
M.D. — Pas seulement. J'emprunte plutôt là à Knut Hamsun et à son *Journal Sur Les Sentiers* où l'herbe repousse où l'on voit comment un écrivain très célèbre, Prix Nobel, va continuer à ne rien comprendre jusqu'au bout et persister dans ces prises de position hitlériennes alors que le régime nazi norvégien est définitivement renversé... Heidegger lui, au contraire, avait très bien compris. Mais il ne sera jamais question pour lui de reconnaître une faute. Seulement une erreur... une erreur qu'il faut oublier. C'est bien entendu ce qui fait problème.

La pièce, c'est le rapport de cet homme, appelé Meister, à sa nouvelle existence de prisonnier, où il est démuné de tout, privé de sa liberté, de ses biens, condamné à se préoccuper de son quotidien. La pièce veut dire toute la

distance entre le maniement des grandes idées et les contraintes de la vie. Il s'agit d'une sorte de mise à l'épreuve de l'authenticité !! Frédéric II disait en parlant de Voltaire que les philosophes manquaient de jugement. Je pose la question de savoir comment cet homme, représentant de toute une intelligentsia européenne a pu faire ce choix-là — le nazisme — qui était à l'époque, rappelons-le, en apparence, le choix de la jeunesse, de la nouveauté, de la technique, de la révolution, du progrès. Tout cela autour d'une certaine idée du nationalisme, d'un nationalisme radical. Tandis que la démocratie ne semblait plus capable de porter l'avenir du vieux continent, pris dans l'étau de la révolution bolchévique d'un côté et, disons, de la démocratie tayloriste américaine de l'autre. Elle montre comment, pour certains, la solution a semblé être le recours au nazisme.

Mais il faut bien comprendre que pour les Nazis les idées n'avaient strictement aucune importance. Il y avait, certes, l'appel aux valeurs traditionnelles, mais celui-ci était tout provisoire et circonstanciel. Le mouvement étant d'abord et essentiellement nihiliste, les valeurs ne signifiaient rigoureusement rien. Derrière le rideau de fumée du nationalisme, du socialisme, ou même de l'idéologie *Blut und Boden*, le seul véritable objectif du National Socialisme était la prise du pouvoir. On ne comprend rien au nazisme si on passe sur son caractère attrape-tout et opportuniste, sur le mensonge et le cynisme, mobilisé pendant la phase de conquête — légale ! — du pouvoir. C'est seulement après le 30 janvier 1933, après la prise du pouvoir, que le nazisme va révéler sa vraie nature que Hermann Rauschning a justement définie comme révolution nihiliste. Une révolution sans autre contenu qu'elle-même, et dont la seule dynamique est l'anéantissement. Dans cette perspective, l'Allemagne était proprement insuffisante et la guerre totale est l'aboutissement logique du mouvement et, pour finir, son unique principe avec l'anti-sémitisme... L'Europe — pensaient les intellectuels de la droite radicale, mais pas seulement eux ! — étant prise dans un étau entre l'Amérique et l'URSS...

Philippe Lacoue-Labarthe — Ceux-là, qui se posaient en intellectuels européens, ne s'empêchaient pas d'être nationalistes... toute la question était de savoir quel serait le pays-guide de cette idée européenne. Brasillach pouvait penser que ce serait la France, Heidegger pensait que c'était l'Allemagne. Ils adhéraient à un nouvel ordre européen qui représentait de leur point de vue la chance pour l'Europe de dépasser, presque au sens dialectique du terme, la contradiction entre le socialisme de type marxiste et le libéralisme à l'américaine. C'était un projet de troisième voie, fondé sur ce que j'appellerais un *national-scoutisme*...



Le Centre dramatique national des Alpes
présente

SIT VENIA VERBO

de Michel Deutsch et Philippe Lacoue-Labarthe

mise en scène : Michel Deutsch

décors : Laurent Peduzzi

costumes : Patrice Cauchetier

éclairages : Marie Nicolas

assistant à la mise en scène : Marc Sussi

musique : Jean-Marie Sennia

avec :

Meister : Serge Merlin

Madame Gottlieb, sœur diaconèse : Michèle Foucher

Lerner : Grégoire Ostermann

décors et costumes réalisés par les Ateliers du CDNA

coproduction CDNA/Le Cargo

MICHEL DEUTSCH

Est né et a étudié à Strasbourg D'abord dramaturge du Théâtre de la Reprise, il est à l'origine de ce qu'on a pu appeler le Théâtre du quotidien.

Collaborateur de Jean-Pierre Vincent, il met en scène et écrit du théâtre depuis 1974. On lui doit une dizaine de pièces de théâtre dont El Sississi et Dimanche. Sa pièce Tel Un Enfant à l'écart avait été présentée en avril 1982 à la Maison de la culture de Grenoble dans une mise en scène de Gilberte Tsai.

PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE

Né en 1940, à Tours. Agrégé de philosophie en 1963, il enseigne depuis 1967 à l'Université de Strasbourg. Il est également visiting professor régulier à l'Université de Berkeley.

A travaillé avec Michel Deutsch au T.N.S. à l'occasion de deux mises en scène de l'Antigone de Sophocle — Hölderlin (1978 et 1979) et d'une mise en scène des Phéniennes d'Euripide (1982). Co-dirige les collections Détroits chez Christian Bourgois et La Philosophie en effet aux éditions Galilée. Membre du Comité directeur du Collège International de Philosophie.

Derniers livres parus : L'Imitation des modernes (Galilée, 1986) La Poésie comme expérience (Bourgois, 1986) La Fiction du politique (Bourgois, 1988).



SIT VENIA VERBO

On ne comprendrait rien à cette époque si on n'avait le souvenir du succès qu'ont eu par exemple les Chantiers de jeunesse ou les réunions d'intellectuels du type, dans la région, de l'Ecole d'Uriage.

Alors notre personnage — Meister — est bien entendu un peu toutes ces figures en une, à partir du récit qu'Ham-sun a fait de sa captivité et de ce que nous savons de Heidegger. Michel Deutsch et moi nous sommes retrouvés sur ce sujet parce que nous avons fait ensemble un travail sur la tragédie — et cette pièce pourrait être une tragédie — et sur Hölderlin. Comme depuis plusieurs années je travaille sur la question de Heidegger et la politique, nous nous sommes sentis capables ensemble de faire parler un personnage qui lui ressemble beaucoup...

— Ecrire à deux... comment s'est fait l'échange entre vous ?

M.D. — Il est encore en train de se faire !

P.L.-L. — Sous forme de conversations...

M.D. — Nous avons de longues conversations. Et il arrive à Philippe de proposer un canevas de répliques.

— Quelles difficultés rencontrez-vous à faire parler un philosophe au théâtre, à lui faire tenir des propos philosophiques ?

M.D. — Il n'en tient pas ! Ce n'est pas une pièce à thèse. Ce n'est pas Les Mains sales de Sartre. On n'a pas écrit un traité. Il n'y a pas de démonstrations. La rigueur au contraire de notre travail a été de raconter, simplement, une histoire.

— Comment faites-vous alors circuler la pensée ?

P.L.-L. — Meister dialogue avec quelqu'un qui a été son élève, qui a émigré et qui revient avec les troupes d'occupation. Ce jeune homme, qui mène l'enquête en quelque sorte, connaît sa pensée. Il n'attend pas un discours. Tout se passe entre eux à demi-mots.

L'un des problèmes qu'on a depuis longtemps au théâtre c'est la fausseté incroyable des discours qu'on attribue aux artistes, aux écrivains, etc. C'est faux parce que dans la vie ça ne se parle jamais comme ça. Il y a dans toute discussion entre intellectuels un non-dit d'une épaisseur incommensurable, tout simplement parce que chacun connaît la pensée de l'autre. C'est donc dans cette très mince écume qu'il y a à la surface du travail intellectuel que naissent les discussions. Dans la pièce, c'est cette écume que l'on perçoit entre le maître et

l'élève, avec cette particularité que l'on demande des comptes au maître, qu'il s'y refuse et que l'élève chargé de l'inter-

roger le fait à contre-cœur. Il fallait effectivement éviter la pièce à thèse. La question d'une pensée mise devant ses responsabilités n'est qu'en arrière-fond. Ce qu'on verra avant tout c'est un vieil homme aux prises avec des situations concrètes. Il n'y a pas de leçon, pas de morale.

— Le spectateur va-t-il finalement être sommé de choisir pour ou contre cet homme ?

M.D. — Il choisira d'abord sa place !... Avant les répétitions, je ne peux encore rien dire sur cet homme. J'essaierai de l'attraper pendant le travail, avec l'acteur. Pour l'instant, je ne sais pas. On a beaucoup construit le personnage par le texte, il ne dit encore rien de ce qu'il sera. Si je le savais à l'avance, ce serait une thèse, pas une pièce... Et puis adhérer à quoi ? Ses théories, il n'en parle pas. Il a des problèmes simples de lacets de chaussures, ça oui...

— Façon Beckett ?

M.D. — Beckett, c'est difficile d'en faire l'économie, de toute manière ! Il faut dire que ce Meister n'a rien pour écrire dans sa prison ; donc rien pour penser... la manière de le punir c'est aussi ça, ni papier, ni crayon...

P.L.-L. — il est dans une curieuse situation car après tout il est en même temps dans sa situation ordinaire, proche de la vie simple et monacale qu'il se donne pour modèle et puis dans cette situation exceptionnelle de ne pouvoir penser, de ne jamais être en situation de travail. Comme Heidegger d'ailleurs, il ne peut penser qu'en écrivant. Il panique. C'est pourquoi on le verra apprendre le guide des Alpes suisses par cœur, pour entretenir le fonctionnement de sa pensée...

— Le lieu de son enfermement semble tenir de la prison, de l'hôpital, du théâtre...

M.D. — Dans mon esprit cela devait être un asile de vieux, mais en voyant le théâtre, ici à Grenoble, on s'est dit avec Laurent Peduzzi et Marc Sussi qu'il fallait intégrer le théâtre dans le texte. Meister sera donc enfermé dans un théâtre. Je fais évoluer le texte dans ce sens et il évoluera encore pendant les répétitions.

Il faut donc imaginer que dans cette ville un homme doit être retenu prisonnier et qu'il ne reste guère que le théâtre pour cela, un théâtre avec un bout de décor encore debout. Le seul endroit debout dans la ville en ruine est un théâtre... en ruine.

P.L.-L. — De manière sous-jacente, il y a aussi cette idée paradoxale que Heidegger a fait l'impasse sur le théâtre

lorsqu'il a fait l'examen des questions touchant à l'art alors qu'en même temps d'une certaine façon il a cautionné une politique qui ne reposait que sur sa théâtralisation !

— La pièce pourrait tout aussi bien s'appeler *Un Intellectuel des années 30...*

P.L.-L. — La question que je me pose depuis très longtemps, à partir de Heidegger, c'est d'essayer de comprendre ces choix idéologiques à égalité avec la compréhension qu'on a pu avoir pour les intellectuels qui ont choisi le marxisme. Essayer de comprendre, quarante ans après.

Il y a eu une unanimité anti-fasciste dans les années d'après guerre, laquelle unanimité s'est beaucoup détériorée dans ces dernières années. Du même coup, cette détérioration libère, si j'ose dire, des possibilités d'interrogation qui ne soient pas suspectes sur la nature de ces régimes et de ce qu'ils ont représenté.

— Faites-vous un exact parallèle entre les intellectuels des deux camps ?

P.L.-L. — Non, pas un parallèle. D'un côté, on a une idéologie de la libération, de l'autre de la domination. Ce sont les deux grandes branches d'une idéologie européenne profondément enracinée qui, à mon sens, est le *romantisme politique*.

