

retour à la source

SAISON 82/83

revue
mensuelle
de la
maison

1

de la
culture
de grenoble
n° 123

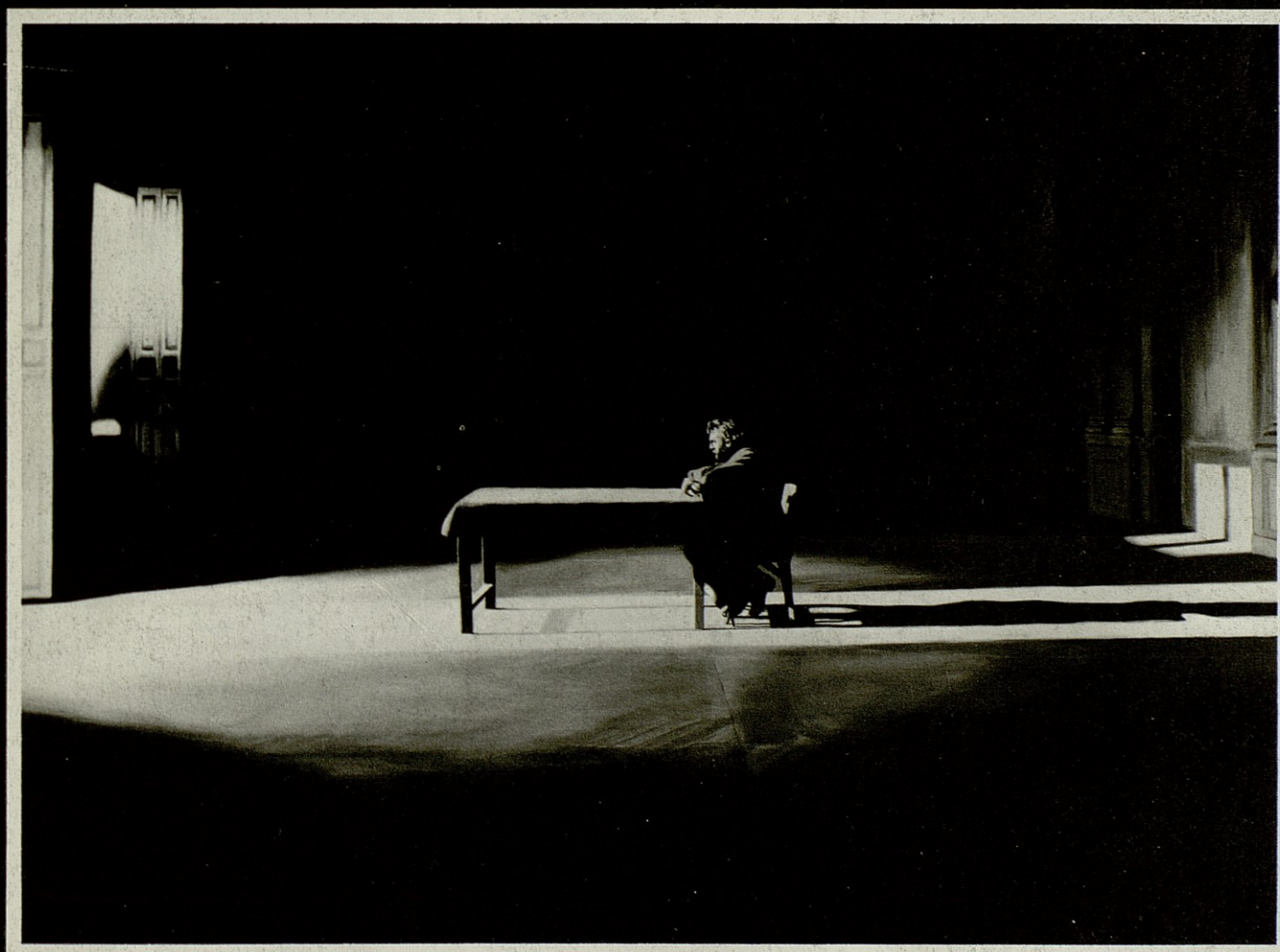


Tableau d'Antoni Taulé, "Sirocco" (Mairie de Montrouge)

Les trois sœurs



du mercredi 13 au jeudi 28 octobre

RENVOI

sommaire

revue mensuelle de
la Maison de la culture
de Grenoble
saison 82/83 : 1
octobre 82 - N° 123
Maison de la culture
B.P. 70-40
38020 Grenoble Cedex
Tél. (76) 25.05.45