Même si ça fait scandale quand je dis cela, je ne crois pas du tout qu'il y ait entre les deux idéologies un partage essentiel sur la question de l'humanisme. Je crois que le nazisme comme le stalinisme sont des produits de l'humanisme européen, si on définit l'humanisme comme ce régime intellectuel et idéologique qui rapporte toute la réalité à l'homme et se trouve du coup obligé de trouver une définition métaphysique de l'homme. Le nazisme et le marxisme retiennent chacun un critère de définition de l'homme. Pré-tendre que l'humanisme est d'emblée universaliste est pour moi une contre-vérité historique.

— L'humanisme, dites-vous, est à l'origine de ces deux grandes branches idéologiques que vous condamnez. Alors, à bas l'humanisme... ?

P.L.-L. — Non, je veux dire que l'humanisme est insuffisant, qu'il repose sur des bases trop fragiles pour être à la mesure de ce que nous avons à affronter. Je pense toujours à cette position de Heidegger, indépassable : *l'humanisme ne met pas assez haut l'humanité de l'homme*. Position qui, si elle ne peut pas cautionner directement les thèses nazies peut certes servir à des opérations politiques douteuses. Mais enfin l'humanisme en Europe a été porteur de catastrophes et je ne dis rien de ce que l'Europe a détruit dans le monde au nom de l'humanisme !

— Votre pensée s'appuie sur celle de Heidegger... qui n'est pas arrivé aux mêmes conclusions que vous. Cela signifie-t-il que Heidegger a perdu de vue à un moment donné l'enseignement de sa propre pensée ?

P.L.-L. — Probablement. Bien qu'il ait fini par aboutir, je crois, à ce genre de conclusions. Ses derniers textes — si on veut bien les lire — sont tout à fait révélateurs de sa critique du nazisme. Cela dit, il devait être très difficile à cette époque très déterminée et pour un penseur de cette importance de ne pas *tomber* d'un côté ou de l'autre. Pour des raisons fondamentales il ne pouvait pas être marxiste et pour d'autres raisons aussi fondamentales qui tiennent à sa pensée — *ce qui détermine l'humanité c'est chaque fois l'appartenance à une terre* — il ne pouvait que *tomber* de ce côté-là, que j'appelle, pour simplifier, le *romantisme de droite*.

— Vous dites : si on veut bien lire les derniers textes de Heidegger... Prenez-vous parti dans la bataille d'exégètes autour du livre de Victor Farias sur la conduite nazie de *Monsieur Heidegger* ?

P.L.-L. — Le livre de Victor Farias qui rend publics en France un certain nombre de faits pour la plupart déjà connus en Allemagne a un intérêt certain en ce qu'il rend intenable désormais la position des heideggeriens français qui épousaient complètement les arguments de Heidegger lui-même expliquant que malgré son comportement dans les années 33-34 on ne pouvait le confondre avec le premier nazi venu. Eh bien, si, on pouvait le confondre !

Ce même livre devient moins intéressant quand il *en rajoute* et plonge Heidegger dans un univers totalement nazi. Pour moi, que Heidegger ait conservé sa carte du Parti ou qu'il ait participé à des cérémonies officielles du régime même après 1934, cela n'est pas très important. Ce qui me paraît le plus important c'est ce qu'il a pensé et ce qui s'est passé dans son enseignement à partir de 1934. Et là, si on le lit — et Farias à l'évidence ne le lit pas — on voit qu'il s'explique avec le nazisme et notamment qu'il se confronte à Nietzsche. C'est cela qu'il faut traiter : la pensée de Heidegger dans sa relation avec le nazisme et non pas les rapports de monsieur Heidegger avec la section du parti de Fribourg-en-Brisgau.

— Son engagement nazi n'est toutefois pas un accident ?

P.L.-L. — Son engagement est en parfaite cohérence avec sa pensée !

— Comment faites-vous de ce fait pour être heideggerien ?

P.L.-L. — Je ne suis pas heideggerien. Je prends la philosophie dans son entier, jusque dans son aboutissement heideggerien. La première conséquence est de retourner d'une certaine manière Heidegger contre lui-même, de le soumettre à ce qu'il appelait lui-même la *déconstruction*.

— De la même façon qu'il y a eu un *Marx contre Marx*, vous écririez un *Heidegger contre Heidegger*...

P.L.-L. — Hormis que j'éviterais en fait d'utiliser le mot *contre* (parce qu'avec ce mot on entre dans un mode de pensée dialectique qui est tout à fait étranger au mode de pensée heideggerien) la formule est séduisante et pourrait définir en gros mon travail. L'idée est de Habermas qui a lui-même repris un mot de Heidegger sur Nietzsche : *Il faut penser avec Heidegger contre Heidegger*.

— Un philosophe peut ne pas parvenir à lire totalement sa propre œuvre...

P.L.-L. — Bien sûr. D'où la notion de succession en philosophie. Une pensée c'est un effort intellectuel qui revient à conquérir un certain nombre de positions dans la recherche de la vérité. Mais au moment même où elle est formulée, la pensée est déjà en quelque sorte dépassée. Une pensée n'accède peut-être jamais entièrement à elle-même. Le philosophe ne sature pas sa propre pensée, il laisse ouvert un abîme de questions. La pensée philosophique n'est pas plus maîtrisable que l'œuvre d'art. D'ailleurs, le geste du philosophe par rapport à un autre qui le précède est toujours le même : trouver la vérité que celui-ci indiquait sans parvenir à la mettre en lumière.

— Et c'est seulement dans ce champ-là que l'engagement du philosophe vous intéresse...

P.L.-L. — Le comportement social du philosophe n'est de toute façon jamais très brillant... à part Rousseau peut-être, ou Kant... Mais que voulez-vous, à cette époque, tous les intellectuels faisaient le constat d'un monde qui s'effondrait et tous se sentaient une responsabilité. Pour sa défense, Heidegger ne manquait jamais par exemple de citer Paul Valéry. Et je l'ai dit, les intellectuels devaient prendre position en un temps où les positions ne pouvaient pas être nuancées. ■

Propos recueillis par Claude-Henri Buffard pour Cargo/Spectacle

(1) Philippe Lacoue-Labarthe participe au débat *Heidegger, philosophie et politique* mardi 26 avril au Cargo (voir page 20).

Du mercredi 20 au samedi 30 avril 1988/grande salle

Le mardi 20 avril : Jean-Marcel Audebert
 Les mercredi 21 avril : Georges Bédine, Raymond Fréchet
 Bernard Jaccot, Michel Masson, Marcel Sylvester
 Les jeudi 22 avril : Marianne Groves
 Claude Orson-Grossmann
 L'Ordonnance : Pierre Pétay
 Les vendredi 23 avril : Jeanne Aristocrate, Jeanne Leoy-Baudouin
 Hervé Raut
 Le samedi 24 avril : Jean-François Pollet

Raconter l'histoire d'un homme



Delahaye

Le TNP de Villeurbanne
présente

GEORGE DANDIN

de Molière

mise en scène : Roger Planchon

décor : Ezio Frigerio

costumes : Jacques Schmidt

musique : Jean-Pierre Fouquey

réalisation et synthétiseur : Benoît Widemann

lumières : André Diot

sons : André Serré

avec :

George Dandin : Claude Brasseur

Angélique : Zabou

Madame de Sotenville : Emmanuelle Riva

Monsieur de Sotenville : Daniel Gélin

Clitandre : Jean-Claude Adelin

Claudine : Evelyne Buyle

Lubin : Marco Bisson

Colin : Vincent Garanger

et :

Le mendiant aveugle : Jean-Marcel Astulfoni

Les paysans : Georges Bédine, Raymond Fraysse,
Bernard Lacroix, Michel Masson, Marcel Sylvestre

Les Servantes : Marianne Groves,

Claudie Orsoni-Grossmann

L'Ordonnance : Pierre Ferlay

Les Jeunes Aristocrates : TERENCE Leroy-Beaulieu,
Hervé Ruet

Le Palefrenier : Jean-François Pollet

Pour Molière, et pour Roger Planchon, Claude Brasseur est de retour sur scène.

A *George Dandin*, Claude Brasseur prête aujourd'hui sa force, son épaisseur charnelle, son goût du rire et de la rupture tragique.

Un soir, j'étais avec Jean-Claude Brialy, j'ai vu, dans un théâtre parisien, une mise en scène d'un jeune Lyonnais. Nous avons été éblouis par le spectacle. Nous étions timides... Après avoir hésité, nous filons en coulisses voir ce jeune type, et on bavarde... Nous vivons à Paris, nous faisons du cinéma mais on a vraiment aimé votre spectacle et si un jour vous avez envie de travailler avec nous... Et Planchon répond : ... j'espère que ce ne sont pas des paroles en l'air.

Parole tenue, de part et d'autre. Pendant deux saisons, Claude Brasseur fait partie de l'équipe de Roger Planchon, à Villeurbanne et en tournée... Et il se souvient, très bien, d'un certain *George Dandin* : *Un Dandin sans préciosité. Parce que Planchon l'a mis en scène non en fonction du milieu social supposé de l'auteur — d'ordinaire on pense Molière donc Versailles, la Cour, le XVII^e siècle —, mais en fonction de la situation sociale de Dandin.*

— Molière a écrit *George Dandin* voilà trois siècles. Cette donnée historique est-elle importante, pour vous ?

— Oui. Pour l'acteur, pas pour le public. Nous ne sommes ni historiens ni pédagogues... Il y a une anecdote sur le peintre David qui me plaît beaucoup. Dans *Le Sacre de Napoléon*, au fond, à la tribune, il met en scène la mère de l'Empereur. A l'époque, tous les critiques se sont écriés : Grottesque ! La mère de Napoléon n'a pas assisté à son sacre ! *Je suis peintre* — répondait-il — *et pas historien...*

Pour nous autres, acteurs, il est important de connaître le XVII^e siècle. Non pour le raconter fidèlement mais pour apprendre à le parler. De même que, pour bien parler anglais, il ne suffit pas de traduire mot à mot mais il faut penser en anglais, de même il nous faut apprendre à penser XVII^e. C'est la seule façon d'avoir une vraie mémoire et de comprendre ce que l'on dit.

Par exemple : au XVII^e siècle, on ne prononçait jamais le nom de Dieu, c'était alors formellement interdit. On parlait des dieux païens, oui, et puis on disait *morbleu, corbleu...* Et *bleu* était l'équivalent de *dieu*. Ces mots sont des blasphèmes, il faut en tenir compte quand on les prononce. Dire *morbleu* un certain nombre de fois... et on

vous fendait la lèvre... Le répéter encore, et c'était la langue qu'on vous coupait... Ce n'était pas rien. Le public d'aujourd'hui n'en a rien à faire... et il a raison ! Mais l'acteur a besoin de le savoir, pour rendre la pièce vivante et sensible. Autre exemple : la situation matrimoniale de *Dandin*. Elle est comparable à ce qui se passe aujourd'hui au Moyen-Orient. Au XVII^e siècle, c'était tout naturel, le mariage était un vrai marché. Les *Sotenville* sont d'ailleurs des gens tranquilles, ils n'ont rien fait d'extravagant. Mais le divorce ne pouvait pas exister : une femme se séparait de son mari, elle avait le choix entre le bordel... ou le couvent. C'est toute la situation de la pièce... et le véritable modernisme, ce n'est pas de monter *Dandin* comme si ça se passait aujourd'hui — ce serait bête, impensable même — mais bien de tenir compte de ce contexte. *George Dandin* précède d'un siècle la Révolution. *Dandin* ne méprise pas la noblesse, il a conclu un marché, il en a discuté autour d'une table. Sur ce chapitre, il est d'accord. Le malentendu vient d'Angélique : contrairement à ses sœurs, ce n'est pas une petite oie blanche qui se laisse faire. Elle expose à *Dandin* des vérités qui sont un peu plus modernes. *Dandin* les comprend-il ? En théorie peut-être. Mais il se trouve qu'il l'aime !

La pièce, pour moi, a été éclairée par la lecture du scénario que nous allons tourner (1), où il est encore plus évident que *Dandin* aime Angélique. Il lui reproche de ne pas assumer les liens du mariage, en clair, de ne pas faire l'amour avec lui. Avec lui, qui a envie de la posséder, qui veut des enfants... Evident aussi qu'Angélique, tout compte fait, est peut-être plus attirée par *Dandin* — profondément, sensuellement, même s'il est un peu rustre — que par *Clitandre*, qui l'amuse, la flatte et parle bien. Mais ça l'ennuie de ressentir quelque chose pour cette homme qui n'est pas de sa classe. C'est une situation qui existe dans la vie.

Pour jouer *Dandin*, Planchon n'a engagé ni un vieil homme ni un mec difforme. C'est pour qu'on comprenne cela, sans doute... Et la salle devrait être partagée. Se dire : mais pourquoi Angélique ne reste-t-elle pas avec *Dandin* ? Il est très bien, ce n'est pas une vieille ganache, et il l'aime...

Il ne faut pas charger *Dandin* mais au contraire le valoriser le plus possible. Sans trahir son milieu paysan.

C'est ainsi que la pièce est véritablement sociale.

— *Dandin* est sans cesse, fortement, humilié. Il faut que l'acteur, le personnage, résiste pour ne pas être simplement un cocu ridicule ?

— Dans la vie, un cocu peut faire rire ou toucher, selon les situations. *Dandin* me touche plus qu'il ne m'amuse.



Delahaye

Comment le public va-t-il le percevoir ? J'espère qu'il sera touché. En tout cas, c'est le but de Planchon. Je reprends à mon compte — parce que je le comprends, parce que je le ressens — tout ce que dit Planchon de la force des grandes pièces : *Elles sont grandes parce que les conflits existent et que tous les personnages ont un peu raison.*

Bien sûr, Molière fait rire. Mais la comédie humaine, ce n'est pas drôle. Chez Molière, la drôlerie sort d'ailleurs toute seule, ce n'est pas la peine de jouer *comique*.

— Claude Brasseur... George Dandin. Comment l'acteur apprivoise-t-il le personnage ?

— En trouvant des marques, des repères personnels. Quand on regarde un personnage, on trouve toujours un point commun avec soi, un point même infime. Après, il suffit de faire un agrandissement de ce qu'on porte en soi, de le développer jusqu'au rôle. C'est tout.

— Si vous aviez à choisir un rôle chez Molière, ce serait Dandin ? Sans hésitation ?

— En grande partie. Parce que je crois, je sens — même si les historiens me contredisent — que c'est la pièce la plus autobiographique de Molière. Il y parle de ses déboires matrimoniaux. Plus que Tartuffe, plus que Sganarelle,

Dandin est l'un des rôles qu'il a le plus vécu, ressenti... et c'est une pièce terrible. Mais Dandin ne manque pas non plus d'humour, pour finir. Il se dit : Bon. Je n'y arrive pas, avec cette femme que j'aime... Tant pis pour ma gueule. Et il fait le clown. Il se jette dans le baquet... Une chose très importante aussi : c'est la seule pièce de Molière où meurt le héros (je fais abstraction de *Dom Juan* qui n'est pas un thème de Molière). Mais Angélique, tout de même, est là... En tout cas, je vis le personnage comme ça. Dans la mise en scène de Planchon... la fin est un peu optimiste : Dandin et Angélique ne vont pas arrêter de se chamailler mais, bon, ça va peut-être s'arranger.

CARTE BLANCHE A ROGER PLANCHON

La Splendeur des
Amberson
(1942)

de Orson Welles

avec :

Tim Holt, Joseph Cotten,
Anne Baxter,
Dolores Costello...

Mardi 3 mai à 18 h 30,
mercredi 4 mai à 21 h 30
durée : 1 h 28

Fanny et Alexandre
(1983)

de Ingmar Bergman

avec :

Erland Josephson,
Alan Edwall,
Ewa Fröling...

Mardi 3 mai à 21 h,
mercredi 4 mai à 18 h 30
durée : 3 h 07

Johnny Guitare
(1954)

de Nicholas Ray

avec :

Joan Crawford,
Sterling Hayden,
Ernest Borgnine...

Jedi 5 mai à 18 h 30,
vendredi 6 mai à 21 h 30
durée : 1 h 50

Alice dans les villes
(1973)

de Wim Wenders

avec :

Rüdiger Vogler,
Yella Rottländer

Jedi 5 mai à 21 h,
samedi 7 mai à 18 h 30
durée : 1 h 50

Voyage au bout de l'enfer
(1978)

de Michael Cimino

avec :

Robert de Niro,
Christopher Walker,
John Savage, John Cazale...

Vendredi 6 mai à 18 h 30,
samedi 7 mai à 21 h
durée : 3 h 03

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

GEORGE DANDIN

— Les lectures à la table vous ont-elles aidé ?

— Absolument. Elles sont indispensables. Il faut aller lentement dans l'élaboration d'un spectacle, gravir un échelon après l'autre. L'ensemble des comédiens y assistent pour

connaître l'histoire de chacun et de tous. Le travail de Molière, c'est de raconter une anecdote... et c'est bien fait. Le travail de Planchon, c'est de raconter de façon chorale les personnages et leurs rapports. Le mien, c'est de raconter une seule chose : l'histoire de Dandin.

Auteur, metteur en scène, acteur, nous devons faire le même spectacle en racontant autrement la même histoire...

Tout le travail sur le plateau sera-t-il un acquis pour le film ?

— Chacun va arriver sur le tournage, en sachant parfaitement qui il est. Mais d'ordinaire, au cinéma, je travaille aussi beaucoup à la table.

J'ai plein de notes sur mes scripts : elles me permettent d'avoir une vision globale du personnage. Et de toujours savoir où j'en suis quand on tourne les scènes dans le désordre. Planchon travaille les scènes, lui aussi, dans le désordre. Il cite volontiers Stanislavski : *Il ne faut pas jouer Othello mais la première scène d'Othello, la deuxième scène d'Othello...*

— Le théâtre, un retour aux sources ?

— Mais pas du tout. C'est mon seul métier... celui que je rêvais de faire quand j'étais au Conservatoire.

J'ai eu la chance de pratiquer le cinéma et la télévision. Mais ce n'est pas mon métier. Et ce que je dis n'a rien de péjoratif pour ces moyens d'expression.

Aujourd'hui, on répète. Je m'inspire des intentions, des indications de Planchon. Mais, à partir du 16 mars, je suis le seul patron en scène. C'est moi qui fais mon montage, qui accélère, qui ralentit le rythme... L'ingénieur du son, c'est moi, je monte ou je descends, à mon libre choix. Je sais où sont les lumières et, si je le veux, je me fais mes gros plans ou bien je me mets de dos, je me cache derrière un pilier... je fais le clown, pendant que mes camarades jouent... Je dis *moi*, acteur, avec un petit *a*. Les autres comédiens peuvent faire strictement la même chose.

Je n'aime pas cette expression : *retour aux sources*. Mon métier n'a jamais été rien d'autre que le théâtre. Bien sûr, il ne faut pas s'en éloigner trop longtemps. Un paysan, quand il est jeune, laboure son champ avec une char-

rue et deux bœufs. Puis il achète un super tracteur, avec quinze socs. Et, un jour, c'est la crise. Il n'y a plus de pétrole, plus de tracteur. Si, pendant vingt ans, il a labouré son champ avec un tracteur, il ne sait même plus comment on attelle un bœuf. La comparaison est un peu exagérée mais pas tant que ça. Le cinéma, c'est facile, on peut s'arrêter au milieu d'une prise. Au théâtre, on ne peut pas dire : attendez, je suis *planté*. Le théâtre, c'est l'artisanat du métier, *grandeur nature*. Tous les soirs, c'est la finale olympique, tous les soirs, il faut gagner. On se crève physiquement. Mais on s'y retrouve. C'est une compensation de jouer une pièce comme *George Dandin*. A tous points de vue, ça nourrit : l'acteur, l'homme. J'apprends, beaucoup, sur les rapports psychologiques entre les gens car les personnages vont tellement loin, sont si profonds...

Si je fais un bilan de ma vie, un jour — comme lorsqu'on se retourne et qu'on pense aux deux, trois femmes qu'on a aimées —, je me dirai : il y a eu *George Dandin* avec Roger. Quel que soit l'accueil critique et public. ■

Entretien réalisé pour le Journal du TNP par Odile Quirot



Delahaye

(1) à la date de cet entretien, le film de Roger Planchon était en préparation.

Du mercredi 4 au mercredi 11 mai 1988/grande salle
Durée du spectacle : 2 h 30 avec entracte

Revenons à la culture

Sous le titre *Revenons à la culture*, Yves Chalas demande à ce que nous redécouvrons, tous, *l'or du temps*. Il emprunte à Breton, à Hegel, à Goethe, à Malraux, à Freund — pour nous resituer.

Acceptons avec lui cette idée que le ressassement serait un ennemi et que ces pages doivent porter un souffle neuf qui doit aider acteurs et spectateurs à respirer le même air.

La volonté est la racine de l'image, la volonté fausse détruit l'image. L'aphorisme du sage Jacob Böhme m'a inspiré les quelques lignes qui vont suivre.

L'image, l'imagination créatrice, ne sont-elles pas les autres noms de la culture ? On peut aisément y consentir, comme l'on peut tout autant consentir au fait qu'il faut vouloir la culture pour que celle-ci vive. Mais cela ne suffit pas, semble nous prévenir le poète philosophe. Encore faut-il se garder des volontés fausses qui menacent d'appauvrissement la culture, quand ces dernières se développent en son sein.

Qu'est-ce qu'une volonté fausse ? C'est une manière de perversion. Servir d'autres fins, consciemment ou inconsciemment, autres que celles de la culture, en s'appropriant les institutions, maisons, hommes et moyens qui lui sont rattachés, telle pourrait être la définition de la volonté fausse dans le champ culturel. Les meilleures volontés deviennent fausses, et par conséquent mauvaises et menaçantes, quand elles se déplacent hors de leurs domaines de compétence pour envahir d'autres sphères, d'autres activités qui ne leur appartiennent pas et où elles imposent leurs propres logiques. Ainsi la culture est en danger quand s'embarquent sur son navire intrigues politiques, raisons économiques ou credos idéologiques de tous bords. Ces passagers secondaires, et souvent de la dernière heure, désirent tous vouloir aider le capitaine et son bateau. Ils ont en fait l'âme à la mutinerie. Ils visent la barre pour manœuvrer à leur guise vers les continents de leurs intérêts.

Bref, on ne peut pas faire n'importe quoi dans une maison de la culture sous peine d'en finir définitivement avec la culture elle-même. Sélectionner les auteurs et les œuvres à partir de critères politiques, se tourner exclusivement vers l'expression artistique locale, divertir, faire du spectacle facile pour plaire au plus grand nombre, pour ratisser large, de peur d'être élitiste ou pour rendre l'affaire rentable, tout cela participe de l'esprit grégaire des clans et des camps qui nuit à la culture, non seulement à sa néces-

saire liberté mais à son essence même. A ceux qui se disent horrifiés, et avec raison, à l'idée qu'un jour la maison de la culture puisse se transformer en centre d'organisation de corsos fleuris et de défilés de majorettes, ou encore en un hall d'exposition de produits de régions, artisanaux ou industriels, prions-les de ne pas être par trop orientés et de penser que la maison ne peut pas non plus devenir, par exemple, un outil de réanimation du lien social ou du débat idéologique. Elle y perdrait tout autant son âme. Les catéchismes partisans ont de tout temps brouillé le message intime et silencieux de l'œuvre. Les querelles de clochers viennent toujours interrompre le lent et fragile dialogue du spectateur avec l'artiste.