Rédacteur en chef :
Claude-Henri Buffard

Sécretariat de rédaction :
Marie-Françoise Sémenou

Mise en forme graphique :
Agnès Bret

Sécretariat :
Nicole Chevron

Directeur de publication :
Georges Lavaudant

Iconographie :

Antoni Taulé : couv. 1, p. 9, p. 14, p. 15, p. 17 ;
Julia Margaret Cameron : couv. 2 ; Photos X : p.
2, p. 8, p. 10, p. 11, p. 12 ; Chambas : p. 4 ;
Guy Delahaye : p. 7, p. 23 ; Patrice Cauchetier :
p. 8 ; Reno's : p. 9, p. 24 ; Centre dramatique
national "Théâtre des Amandiers" : p. 9 ; Agip :
p. 9 ; Associated Press : p. 11 ; Jean-Pierre Ra-
mel : p. 16 ; Edward Hopper : p. 18, p. 20,
p. 21, p. 22 ; Georges Lavaudant : p. 24 ;
James Klosty : couv. 3 ; Jean-Pierre Vergier :
couv. 4.

EDITORIAL

"Hermès, hermétisme"

p. 3

p. 3

LE VAISSEAU FANTOME

par Jacques Blanc

p. 5, 8, 9, 11

UNE CREATION : "LES TROIS SŒURS"

Ariel Garcia Valdes, metteur en scène

Patrice Cauchetier, costumier

Antoni Taulé, décorateur

Gilles Arbona, comédien

Philippe Morier-Genoud, comédien

"Un monde sans hommes"

par Daniel Bournoux

p. 6 à 11

p. 6-7

p. 8

p. 9

p. 10

p. 10

p. 10

LE JOURNAL DU MOIS

p. I à VIII

UN PEINTRE ANTONI TAULÉ

El daguerreo-typo

par Michel Fournier

Un post-nadarien

par Claude-H. Buffard

Intervention d'Antoni Taulé au congrès de la Méditerranée

"Sirocco"

par Georges Lavaudant

p. 14 à 17

p. 14-15

p. 15

p. 16

p. 17

LE DOSSIER DU MOIS : ART/CULTURE

p. 18 à 23

A PROPOS DU RAPPORT PUAUX

Sur les établissements culturels

par Claude Domenach

p. 19

Contributions aux rencontres d'Avignon 1982

par René Rizzardo

Pour un nouvel "ensemencement"

par Lucien Marest

Ouvrir le bal

par Joël Jouanneau

La déclaration de l'A.T.A.C.

Quelques réflexions du Syndecac

p. 20-21

p. 22

p. 22

p. 22

p. 23

TRACES

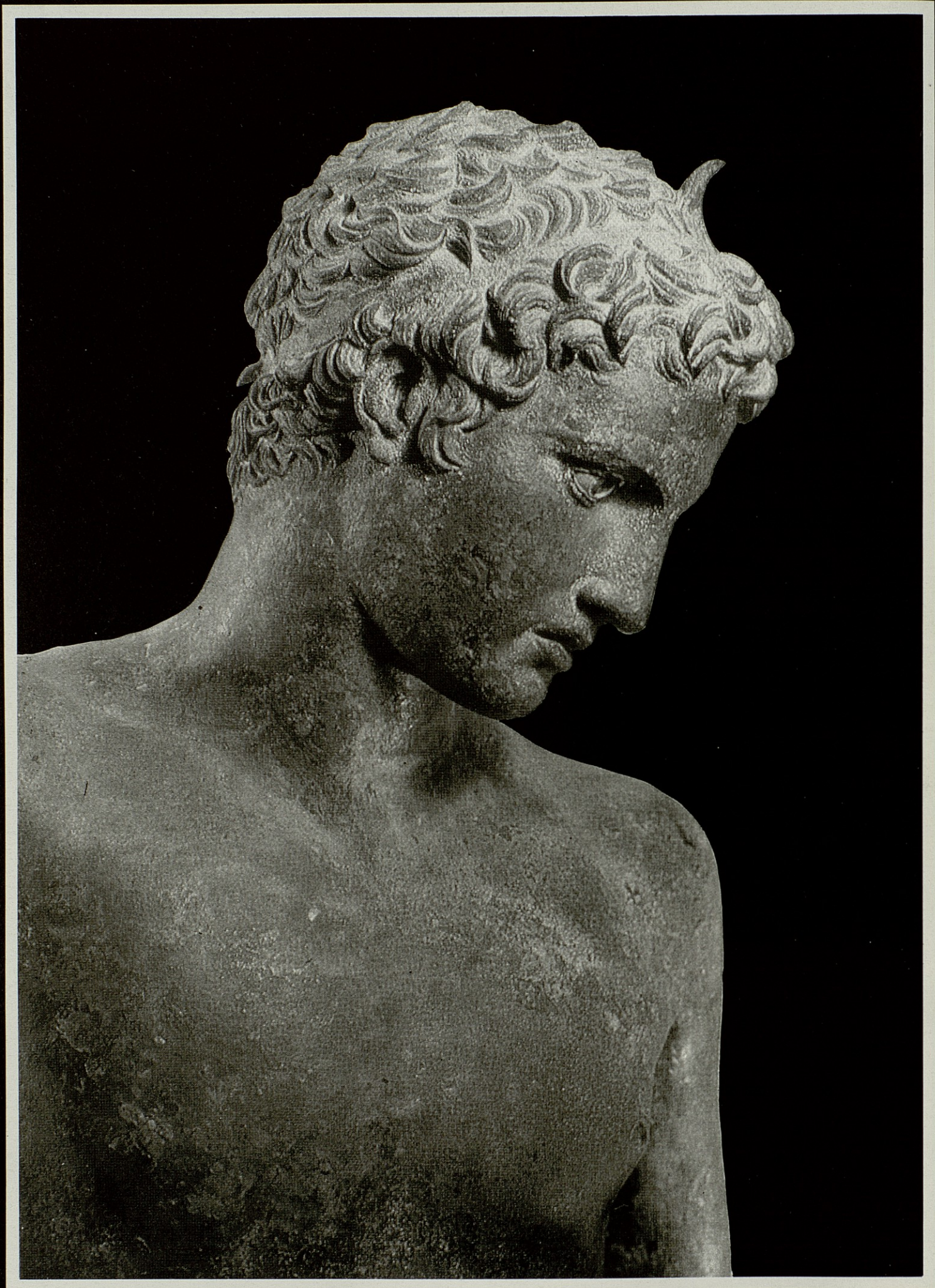
p. 24

Imprimerie Eymond, Grenoble - N° 1100

Dépôt légal : 4^e trimestre 1982

Commission paritaire
des publications : n° 51-687

Tirage : 15 000 exemplaires
le numéro : 10 F



*Hermès
Musée national
archéologique d'Athènes*

Voici le premier numéro de ce nouveau *Rouge et Noir*, revue mensuelle de la Maison de la culture et de ceux qui sont désormais les acteurs de la vie artistique du grand navire : comédiens, danseurs, musiciens, peintres, poètes, philosophes... et de ceux qui sont au centre de notre travail, vous-mêmes qui vivez dans cette cité et ses environs et qui avez noué des liens avec cette maison.

Son nouveau visage sort de l'ombre peu à peu. Nos premières publications — la brochure de la saison 82-83, le supplément au journal *Le Monde* — ont déjà esquissé les contours du projet naissant, ses traits vous en deviendront plus familiers au fil des semaines. Mais dès maintenant un regard — même distrait ! — peut percevoir les lignes, les contours et les couleurs de cette saison, prendre enfin sa juste mesure, et l'apprécier déjà à travers ces quelques lignes et images comme on goûte un vin avant de boire la bouteille.

Ce numéro de rentrée ne nous satisfait qu'à demi, nous perfectionnerons la revue tout au long de la saison, mais déjà elle indique quelques grandes tendances : faire corps avec nos créations, traiter un dossier à chaque numéro, rendre compte de l'actualité artistique de la maison, sans particularisme excessif.

Ses intentions ainsi traditionnellement déclarées, *Rouge et Noir* vient à son tour sur le devant de la scène. Mal assuré dans son nouveau rôle. Encore un peu malhabile. Le trac, rien que le trac.

La rédaction

Hermès, hermétisme

La présence emblématique d'Hermès — dieu de la communication et du secret, des voyageurs et des voleurs, des carrefours et des limites — le long des couloirs de la Maison de la culture, sur les scènes et dans les bureaux nous convainc de faire de *Rouge et Noir* un champ "hermétique". Quoi ? Cette revue, un lieu clos... ? Non, bien sûr, un espace ouvert au contraire pour retrouver une des étymologies — qu'en même temps nous essayons d'inventer — de la notion d'"hermétisme".

Le mot pourrait garder quelques bribes de sens anciennes relatives au secret, à l'alchimie, à l'ésotérisme, à l'Hermès trismégiste des Egyptiens. Car le théâtre, la danse, la musique — le dirons-nous assez — sont aussi — sont d'abord — ce moment intense où se fabrique, où se concocte l'art en scène. Le lieu de répétitions ferme régulièrement et "hermétiquement" ses portes.