La culture n'est possible qu'à certaines conditions. Son développement repose sur des grands principes reconnus et honorés par toute société, toute civilisation, qu'elle soit passée ou présente, traditionnelle ou moderne. C'est l'anthropologie culturelle qui nous l'apprend, ou bien encore la sociologie quand elle se fait *science des œuvres de la culture*. Si la culture ne peut frayer sans dommage avec le local, le politique ou le social, c'est parce qu'au fond, elle n'est pas le temps, mais *l'or du temps*, selon le mot d'André Breton. La culture est en premier lieu expression de l'universel ; elle est aussi, démarche initiatique pour l'individu ; et enfin, cadre vide du politique. Les illustres penseurs de la culture, artistes ou savants présents en cortège flamboyant dans la mémoire de chacun, nous rappellent à cette idée. Ayons la modestie de nous y référer.

Premièrement donc, la culture est accès aux universaux de l'homme.

Pareil objectif de la culture, certains l'appellent l'imprescriptible, d'autres la nature humaine, qu'importe. La culture est le moyen que se sont toujours donné les hommes pour se connaître eux-mêmes en profondeur et comprendre ce qui les unit originellement les uns aux autres. La culture, toute culture, parle le langage de l'éternel humain. Et c'est parce que Shakespeare, Homère ou Molière ont su si bien tenir ce langage lumineux de l'humanité immuable de l'homme qu'ils nous éblouissent aujourd'hui encore et qu'ils continueront longtemps dans le futur à fasciner nombre de générations.

La culture, disait Hegel, *est haute conscience de l'humanité*. Simmel, qui percevait également le travail de l'homme sur lui-même inhérent à toute véritable activité de pensée ou de recherche esthétique, définissait la culture comme *le chemin de l'âme humaine vers elle-même*. Renan rap-

DEBAT

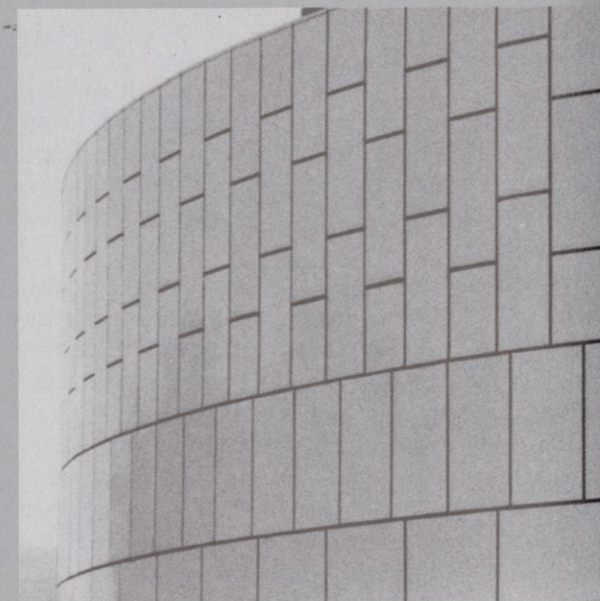
pelait à ses contemporains, contre les nationalismes et autres exclusivismes alors dominants, que : *Avant la culture française, la culture allemande, la culture italienne, il y a la culture humaine... et que la raison, la justice, le vrai, le beau sont les mêmes pour tous.* Quant à Goethe, l'inoubliable poète, aucun particularisme, nul régionalisme, aussi fort et prégnant qu'il eût été, ne pouvait le détourner de sa vision universelle de l'homme : *Le Bon, le Noble, le Beau*, disait-il, *ne s'attachent à aucune province, à aucun pays.*

L'homme est un. Il est le même d'un bout à l'autre du temps et de l'espace avec ses désirs, ses rêves et ses tourments. Les apparences sont différentes, les objets produits toujours nouveaux, mais la résonance est la même. Voyageons un peu. Oh, pas très loin, jusqu'au Musée de l'Homme à Paris. Et bien, devant la sépulture reconstituée de *Homo Sapiens Néandertalensis*, tout un chacun comprend, par l'émotion, pourquoi ce très vieil ancêtre repose en position de fœtus, entouré de coquillages et paré de bijoux pour son dernier voyage. Nous comprenons sa peur de la mort, son incertitude quant à l'au-delà, son travail de négation du temps, car ils sont les nôtres.

La culture ne se réduit pas aux mœurs. Elle n'est pas synonyme de modes ou de styles de vie. Pas plus qu'elle n'est habitudes, us et coutumes d'un lieu-dit ou d'une nation entière, la culture ne se divise selon les manières de faire et de penser des classes et des castes qui composent une société. La culture ne définit pas une identité : de pays, d'éducation, de parti ou d'autres obédiences. La culture ne se confond pas avec les mentalités. Elle ne penche pas du côté du territoire ou de la naissance. Elle ne conforte personne dans son appartenance, ses filiations ou son origine. Au contraire, elle dérange, elle trouble, parce qu'elle ouvre sur l'ensemble des possibilités humaines, parce qu'elle ne cesse de dire à tout individu qu'il y a en lui de quoi aller plus loin. Il est du mouvement même de la culture de s'élever vers les hauteurs de l'humanité abstraite de l'homme et non de prendre racine. La culture ne s'attache pas au local ou au partiel mais se tourne vers l'éternité et ambitionne la gloire. Elle n'est pas, elle n'a jamais été le produit incommunicable ou inexportable de l'expérience vécue unique d'un individu, d'un groupe ou d'une civilisation. D'ailleurs qu'est-ce qu'un homme cultivé ? Ce n'est pas un homme qui se borne à connaître l'esprit du temps ou les usages en vigueur dans sa société. Ce n'est pas seulement un être acculturé. C'est aussi et surtout un individu

qui dialogue avec l'humanité atemporelle de l'homme, de quelque horizon qu'elle vienne. La culture, ce n'est pas le spécifique, mais le général. Elle ne s'appréhende pas sur le mode du relatif mais sur celui de l'absolu. Et toute culture est soit d'absolu. L'art nous le rappelle. Une œuvre n'est jamais enfermée dans les limites du contexte qui l'a vue naître. Elle est, selon l'admirable expression de Malraux : *anti-destin*. Ce qui signifie qu'elle échappe aux diverses déterminations et fatalités qui pèsent sur la personnalité de son auteur, tel son âge, son sexe, ses appartenances multiples et ses différents malheurs, pour parler le langage du vrai et du beau commun à tous les hommes.

La culture, donc, dépasse l'ethnique pour chercher à atteindre l'éthique, cette *vraie morale* de l'homme chère



Maison de la culture de Grenoble (détail)

à Pascal. La culture n'a pas à choisir entre le national et l'international, la droite et la gauche, le populaire et le bourgeois pour être. Elle doit pour exister non pas soutenir l'un ou l'autre terme de ces oppositions, mais au contraire, être plus grande, aller au-delà, tendre vers l'unité de l'homme, même si elle doit pour cela gêner ces différents et finalement bien rassurants clivages.

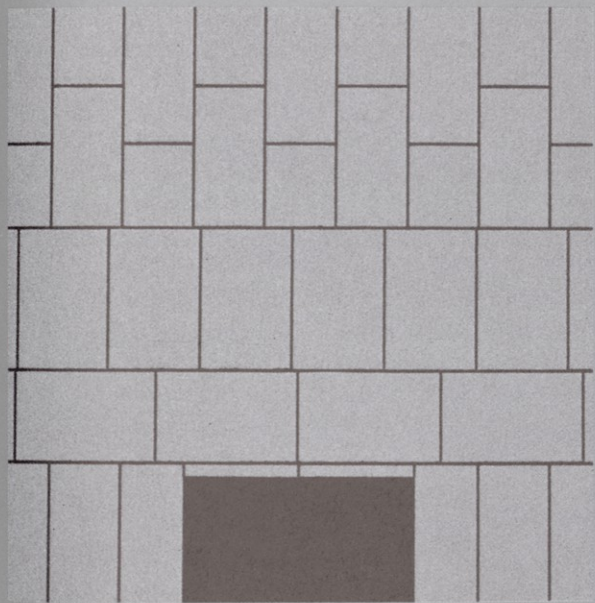
De cette caractéristique de la culture découlent certaines conséquences. Retenons celle-ci, notamment : si la culture est avant toute chose expression de l'éthique, on voit mal pourquoi une institution, qui en principe lui serait vouée — telle une maison de la culture — aurait pour obligation préalable de se situer, de prendre parti, d'entrer dans les

DEBAT

débats politiques et les conflits sociaux, bref de caresser l'ethnique dans le sens du poil. La liberté et le courage de la culture est d'être synthèse, non de s'engager.

Deuxièmement, la culture est initiation.

Non seulement parce qu'avec elle l'homme part à la découverte de son âme, mais aussi parce que toute culture, tout accès à la culture et aux universaux qu'elle recèle, suppose un cheminement. Et ce cheminement, ou parcours initiatique, possède deux caractéristiques importantes. Tout d'abord, il est orienté. Il n'a qu'une direction, un sens unique en quelque sorte : il est une élévation de l'homme vers la culture et non l'inverse. La création artistique et le savoir scientifique n'ont jamais attendu personne pour s'exprimer et se développer. Ce cheminement a ensuite, pour



Maison de la culture de Grenoble (détail)

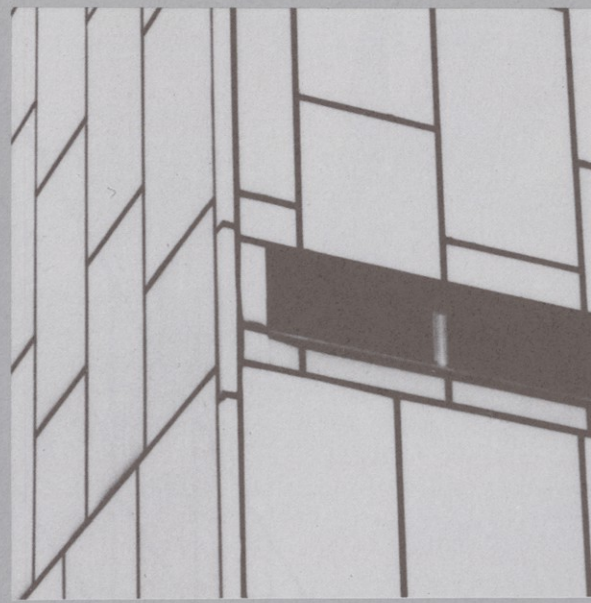
deuxième caractéristique, d'être long et difficile. Ce qui signifie que la culture n'est pas immédiate, transparente. Elle oblige tout individu à un apprentissage et à une progression et cela dans tous les domaines, que ce soit celui du savoir, de la croyance ou de l'émotion esthétique. L'histoire de l'art, par exemple, nous le rappelle. Les artistes, et les plus grands, ont toujours nommé *béotiens* ou *philistins* les partisans du moindre effort qui attendent d'une œuvre qu'ils contemplent, non pas un bonheur différé, *une promesse de bonheur* disait Flaubert, mais un plaisir immédiat.

La culture ne rime pas avec le spontané ou l'instinct. La culture est quête. Il faut pour l'acquérir la guetter, la

suivre, fréquenter les lieux qu'elle fréquente. La culture ne se donne pas, elle se prend. Ne dit-on pas déjà cela de l'information ? Pourquoi donc serait-ce plus simple, plus facile, avec un objet, oh combien plus vaste, comme la culture ?

A

insi, quoi que puisse en dire la fable, populiste, ce n'est pas à la culture à descendre dans la rue. La culture n'aurait rien à y gagner, la rue non plus. C'est à la rue à monter vers la culture. Et pour aider à cette ascension, pour pousser *le bas vers le haut*, il faut tout faire, tout mettre en œuvre. Et c'est là, bien sûr, une question de volonté politique et d'action sociale. Des diverses



Maison de la culture de Grenoble (détail)

associations-relais, comités d'entreprise et services scolaires, à la communication, en passant par la publicité — pour quoi pas — tout doit être fait et à tous les niveaux, pour favoriser le mouvement vers la culture et non l'inverse, seule condition d'une véritable diffusion de la culture, où tous, les individus, mais aussi la société entière et la culture elle-même ont à y gagner. S'ouvrir vers le bas et non descendre, aider à cette ouverture et non simplifier, vulgariser la création, c'est en ce sens et en ce sens seulement que la culture n'a pas à rester, comme il est dit communément, dans sa tour d'ivoire.