Silence, magie.

Le mot pourrait ensuite absorber (se remplir de) la notion de communication, de voyage, de carrefour. L'art est, en même temps qu'il est retraits, ouverture sur le monde, rencontres, hasards, regards.

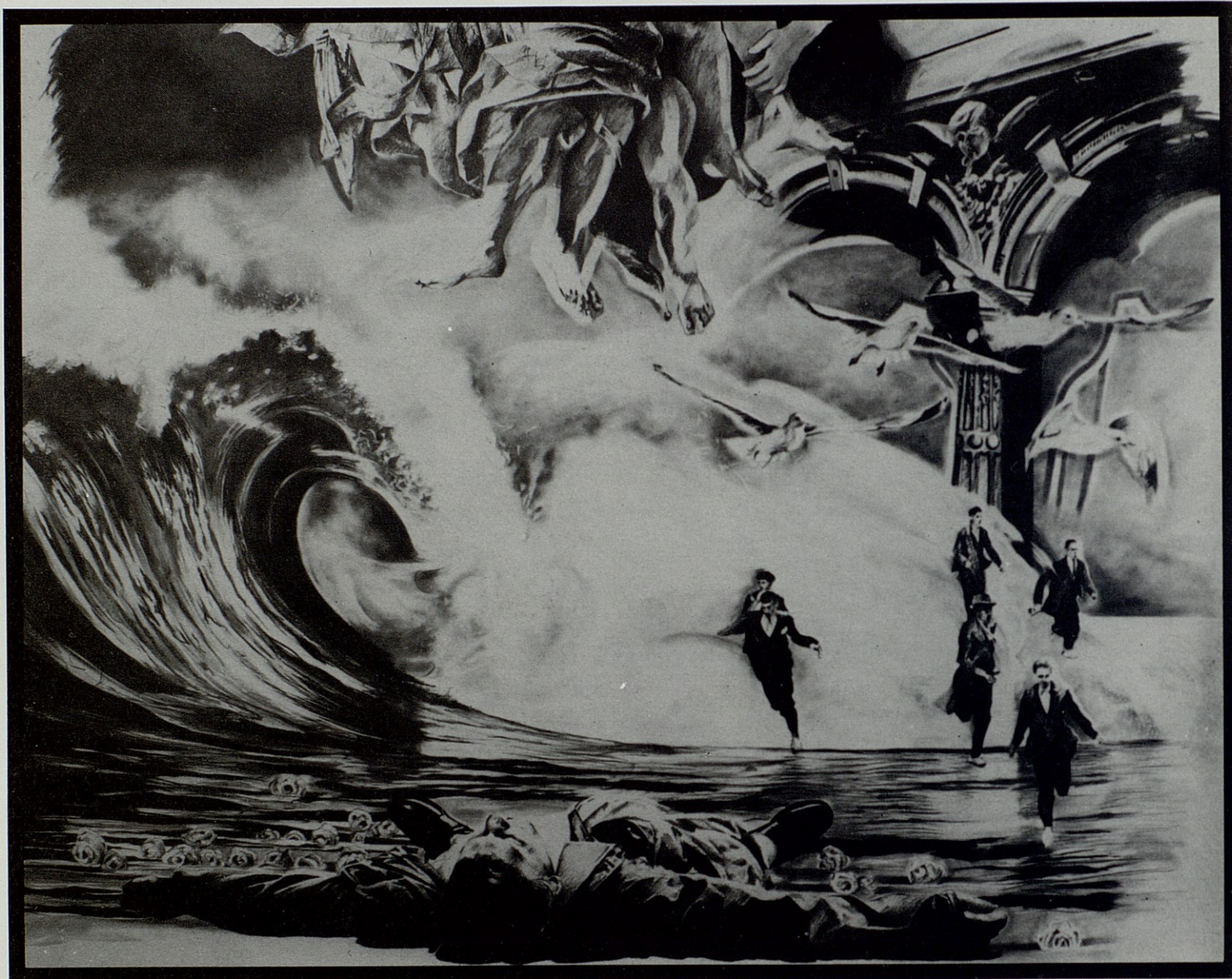
Le mot, continuant à engranger du sens, s'approprierait aussi la notion de vol. Vol d'images à la tire dans

la rue, à la télévision — mais vol à main gantée — comme pour inventer une autre morale qui ne serait pas celle de la simple accumulation.