Les élitistes, eux, pour s'opposer aux populistes, disent : *Il n'y a pas de culture difficile, il n'y a que des imbéciles.*

Ils ont également tort. La culture est difficile. Tous doivent s'initier, tous doivent cheminer et chercher, y compris ceux que le système social privilégie, car nul ne possède la culture infuse.

Imaginons que l'on veuille rendre la culture plus facile, plus divertissante, et que l'on écarte de la programmation des œuvres profondes et difficiles afin que les gens n'aient pas trop à se forcer, ou pour rendre une soi-disant culture au peuple. Et bien, on fera de l'élitisme, justement. Sous couvert de générosité ou d'ouverture, on fera de la ségrégation dans ce qu'elle a de plus primaire et de plus régressive. En effet, seuls ceux qui auront le temps et de l'argent iront ailleurs, à Paris, ou à l'étranger, pour voir la haute culture là où elle a bien lieu. Car la haute culture s'est toujours faite et se fera toujours, même si elle doit pour cela se déplacer.

La culture ne peut être pensée ou produite en vue de satisfaire une demande, quelle qu'elle soit : sociale, politique ou idéologique. La culture n'est pas une réponse. Elle ne peut pas être traitée selon la logique des besoins. Elle n'appartient pas à cette économie. Elle échappe à toute domestication. La culture n'est pas *ma* culture, comme le rappelle avec pertinence Alain Finkielkraut. Quand il est question de revendications culturelles, il est des exemples phares qu'il faut avoir à l'esprit afin de ne pas s'engager dans des impasses, c'est-à-dire dans des débats qui ne tiennent aucun compte des exigences d'autonomie et de distance auxquelles obéit le développement de la culture. Que l'on songe à ce propos à Picasso, et tout particulièrement à ses débuts. Ce Parisien catalan, cet *Andalou universel* comme on le nomma par la suite, a commencé par scandaliser. Tour à tour, bourgeois, communistes et catholiques, tous ont été offusqués et tous l'ont décrié. Ses audaces et ses trouvailles faisaient rupture. Le célèbre marchand de tableaux Daniel-Henry Kahnweiler raconte que Picasso et ses amis peintres, exposaient entre eux, à galerie fermée, en catimini presque, parce que les gens riaient de leurs œuvres. Cela n'a pas empêché Picasso de poursuivre, de tenir ce qu'il considérait être le langage propre de la peinture en toute indépendance. Malgré l'isolement et le dénuement auxquels le contraignait cette situation de rejet quasi unanime, il n'a pas cherché à plaire, à répondre ou à satisfaire on ne sait trop quel besoin du public d'alors en matière picturale. Heureusement pour nous aujourd'hui.

La culture qui bouge est la culture fidèle à son essence. Rien de plus permanent, dans la culture moderne notamment, que les innovations, les recherches, les ruptures et les changements. Manifestations de la vitalité de la cul-

ture, ces bouleversements continuels ont de toute façon, et qu'on le veuille ou non, toujours prévalu sur les goûts et les couleurs que chacun se fixe dans sa vie. Refuser les nouveaux visages de la culture, c'est refuser la culture elle-même. C'est croire qu'elle se perd alors que c'est nous qui nous éloignons d'elle. *Ce n'est pas le monde qui change, c'est moi qui m'éloigne*, fait dire Colette à un de ses héros. Plus bénéfique, plus constructif est de se répéter à soi-même cette si belle et terrible phrase devant les pas différents que prend la culture, que de s'exclamer : *Ce n'est pas, ce n'est plus ma culture !*, ou bien : *Je n'y comprends rien !*, ce qui sous-entend toujours que ce n'est pas moi qui suis en cause mais la culture elle-même. Aimer la culture c'est aussi revenir sans cesse à la culture.

Troisièmement, la culture est le cadre vide du politique.

François Mitterand a dit : *Il faut placer la culture au-dessus de tout*. Raymond Aron aurait été probablement d'accord avec lui. Et pas seulement par souci de cohabitation. Fin analyste s'il en est de la politique, Raymond Aron était arrivé à la conclusion que l'Etat, le politique en général, n'existe que pour garantir la liberté. Il ne la définit pas, il aménage des étendues informelles à l'intérieur desquelles l'exercice effectif de la liberté est possible. L'Etat est créateur d'espaces vides où peuvent s'abriter œuvres et vocations émanant de la société. Dans une démocratie, à l'exact inverse d'un régime totalitaire, le premier devoir du politique est d'empêcher que s'établisse une source unique et autoritaire du bien, un centre qui dise le beau, le bon, le vrai, avant et à la place de l'individu.

Le politique, et c'est là sa morale et sa noblesse, n'a pas pour tâche de s'occuper de la culture de l'intérieur, de contrôler son contenu, mais, comme le dit Julien Freund, *d'organiser uniquement le mieux possible les conditions extérieures et collectives de son développement*.

Cette idée, si fondamentale pour la démocratie, d'une action *en creux* de la politique au service de la culture et de l'individu, nous la retrouvons chez d'autres penseurs encore. Chez Claude Lefort ou chez Edgar Morin, par exemple. On la trouve déjà — diable ! — dans les réflexions de Saint-Just, et nous céderons à la tentation de le citer : *Il s'agit moins de rendre un peuple heureux, disait-il, que de l'empêcher d'être malheureux. N'opprimez pas, voilà tout. Chacun trouvera sa félicité*.

Sans cette attention à distance du politique envers la culture, non seulement celle-ci serait faible et pervertie, mais le politique lui-même le deviendrait. Pensons toujours

à appliquer ce qui fait la force de la démocratie : la différenciation des genres.

Pour qu'une maison de la culture soit digne de ce nom, il faut que le cadre vide soit assuré, que les grands principes d'autonomie de la culture vis-à-vis du politique, du social et de l'idéologie soient respectés. Alors, et seulement alors, on peut commencer à s'interroger sur les objectifs possibles d'une telle maison, c'est-à-dire essentiellement sur la place qu'elle doit ou peut occuper, d'une part par rapport à la vaste culture, d'autre part par rapport à ce qui se crée et se diffuse déjà en la matière dans la ville où elle est implantée.

En effet, si l'art est bien un moyen de ressaisir l'humanité de l'homme, il ne fait pas cependant toute la culture.



Maison de la culture de Grenoble (détail)

elle seulement s'y prendre autrement — que l'Université ou l'Eglise face à leurs propres thèmes de réflexion, même si ces thèmes sont aujourd'hui d'actualité ? On peut en douter. Il n'y aura jamais assez de temps, jamais assez de place, de moyens, de compétences dans une maison de la culture pour tout faire. Et puis à quoi cela servirait-il de refaire, en l'occurrence sur ces thèmes, ce qui se fait déjà, et souvent très bien, dans d'autres lieux, non seulement à l'Université, à l'Eglise, et dans leurs diverses annexes, mais également dans les bibliothèques, les librairies et surtout dans les nombreuses émissions de télévision ? Sans doute à faire fuir encore un peu plus de public lassé de tant de ressassement.

En fait, l'exemple des thèmes de réflexion évoqués ci-dessus nous montre qu'une maison de la culture peut entreprendre bien des choses, dans le registre de la culture bien sûr, mais sous certaines réserves si elle ne veut pas courir le risque d'un échec. Elle doit tout d'abord faire ou montrer ce qui ne se fait pas ailleurs dans la cité, et à condition que cela ne soit pas médiocre ; elle peut ensuite refaire ce qui se fait déjà dans la cité mais à condition que cela soit meilleur. D'ailleurs, dans le domaine du spectacle vivant qu'elle a par tradition privilégié, elle a toujours observé ces deux règles de fonctionnement. Si elle désire réussir aussi bien dans d'autres parties du champ culturel, artistiques ou non, elle doit tout autant appliquer ces règles. Sinon, qu'est-ce que le public aurait à y gagner, et par conséquent pour quelles raisons viendrait-il ? ■

DEBAT

D'autres voies sont possibles, d'autres accès à cette humanité essentielle existe, tels le savoir ou la croyance par exemple. Il est difficile de le contester. Par là, la question de la spécificité d'une maison de la culture se pose. Certes une telle maison doit être celle de la haute culture, au sens synthétique que nous avons rappelé, et c'est là sa légitimité et sa spécificité premières. Mais, doit-elle, en plus du débat esthétique, en assurer d'autres ayant trait par exemple à la question du recul de la pratique religieuse ou aux problèmes que pose l'avancement sans limite des sciences et des techniques ? Peut-elle mieux faire — peut-

Pour Cargo/Spectacle

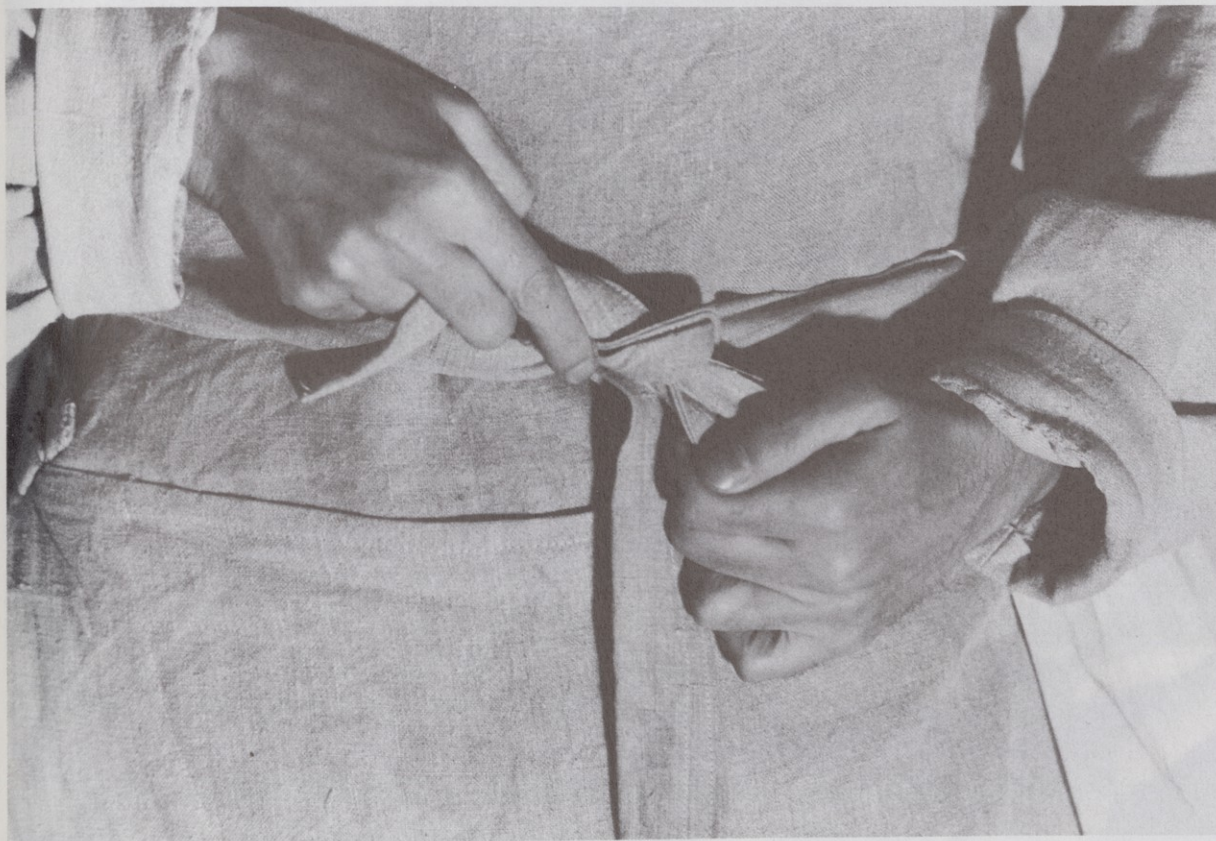
* Sociologue, chercheur au CNRS

En levant les yeux, en tirant la jambe

Un Secret de fabrication d'Eugène Savitzkaya est le troisième monologue grenoblois de Denis Bernet-Rollande présenté par Laboratoire, après *Le Grand Cochon roi du monde* d'Eugène Savitzkaya et *Chemins de halage* de Virginie Buisson.