Alors, que serait cet "hermétisme" de *Rouge et Noir* ? Essayons d'esquisser dès ce numéro une définition — ni pour clore le débat ni pour figer le mot — à prendre comme une brève formule d'accueil destinée au lecteur :

hermétisme : Mod. (1982). Attitude vis-à-vis de l'art consistant à prendre en compte et à respecter ses caractéristiques et ses contradictions, à admettre que ses différentes étapes de fabrication sont faites d'un enchaînement des gestes ésotériques et simples à la fois de soudaines boulimies et de brusques anorexies, d'instantanés de pause et de fébrilité, de silences et de fureurs, de repliements et de séduction.

C.-H. B.



"Finire così"
215 x 300 cm. Chambas

le Vaisseau fantôme

un art du voyage

« Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que déception et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force. »

Céline,
Voyage au bout de la nuit.

Ainsi donc un nouveau projet s'esquisse pour la Maison de la culture. La Maison regroupe trois espaces de création : le Centre dramatique, le groupe de Danse, la cellule musicale. Ce sont trois équipes de statuts différents, de moyens inégaux et d'histoires non semblables ; trois groupes autonomes maîtres de leur trajectoire artistique, en libre association avec la Maison de la culture. Celle-ci les aide à produire — lieux de travail, support administratif, technique et financier — en échange eux, ils sont "l'âme" du lieu, sa pulsion de vie. L'architecture même du bâtiment donne forme au projet : trois salles publiques, trois scènes donc trois espaces pour voir, sentir, écouter... des comédiens, des danseurs, des musiciens... les équipes grenobloises, mais aussi d'autres à travers le monde.

Comptons deux écrans de cinéma et une galerie d'exposition pour montrer des films, des tableaux, des objets... Et puis, le livre, le disque, la radio, complémentaires et indispensables pour un lieu vivant tourné vers l'extérieur — la confrontation d'une population avec l'art et la pensée — et vers l'intérieur comme nourriture de chacun des artisans du projet. Là se croiseront peintres, philosophes, poètes... Enfin un restaurant où il serait bon que l'on puisse manger et boire avec plaisir.

au temps perdu

La production artistique est ce qui met en perspective l'organisation politique et économique de l'institution, elle hiérarchise les responsabilités, décide de la gestion, planifie le temps de travail, détermine le budget. C'est la scène qui commande aux bureaux, à l'administration et non l'inverse. C'est l'imaginaire artistique qui questionne la technique et la rend inventive.

L'institution est ce qui doit permettre le développement harmonieux de l'art, sa mise en relation avec la cité et la région, sa nécessaire existence comme garantie de la vie démocratique d'une société.

L'espace opératoire de l'art du spectacle — comme le temple, le palais de justice, la chambre politique... est un espace "déréel", circonscrit et soustrait apparemment aux lois de la dite réalité, où peuvent se jouer les désirs et leurs ambivalences, où la règle devient celle du simulacre, où se fabriquent de façon artisanale les fictions, usine à rêves pour certains, lieu des utopies pour les autres, lieu que l'on tâche de

soustraire aux censures sociales et économiques.

Le temps du processus de la pensée et de la création artistique est bien un temps égoïste, replié sur soi, temps du secret hors de l'espace public, temps du travail subjectif, inaliénable... Ce temps-là fait problème dans l'organisation économique de l'institution car il est socialement improductif, il est celui de la dépense non rentable. Cependant, la marche de l'établissement public, sa sociabilité et sa convivialité nécessaires entrent en contradiction avec lui, car il suppose la mise en panne des services publics : période de gestation, de répétitions, de production, de solitude, de retrait hors du champ social... D'où les difficultés de type technique à organiser ces périodes vitales sans lesquelles l'affirmation du primat artistique est un vœu pieux, face aux comptes que l'institution doit rendre de l'utilisation des fonds publics. Comment trouver le point d'équilibre, le centre de gravité de ce projet en train de se faire, être imaginatif pour équilibrer les deux pôles de la contradiction, la rendre productive, faire de cette contrainte une dynamique de travail et non une impasse... d'autant plus que nous n'avons pas de modèle, bien au contraire nous fabriquons un prototype ?

la valise et le serpent

Charlot-Chaplin, une valise, un tas de vêtements ; il bourre les vêtements dans la valise. Tout n'entre pas. Il ferme le couvercle, s'assoit dessus. Couvercle fermé, un pan de veste dépasse, une jambe de pantalon... Nouvelle tentative, nouvel échec. Rien à faire ! Charlot s'empare alors d'une immense paire de ciseaux et cisaille avec application tout ce qui dépasse, un morceau de redingote, un poignet de chemise... le contour de la valise à présent est net.

L'Empereur de Chine organisa un jour un grand concours de dessin ; tous les dessinateurs furent convoqués. Thème imposé : dessiner un serpent, durée de l'épreuve deux heures. Lao Tche est incontestablement le plus grand maître de la représentation animalière, il gagnera le concours, aucun doute. Il se met devant une table à dessins comme les autres candidats et de ses pinceaux habiles brosse un chef-d'œuvre en quelques minutes. Les autres concurrents pendant ce temps s'échinent... et Lao Tche s'ennuie à attendre que le temps soit écoulé. Alors, il reprend ses pinceaux et pour compléter son œuvre magistrale il rajoute des pattes au serpent... et l'histoire dit que, bien sûr, il perdit le concours.

Nous voici dans la phase concrète de la réalisation du projet... oscillant entre nos deux allégories, tout faire tenir dans la valise — rajouter des pattes au serpent. Le brouillage — comme on peut dire d'une radio que sa source sonore et sa réception sont brouillées — est toujours lié à une pression, ou plutôt à plusieurs pressions qui font écran à la proposition initiale.

D'une part, la pression de la demande extérieure, de la commande sociale qui nous assaille par vagues successives et nous contraint à un repli provisoire, épuisant, repli qui dans un premier temps doit nous permettre de réévaluer le terrain et les actions, comme à partir d'un degré zéro... d'autant plus que cette demande, loin d'être négative, doit pouvoir trouver son objet propre. Temps vital, coïncés que nous sommes entre la gestion du quotidien et les esquisses du futur.

D'autre part, l'animation qui nous met en demeure de faire vivre un corps mort de béton, un bâtiment, une architecture : animer, donner une âme. Au risque de nous répéter, c'est poser la question à l'envers, qui plus est ce n'est pas une question productive. Les réponses sont aberrantes comme les pattes du serpent.

Comment être extrêmement vigilants, ne pas céder par usure, ne pas assécher la demande de la cité et de la région mais la réactiver, l'alimenter différemment, lui proposer d'autres cheminements, être sélectifs... débrancher certains circuits pour les reconnecter autrement, en interrompre d'autres, en créer de nouveaux ? Couper les branches mortes, revivifier celles qui sont encore prometteuses, susciter de nouvelles pousses. C'est redoutable, car on doit décider, donc faire de justes estimations. Tout n'entre pas dans la valise... il faut choisir pour ne pas mutiler arbitrairement, être clair, savoir où nous allons pour emporter le nécessaire. Sans alourdir. Et ceci à partir d'une nouvelle identité claire de la Maison de la culture, et non d'un lieu fourre-tout ou garage.

Faire vivre ce bâtiment ce n'est pas lui rajouter des appendices, ni le gadgétiser, ni lui insuffler un oxygène artificiel pour le prolonger, mais c'est transformer sa fonction. On ne décide pas d'un lieu qu'il sera le lieu de rencontre favori de la population sans s'exposer à de cuisants échecs. Le frôlage, le rendez-vous snob ou zornard, l'échange culturel, la communication... ne se décrètent pas... c'est le surcroît que les individus rassemblés ici se donnent, ce qui est en gratification de la réussite artistique du projet. On n'en décide pas par avance ; cet inorganisé (objet de la sociologie ou de l'animation) n'est ni premier, ni a priori.

Notre préoccupation : faire d'une Maison de la culture, un espace carrefour de l'art et de la pensée, où se confrontera le plus large public possible — pour reprendre un slogan usé. Elargir le petit cercle de connaisseurs vers un grand cercle de connaisseurs (exemple de l'accroissement continu des passionnés de la danse autour des productions du Groupe Emile Dubois). Une dynamique qui part du centre, la création artistique, et élargit sa zone de rayonnement à la rencontre des pulsions sensibles d'une population.

Deux sémaphores balisent notre espace ; la fétichisation du social avec l'absolu concept de la lutte des classes. Ce qui justifie par mauvaise conscience et mauvaise foi, le subventionnement public. D'un autre côté, le dandysme, maladie infantile de l'espace artistique ou la radicalité détournée au profit de la pause. Pile et face de la même pièce.