Un monologue, mais pas un travail solitaire. Il y a plusieurs cercles d'intervenants autour de Denis Bernet-Rollande. Le premier, celui qu'il appelle le foyer, c'est l'équipe de Laboratoire ; le second est au générique du spectacle pour le décor, la musique, les lumières, les costumes ; le troisième est composé de coproducteurs, au nombre de cinq, qui suivent et aident les travaux de Laboratoire et de Denis Bernet-Rollande, parfois depuis de longues années, depuis le temps des Mirabelles.

Un monologue, mais pas une voix seule : deux voix superposées — celles de l'auteur et de l'acteur — qui, par transparence, — ou par transfusion ? — en donne une troisième, celle de Capolican, l'enfant qui a réinventé le secret de sa fabrication.



Toutes les histoires ont un berceau de salive. Le conteur, bouche et membres élastiques, chante et sue, il fait don de sa salive et de l'amertume de sa chair.

UN SECRET DE FABRICATION

Laboratoire
présente

d'Eugène Savitzkaya

une réalisation de Denis Bernet-Rollande

décor : Jean-Noël Duru

costumes : Cidalía Da Costa

musique : Pascal Lloret

lumière et conseils à l'acteur : Marie-Noël Rio

interprétée par Denis Bernet-Rollande

une coproduction

Le Cargo/Ville de Grenoble/CDNA/DRAC/FNAC

*Les textes des pages 11 à 15 sont extraits de Capolican / Un secret de fabrication d'Eugène Savitzkaya (Éditions Armand Colin 1997).
Les photographies sont de Maryse Arnaud.*

...

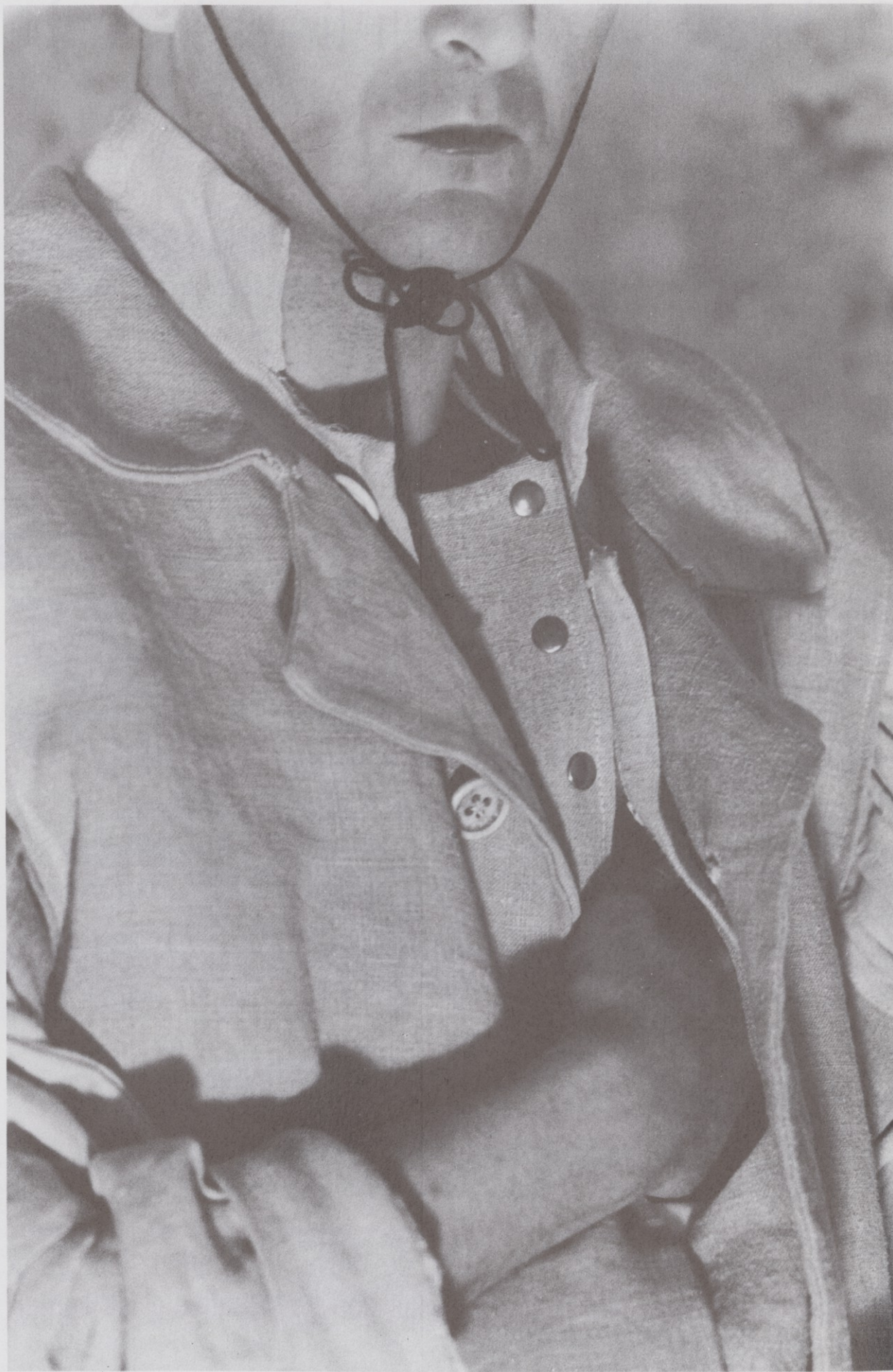
DENIS BERNET-ROLLANDE

A fait ses études à l'Institut de formation de Comédien-animateur d'Aix-en-Provence. Il réalise ensuite dans un travail de création collective les spectacles de théâtre travesti et musical de la compagnie Les Mirabelles (1974 - 1982). Après une étape avec La Parisienne de théâtre en compagnie de Pascal Martinet et Louis-Charles Sirjacq, il s'installe à Grenoble où il rencontre le groupe Laboratoire. Il fabrique alors des spectacles en solo sur des textes d'écrivains de sa génération avec lesquels il entretient des relations de travail et d'amitié.

EUGENE SAVITZKAYA

A écrit Capolican/ Un Secret de fabrication à l'occasion de l'exposition Insolitudes présentée en janvier-février 1987 à Saint-Herblain (Loire-Atlantique).

Depuis 1972, il a publié une quinzaine d'ouvrages — romans et poèmes —, la plupart aux Editions de Minuit.



Celles de sous la tente de soustentiers la danseuse rencontre l'architecte

L'odeur de cette bouche plaît à tout le monde et on se dispute pour lui donner la becquée : mange un œuf, mange une oie, mange un aigle, mange un œuf, mange un têtard, mange un crapaud, mange un œuf, mange deux œufs, mange trois œufs et meurs comme on a appris à mourir, en tirant la langue, en levant les yeux, en tirant la jambe, en levant la queue, mange comme nous mangeons, mange comme tu mangeras, mange après avoir mangé et avant de manger, mange sans pleurer, car pleurer empêche d'avaler, mange et meurs comme nous savons mourir, en tirant la langue, en levant la queue.

L'écornifleur attend le printemps qui ne vient pas. ■

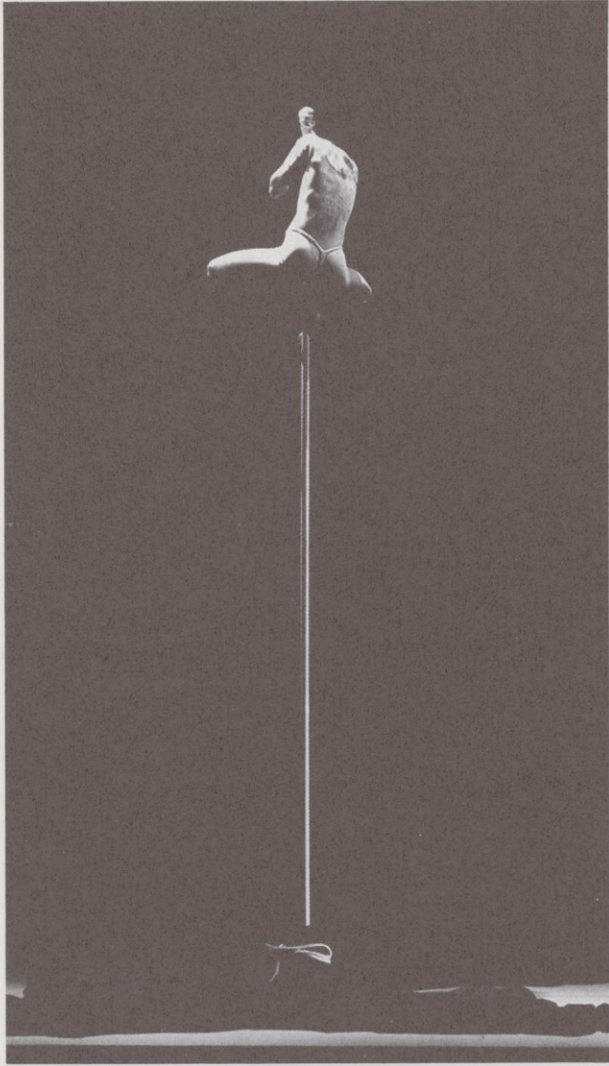
UN SECRET DE FABRICATION



Du jeudi 21 au samedi 30 avril 1988/petite salle
Durée du spectacle : 1 h environ sans entracte

Les textes des pages 13 à 15 sont extraits de *Capolican / Un Secret de fabrication* d'Eugène Savitzkaya (Editions Arcane 17).
Les photographies sont de Maryvonne Arnaud.

Celles de sous la terre, de sous les mers



Jean-Pierre Maurin

LE NENUPHAR A LES PIEDS DANS LA BOUE

chorégraphie :
Sylvie Guillermin et Anne-Marie Pascoli

danseurs :
Sylvie Guillermin, Anne-Marie Pascoli,
Christophe Zaorsky, Catherine Vaniscote

musique : Thierry Lestien
décors et costumes :
Christian Deplante et Christine Guillermin
son : Claude Grimonet
éclairages : Jean-Michel Vuillet

coproduction Compagnie Pascoli-Guillermin / Le Cargo

Les nénuphars qui jonchent leur spectacle ne sont pas de ceux qui servent de couche mortelle à Ophélie. Ils ont les pieds dans la boue.

En trois parties, un trio, un solo et un duo, la chorégraphie a un tronc commun : l'effeuillage jusqu'à une certaine nudité.

Lasses des propos abstraits, de la danse qui n'est que geste pur, ligne parfaite, que déplacement d'air, Anne-Marie Pascoli et Sylvie Guillermin sont en quête d'un langage gestuel et chorégraphique qui serait un support à l'émotion.

A ce jour, dans la salle de répétition du Cargo, elles cherchent l'agencement des trois parties du spectacle. L'ordre ne s'impose pas. Ou plutôt : tous les ordres sont encore possibles. Un trio, un solo, un duo essaieront le 19 mai de raconter toutes les histoires du nénuphar : la fleur, la tige, la boue ; la boue, la tige, la fleur ; la tige, la boue...

Le trio*

Elle les a choisis pour alibis, pour excuse, pour compagnons : ils sont trois.

Ils sont trois, emportés dans la chute de trois gros cubes, dont ils prolongent l'écho par les vibrations de leurs corps. Ils tombent, rampent, se déplacent au ras du sol ; modelant leurs corps avec cet élément qui les rassure et les emprisonne : la terre.

D'où ils viennent, où ils vont, cela n'a aucune importance. Ils ne sont réels qu'au travers de cette mouvante et perpétuelle errance.

* Chorégraphié par Anne-Marie Pascoli, interprété par elle-même, Catherine Vaniscote et Christophe Zaorsky

Le solo*

Immuable, animée d'un léger balancement, elle a choisi, du bout de sa perche, cet espace solitaire et ce regard vers l'inévitable retour : la terre.

Lentement, le plus lentement possible, elle glisse vers le bas. De toutes ses forces, elle freine cette chute, l'appréhende, la refuse et la désire tout à la fois.

Tomber enfin, puis s'effacer en traînant derrière soi cette perche comme un refuge toujours possible ; continuer son voyage.

* Chorégraphié et interprété par Sylvie Guillermin

Le duo*

Elles ne sont que deux à mener la danse, dans un délire d'allées et venues. Sans visage, le corps enveloppé d'une robe d'apparat, à la fois mondaines et momies, elles étourdissent l'espace d'une illusoire multitude et conjuguent leur élégance avec, déjà, un soupçon d'étrange.

Et les corps se fatiguent ; leur voyage à travers les lumières de ce bal les amène au malaise d'une peau qui transpire sous le masque de leurs apparences. Petit à petit, en lambeaux successifs, elles détachent de leur corps, comme une seconde peau, ces morceaux d'elles-mêmes qui les cachent, pour offrir enfin un regard. Un tango débridé les emmène toujours plus loin dans ce dépouillement de leur corps, de leurs gestes ; et l'humour est là pour conjurer cette fragilité naissante.

Cette parodie de danse les laisse enlacées, accrochées l'une à l'autre ; elles ne pourront se détacher que dans le repli sur elles-mêmes, méconnaissables. ■

* Chorégraphié et interprété par Sylvie Guillermin et Anne-Marie Pascoli

Jeudi 19 mai 1988/théâtre mobile

SOUTIEN

Primo tempo : Bernadette Tripier et Christiane Blaise ; secundo tempo : Pascoli-Guillermin et Cathy Cambet. Quatre chorégraphes grenobloises se succèdent sur la scène du Théâtre mobile et présentent leur création 88 Année de la Danse.

Cette présentation plus

étalée dans la saison donne à ces jeunes équipes de meilleures conditions de création, un temps de répétition dans le théâtre même, une attention plus soutenue de la structure à chacune de ces démarches originales.

Ce soutien ne va pas seul : le Ministère de la

culture apporte son aide à chacune, le Département de l'Isère et la Ville de Grenoble participent également au développement de ces compagnies.

La création ne va pas sans le souci de sa diffusion : un effort est porté pour faire rencontrer ces pièces aux acteurs du

paysage chorégraphique européen, dimension déjà acquise à notre activité, notamment avec la Belgique, l'Italie et les Pays-Bas.

L'an prochain, nous poursuivrons cette action par une nouvelle étape qui vaudra réunir dans le cadre régional ceux qui constituent le paysage chorégraphique

En direct de l'espace, la danseuse rencontre l'architecte

L'espace n'est pas un lot commun.

Cathy Cambet n'est pas issue du studio. Elle aime la ville, le plein air. Tout lui sert de scène, de plateau : une gare, les berges de l'Isère, les boulevards. Plus sprinter que coureur de fond, elle fonce dans le décor urbain. Il faut être là au bon moment pour la voir passer. Il faut la guetter car elle n'est de celles qui s'annoncent. Une étoile filante qui pourtant n'est pas un pur produit de l'éther.

Au-delà du geste, de la chorégraphie, sa danse est inscrite dans le social : *Ma gestuelle ne vient pas du studio. Elle vient d'une émotion, d'un événement de la vie de tous les jours. Puis, elle se travaille, se codifie, se synthétise dans le studio. Il y a la technique, ce que tu en fais et puis ta danse. Cela ne m'a jamais intéressée de danser pour le seul plaisir de l'expression corporelle, de l'exultation du corps. Ce n'est pas seulement un besoin irrésistible de bouger.*

Dans *Chute de pierres*, un spectacle Cathy Cambet/Les Pressés de la Cité (qui n'en sont pas à leur première création commune), elle pousse le jeu jusqu'à interpréter le rôle d'une danseuse face à un architecte (Yvon Chaix). Le thème de la rencontre est pointu, au cœur du débat jamais clos de l'appréhension de l'espace que chacun tente d'habiter à sa façon.

Le travail commence ici. *Chute de pierres*, justement, n'occupera pas, mais habitera le lieu magique du Théâtre mobile (une magie très sonore). Faisant référence à Marcel Duchamp, les Pressés ont pris cet espace comme un ready-made, comme un objet, comme une rue et non comme une salle de spectacle ou d'illusion. Où l'on pourra déambuler avec les sens interdits, les voies libres, les impasses signalés par les panneaux indicateurs du spectacle. La rencontre entre la danseuse et l'architecte n'appartient pas à l'ordre amoureux. *Sur ce thème, on aurait pu faire un numéro spécial pour une revue spécialisée, s'amuser à dire les Pressés, mais on a choisi la forme spectacle, avec une implication directe du spectateur.*

A force de superposer des couches, l'architecture s'effondre. Alors que le travail de la danseuse qui a une apparence éphémère s'inscrit dans une autre durée, un autre temps, de par son éphémérité même, de par l'absence de trace qu'elle laisse. La danseuse habite l'espace, l'architecte le mesure. L'architecture comble le vide, le remplit, travaille sur le plein. La danse sur le vide. C'est de ce paradoxe que nous avons envie de parler.

Pour Cathy Cambet, il s'agit aussi, au-delà d'une position théorique, d'expérimenter, de confronter la danse à des faits architecturaux : *Je fais référence à Cunningham et Trisha Brown qui ont complètement transformé le rapport de la danse à l'espace. Et je découvre des choses étonnantes : comment travailler par exemple sur le point. C'est excessivement difficile. Dans une chorégraphie qui se déplace, les mouvements coulent, s'enchaînent. Si l'on reste sur un seul point, chaque geste demande à être justifié. La plupart des gestes sont hors sujet.*

Des propos d'avant la création qui peuvent évoquer l'exercice de style. Commence maintenant le travail sur la matière et les chutes de pierres sur la chaussée joliment déblayée par la théorie ne sont pas exclues. Les Pressés/Cambet ressemblent à s'y méprendre à ces personnages de Tex Avery qui passent à travers les murs qu'ils viennent justement de dessiner... ■

Propos recueillis par Marie-Christine Vernay pour Cargo/Spectacle



CHUTE DE PIERRES

chorégraphie : Cathy Cambet

scénographie, mise en scène, textes, décors :
Les Pressés de la Cité

interprétation :

Cathy Cambet : *la danseuse*
Yvon Chaix : *l'architecte*

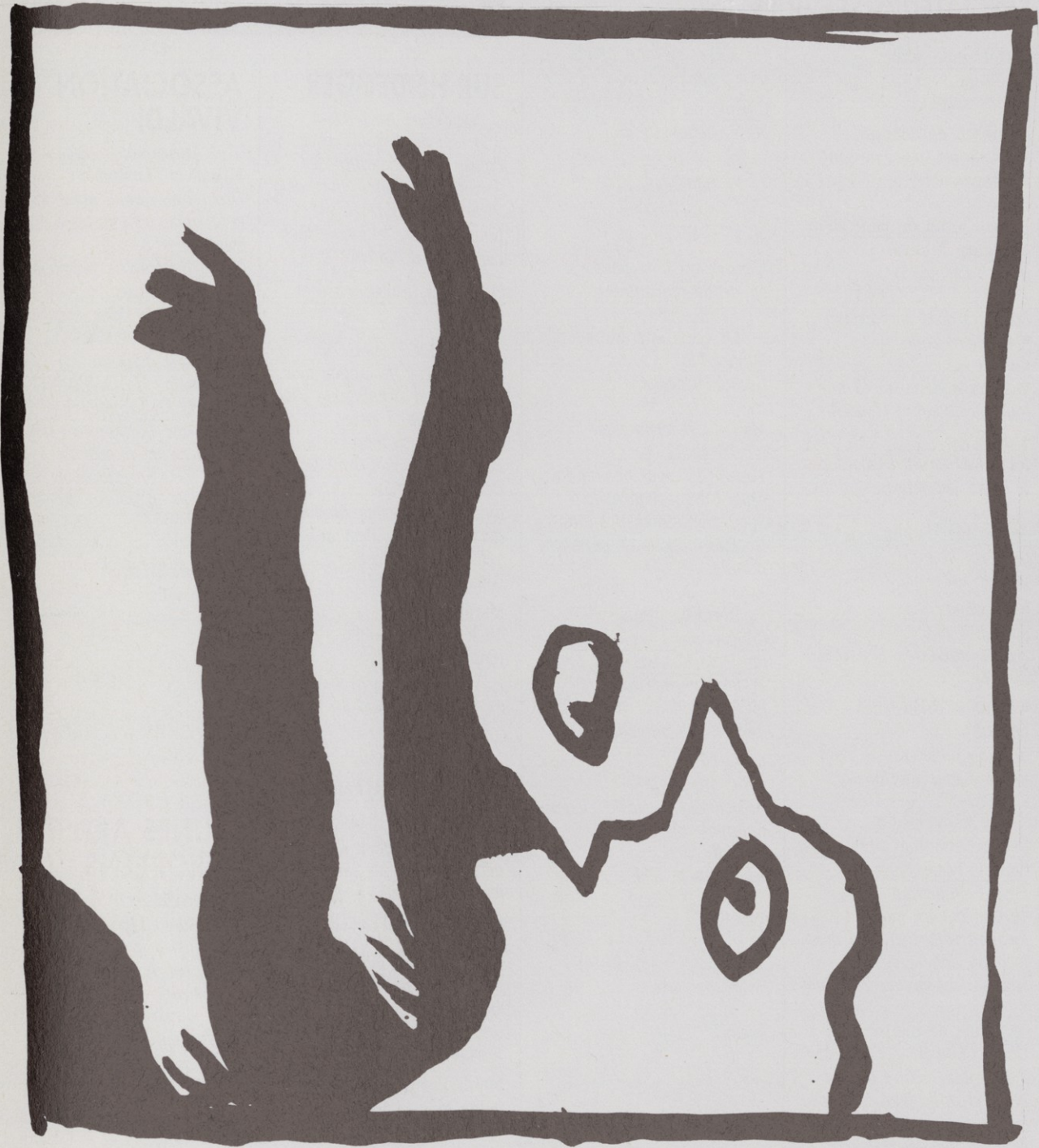
coproduction Les Pressés de la Cité/Le Cargo

Mercredi 8 et jeudi 9 juin 1988/théâtre mobile
Durée du spectacle : 1 h 15 sans entracte

Pierre Mahley

en associant leurs créations
à une diffusion dans les
principaux établissements
culturels de la Région
Rhône-Alpes./Jean-
Yves Langlais

Le dessinateur Hervé Frumy voit les spectacles du Cargo.
Lorsqu'ils l'émeuvent, il le dit. A l'encre de Chine, selon une technique qu'on pourrait appeler celle de l'accident contrôlé.