J.B.

une création

Les trois sœurs



Quand je rêvais des *Trois sœurs* je voyais cette histoire dans les vieux décors d'Hollywood, ceux des grandes fresques comme *Autant en emporte le vent* abandonnés, perdus dans une région déserte de Californie semblable au Caucase. Tels qu'on les voit dans les photos des revues spécialisées. Ce lieu représentant pour moi le vrai et le faux ; le faux dans ce goût insidieux, ce goût quand même pour le carton pâte, le vrai dans toutes ces vies d'acteurs, techniciens, costumiers, personnages fantastiques de ces grands films populaires qui se sont acharnés à vouloir nous raconter ces histoires tumultueuses pour disparaître ensuite dans l'oubli. Seuls, les murs restent, émouvants et dérisoires, vrais et faux à la fois.

La grande Maison vide après la mort du père commandant la garnison, le carnaval raté, l'in-

ce de la ville, le départ des militaires, tous ces événements qui se déroulent dans *Les trois sœurs* ont toujours été liés pour moi aux couleurs rutilantes de ces films d'aventure que l'on va revoir un soir d'été et où l'on sait qu'au détour d'une phrase anodine on va se surprendre à pleurer.

Je pensais que tous les personnages auraient pu hanter à nouveau ces vieux décors pour nous dire : « voilà, on revient après d'autres, vous raconter notre vieille histoire. Notre envie de vivre et non de végéter, nos rages, nos amours, nos lâchetés, nos mille contradictions, nos tromperies » afin d'arracher toutes ces choses au ressassement, à une certaine complaisance dans le désenchantement et de les placer dans un temps à la fois retrouvé et perdu pour ensuite disparaître dans les adieux sans fin du

IV^e acte comme si la pellicule elle-même avait blanchi à la fin du film.

Avec le peintre Antoni Taulé, nous n'avons gardé que l'essence de ces idées afin de ne pas étouffer l'histoire, de lui laisser sa chance, de ne pas essayer de faire "moderne".

Antoni Taulé a conçu un décor cinématographique autour d'une tension dehors-dedans semblable à ses magnifiques tableaux.

Une grande pièce, plus grande que nature — La Maison — mythique. Dehors le désert, le lointain Caucase, la nature dans tout son poids cosmique.

Une histoire provinciale, écartelée entre Moscou lieu d'échanges des idées et le Caucase, la fascination des espaces vides, lieux de guerre de l'armée russe, chère à Gogol et Lermontov.

A.G.V.

Ariel Garcia Valdes, metteur en scène

— Ariel, est-ce donc inéluctable pour un comédien de "finir par faire une mise en scène" ?

— J'ai toujours pris ma part dans les mises en scène de Georges Lavaudant, je l'ai assisté dans le travail sur *Roméo et Juliette* à l'Opéra de Paris et puis je me suis mis en scène moi-même dans le spectacle que j'ai fait sur Rodanski *La victoire à l'ombre des ailes...* cela ne correspond donc pas à un manque, à une insatisfaction de mon métier de comédien... en fait, cette mise en scène c'est Geo qui me l'a demandée... mais je ne voulais pas faire une mise en scène de plus, ajouter un spectacle à un autre parce qu'il faut bien faire des spectacles... je ne voulais pas non plus faire ce qu'on appelle une mise en scène d'acteur, un peu bancale, où chaque comédien fait son truc, sans unité... il fallait que ce soit un véritable moment théâtral... que cela corresponde à un véritable désir de ma part, que cela s'inscrive aussi dans l'histoire de la troupe...

— La troupe du C.D.N.A. (plus quelques acteurs invités) dirigée par un autre que Georges Lavaudant et Gabriel Monnet, c'est une première...

— C'est là ma principale inquiétude : comment cette situation nouvelle va faire bouger le groupe ? Cela m'importe beaucoup... c'est que le C.D.N.A. est un exemple unique... tous ces comédiens qui restent ensemble et qui n'acceptent de travailler ailleurs qu'en dehors des spectacles du Centre... ces gens qui aiment se confronter les uns aux autres depuis plus de dix ans !



— Cette pièce de Tchekhov vient à point aussi pour eux...

— Il fallait monter un classique en début de saison puisque Geo monte en 1983 deux textes contemporains, un de Henri-Alexis Baatsch, un autre de Jean-Christophe Bailly... j'ai pensé à Tchekhov qui me plaît, qui m'émeut... et puis, c'est vrai, cela correspond à l'évolution de la compagnie. Dans *Les trois sœurs* les personnages ont à peu près l'âge actuel des acteurs du C.D.N.A., entre trente et quarante ans. Cette pièce vient au bon moment... il y a des rôles magnifiques... c'est important aussi de continuer à nous surprendre les uns les autres...

— Cette pièce, telle que tu la rêves, à quoi ressemble-t-elle ?