DANSES

HOMMAGE A HIDEYUKI YANO

*Hideyuki Yano est mort.
Mais c'est quoi la mort
pour un danseur ?*

*Il doit bien rester
quelque chose de ses gestes
qui sont plus que la vie.*

*Car les gestes de la vie,
on ne leur demande pas de
rester, ils sont déjà bien
heureux de nous faire vivre.*

*Mais les autres, tous
ceux que le danseur aligne*

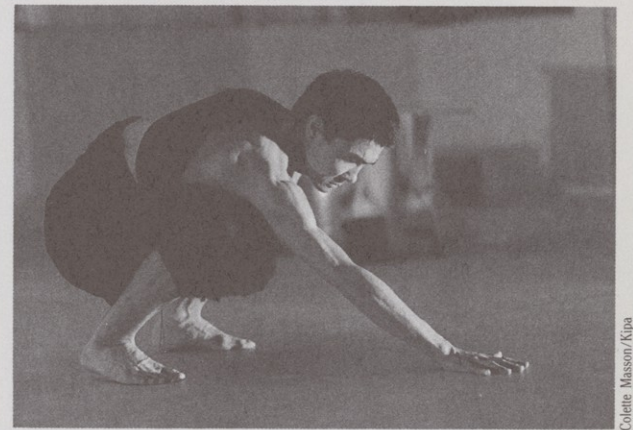
*comme un poème, où
vont-ils ?*

*En attendant, je suis
triste et je me souviens de
Yano.*

*Je le vois, devenu cygne
noir, s'envoler vers ses
ancêtres.*

*Juste avant de partir, il
s'est coupé les pattes pour
ne plus se poser.*

Jean-Claude Gallotta



Colette Masson/Kippa

LE TRAIN DE LA DANSE

*A l'initiative du Ministère
de la culture et de la
communication, en
collaboration avec France-
Rails, dans le cadre de
"1988, l'année de la danse",
le train de la danse sera en
gare de Grenoble le
mercredi 1^{er} juin 1988.*

*Ce train sera composé
de dix wagons présentant
l'histoire de la danse à
travers le monde, ses grands
interprètes et la situation de
la création chorégraphique
en France. Des documents
audiovisuels, des maquettes
de décors, des costumes
exposés illustreront cette
présentation.*

*Des visites et animations
seront organisées pendant
toute la journée du 1^{er} juin
dans le site de la gare de
Grenoble. / J.-Y. L.*

LE CARGO HORS LES MURS

*Le Groupe Emile Dubois
a entrepris une longue
tournée française.*

*Avec Docteur Labus, il a
retrouvé, en février, pour la
sixième fois son enthousiaste
et fidèle public du Théâtre
de la Ville de Paris.*

*La tournée de trente et
une représentations qui a
suivi lui a permis de
rencontrer 20 000 spectateurs.
Le Groupe continue à
présenter en parallèle à ses
créations une bonne partie
de son répertoire. Il reprend
Les Louves & Pandora,
Mammame et Les Survivants
pour poursuivre ses tournées
en Hollande (avril), au
Japon (mai), en Italie et en
Autriche (juillet). / J.-Y. L.*

JOUR PAR JOUR

AVRIL

DATE	HEURE	LIEU	SPECTACLE	NON ADH.	ADH.
me 20	20 h 30	G.S.	SIT VENIA VERBO	90 F	60 F
	20 h 30	T.M.	JEUNES ARTISTES EUROPEENS (VIDEOS)	30 F	25 F
je 21	19 h 30	G.S.	SIT VENIA VERBO	90 F	60 F
	19 h 30	P.S.	UN SECRET DE FABRICATION	60 F	40 F
ve 22	20 h 30	G.S.	SIT VENIA VERBO	90 F	60 F
	20 h 30	P.S.	UN SECRET DE FABRICATION	60 F	40 F
sa 23	19 h 30	G.S.	SIT VENIA VERBO	90 F	60 F
	19 h 30	P.S.	UN SECRET DE FABRICATION	60 F	40 F
lu 25	20 h 30	G.S.	SIT VENIA VERBO	90 F	60 F
	18 h 00	T.M.	HEIDEGGER, PHILOSOPHIE ET POLITIQUE	entrée libre	
	19 h 30	G.S.	SIT VENIA VERBO	90 F	60 F
	19 h 30	P.S.	UN SECRET DE FABRICATION	60 F	40 F
me 27	20 h 30	G.S.	SIT VENIA VERBO	90 F	60 F
	20 h 30	P.S.	UN SECRET DE FABRICATION	60 F	40 F
je 28	19 h 30	G.S.	SIT VENIA VERBO	90 F	60 F
	19 h 30	P.S.	UN SECRET DE FABRICATION	60 F	40 F
ve 29	20 h 30	G.S.	SIT VENIA VERBO	90 F	60 F
	20 h 30	P.S.	UN SECRET DE FABRICATION	60 F	40 F
sa 30	19 h 30	G.S.	SIT VENIA VERBO	90 F	60 F
	19 h 30	P.S.	UN SECRET DE FABRICATION	60 F	40 F

MAI

DATE	HEURE	LIEU	SPECTACLE	NON ADH.	ADH.	
ma 3	18 h 00	L.C.	ACTUALITE ARTISTIQUE A GRENOBLE	entrée libre		
	18 h 30	P.S.	LA SPLENDEUR DES AMBERSON (film)	30 F	25 F	
	21 h 00	P.S.	FANNY ET ALEXANDRE (film)	30 F	25 F	
me 4	18 h 30	P.S.	FANNY ET ALEXANDRE (film)	30 F	25 F	
	20 h 30	G.S.	GEORGE DANDIN	150 F	120 F	
	21 h 30	P.S.	LA SPLENDEUR DES AMBERSON (film)	30 F	25 F	
je 5	18 h 30	P.S.	JOHNNY GUITARE (film)	30 F	25 F	
	19 h 30	G.S.	GEORGE DANDIN	150 F	120 F	
	21 h 00	P.S.	ALICE DANS LES VILLES (film)	30 F	25 F	
ve 6	18 h 30	P.S.	VOYAGE AU BOUT DE L'ENFER (film)	30 F	25 F	
	20 h 30	G.S.	GEORGE DANDIN	150 F	120 F	
	21 h 30	P.S.	JOHNNY GUITARE (film)	150 F	120 F	
sa 7	15 h 00	G.S.	GEORGE DANDIN	150 F	120 F	
	18 h 30	P.S.	ALICE DANS LES VILLES (film)	30 F	25 F	
	20 h 30	G.S.	GEORGE DANDIN	150 F	120 F	
	21 h 00	P.S.	VOYAGE AU BOUT DE L'ENFER (film)	30 F	25 F	
	lu 9	20 h 30	G.S.	GEORGE DANDIN	150 F	120 F
	ma 10	19 h 30	G.S.	GEORGE DANDIN	150 F	120 F
me 11	20 h 30	G.S.	GEORGE DANDIN	150 F	120 F	
ma 17	18 h 00	P.S.	HEIDEGGER ET LES INTELLECTUELS	entrée libre		
je 19	19 h 30	T.M.	LE NÉNUPHAR A LES PIEDS DANS LA BOUE	90 F	60 F	
ve 27	20 h 30	G.S.	ASSOCIATION VIVALDI (concert)	60 F	40 F	

Les films sont annoncés sous réserve de changements de dernière minute indépendants de notre volonté.

JUIN

DATE	HEURE	LIEU	SPECTACLE	NON ADH.	ADH.
me 8	20 h 30	T.M.	CHUTE DE PIERRES	90 F	60 F
je 9	19 h 30	T.M.	CHUTE DE PIERRES	90 F	60 F

G.S. : grande salle
T.M. : théâtre mobile
P.S. : petite salle
L.C. : La Chouette (restaurant)

SPECTATEURS/SERVICES

— Sit venia verbo
du 20 au 30 avril/
grande salle

En raison du dispositif scénique les sièges ne sont pas numérotés.

— Un Secret de fabrication
du 21 au 30 avril/
petite salle

Pour ces deux spectacles :

• locations collectives :
ouverte
location adhérents : 19 mars
tous spectateurs : 11 avril

• attention :
les portes seront fermées dès le début des représentations.

— George Dandin
du 4 au 11 mai/
grande salle

• attention :
samedi 7 mai,
représentations à 15 h et à
20 h 30

• location collectives :
ouverte
location adhérents : 5 avril
location tous spectateurs :
23 avril

— Le Nénuphar a les pieds dans la boue
Pascoli-Guillermin
19 mai/théâtre mobile
location collectives : 5 avril
location adhérents : 19 avril
location tous spectateurs : 9 mai

— Chute de pierres
Cathy Cambet
8 et 9 juin/théâtre mobile
location collectives : 23 avril
location adhérents : 7 mai
location tous spectateurs :
28 mai

— Tarifs :
George Dandin
150 F ; adhérents 120 F

Un Secret de fabrication
60 F ; adhérents 40 F

Cinéma au Cargo
30 F ; adhérents 25 F

Vidéo
15 F ; adhérents 10 F

Autres spectacles
90 F ; adhérents 60 F

L'entrée est libre pour les débats-rencontres.

— Le Cargo sur Minitel :
Minitel TEC

Grenoble-Spectacle
tél. 76 33 38 38

Minitel CD télématique
tél. 76 43 43 00

Taper CLT pour obtenir la grille Cargo. A la ligne Spectateurs/Services toutes les informations de dernière minute.

— Dernière minute
Concert par l'Association musicale Vivaldi

27 mai/grande salle
toutes locations : 10 mai
(places non numérotées)

tarif : 60 F
adhérents Cargo,
Association musicale Vivaldi,
Ensemble orchestral
Vivaldi : 40 F.
tarif jeunes : 30 F.

Le Cargo/Maison de la culture de Grenoble
Jean-Claude Gallotta, directeur
4, rue Paul-Claudel - B.P. 7040
38020 Grenoble cedex
Tél. 76 25 05 45

DEBATS / MUSIQUE / VIDEOS

SUR HEIDEGGER

Heidegger est partout. A la une des hebdomadaires, chez Polac, à la devanture des librairies. Depuis le livre de Victor Farias paru à l'automne 87, les intellectuels européens débattent.

Heidegger, philosophie et politique

L'actualité éclaire un travail mené de longue date par l'auteur dramatique Michel Deutsch et le philosophe Philippe Lacoue-Labarthe. Ils mèneront le débat, avec d'autres philosophes invités, autour de la question : Peut-on penser avec Heidegger contre Heidegger ?

Mardi 26 avril/
18 h / théâtre mobile
(entrée libre)

Cette rencontre-débat est conjointement organisée par le C.D.N.A., l'Institut culturel Italien et le Cargo.

Les intellectuels français et Heidegger

Au beau milieu du débat, le livre de Luc Ferry (en collaboration avec Alain Renaut) Heidegger et les Modernes (Grasset) s'interroge sur l'importance prise et le rôle occupé par Heidegger à la fin des années 80 parmi les intellectuels français.

Mardi 17 mai / 18 h /
petite salle (entrée libre)



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

ASSOCIATION VIVALDI

L'Association musicale Vivaldi et l'Ensemble Orchestral Vivaldi présentent cent jeunes violonistes à l'unisson et le soliste Philippe Coutelen, premier violon de l'Ensemble Orchestral de Paris, sous la direction de Frédéric Bouaniche dans un programme Haydn/Bach/Mozart : La Symphonie n° 2 de Haydn, Le Concerto pour violon en mi majeur de Bach, Le Concerto pour violon en la majeur de Mozart.

Vendredi 27 mai/
grande salle

JEUNES ARTISTES EUROPEENS

Parallèlement à l'exposition 1988 organisée au Magasin par les stagiaires de l'Ecole de médiateurs et qui regroupe une quinzaine de jeunes artistes européens, cette soirée est consacrée au jeune cinéma expérimental européen.

Le Magasin et le Cargo en communiqueront le programme par voie de presse.

Mercredi 20 avril/
20 h 30/théâtre mobile

Publicité



LOCATION DE VÉHICULES

RESEAU FRAIKIN

Cargo / Spectacle
Directeur de la publication :
Jean-Claude Gallotta
Responsable des publications :
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 : avril 1988
N° ISSN 0982-8931
Prix : 10 F

Photo de couverture : Maryvonne Arnaud

Publicité

Cargo / Losange

invite la Twining Gallery de New York à présenter les œuvres de

ERIC HOFFMAN

et

ADOLPH BENCA

Du mercredi 11 mai au vendredi 10 juin 1988