— C'est comme un film, un vieux, en cinémascope, dans lequel on doit aimer se replonger... c'est ça, il faut qu'on ressente cette pièce comme un vieux film tout en sachant que c'est une histoire qui peut se passer aujourd'hui, c'est important cette notion d'histoire... c'est d'ailleurs aussi une idée rodanskiennne... ça me travaille depuis que j'ai monté *La victoire à l'ombre des ailes...* j'ai vraiment envie de raconter une histoire... c'est la force du cinéma sur le théâtre souvent... on y raconte une histoire, une vraie, dont on ne connaît pas la fin à l'avance... c'est un peu ce que dit le metteur en scène Jacques Lassalle quand il explique ce qu'il ferait s'il montait Tchekhov : « Il s'agit encore et toujours d'arracher les choses à la contingence, à la finitude, au ressassement, et les inscrire dans une autre durée, dans l'émerveillement d'une première fois, dans la plénitude d'un temps retrouvé et pourtant à jamais perdu. » Cette notion va avec la notion d'effacement... à la fin ça se blanchit, se blanchit... mais avant il faut qu'il y ait eu incandescence... la rage de vivre... un moment unique, entre la tendresse et la cruauté...

— Tu sembles vouloir éviter de te laisser enfermer dans un parti-pris de mise en scène...

— Il faut se méfier de cela... c'est comme lorsqu'on parle de traiter cette pièce en vaudeville... on pourrait... ce serait très drôle... c'est ce que propose Antoine Vitez... il dit que maintenant qu'on a accumulé les signes sur Tchekhov, l'intérêt serait de relancer la discussion et la curiosité « sur ce morceau de mémoire et de culture collectives qu'est Tchekhov ». Je le cite : « Comme un imbécile qui dans la bibliothèque se tromperait de livre ou de rayon, prendre *Les trois sœurs*, croire qu'il s'agit d'une des pièces

une création Les trois sœurs



comiques en un acte, et jouer la farce. Eh bien je vous assure que ça fonctionne... » C'est d'ailleurs ce que voulait Tchekhov à l'époque de la création de *La cerisaie*... mais faisons gaffe... ce n'est pas si simple... choisir telle ou telle interprétation cela relève d'une conception de la mise en scène, comment dire, totalitaire... faire par exemple de ces personnages de Tchekhov des personnages en bout de course en posant cela dès le début comme cela s'est souvent fait c'est ennuyeux, cela ne m'intéresse pas... c'est plus complexe... nous le voyons bien, nous qui sommes également à la fin d'une époque et qui retrouvons au même point de questionnement... il y a la désespérance mais il y a aussi une énergie à retrouver... il ne faut pas se complaire... il faut voir ce qu'il y a de profondément tonique dans ce désespoir-là.



— Tu parles d'une simple histoire que tu racontes "comme au cinéma", tu parles aussi des correspondances avec notre époque, tu évoques la question de la modernité, Rodanski, etc. Est-ce qu'on peut dire que ta mise en scène offre plusieurs niveaux de lecture ?

— Toute la question avec Tchekhov est d'éviter le trop historique et le trop symbolique, de faire des personnages pétrifiés par l'Histoire ou de simples supports de symboles dans un vague lieu insituable, intellectualisé, qui n'est ni en dedans ni en dehors... Plutôt que de niveaux je parlerai, comme Strehler, de petites boîtes gigognes. La première est celle du vrai, de l'humain, de l'histoire d'une famille comme dans un film d'atmosphère. La seconde boîte est celle de l'Histoire, les personnages ne sont plus perçus comme les membres d'une famille qu'on voit vivre quotidiennement mais comme des re-

présentants d'une classe, comme appartenant à l'Histoire. La troisième boîte est la boîte de la vie. Les personnages vivent la grande aventure humaine, c'est la boîte "métaphysique" qui inscrit le destin de l'homme dans une parabole. Strehler explique que chaque boîte — chaque niveau de lecture donc — ne peut suffire. Et il ajoute : « Une représentation juste devrait nous donner sur scène les trois perspectives réunies, tantôt en nous laissant mieux percevoir le mouvement d'un cœur ou d'une main, tantôt en faisant passer l'Histoire devant nos yeux, tantôt en nous posant une question sur le destin de notre humanité qui naît et doit vieillir et mourir, malgré tout le reste, Marx inclus. Un décor "juste" devrait être capable de vibrer comme une lumière qui frémit dans cette triple sollicitation... »

— Le décor d'Antoni Taulé joue ce rôle ?

— Pour le décor, il ne fallait pas rester dans le genre "tchekhovien", peu réaliste et comme je le disais, non situé, ni dedans ni dehors, qui veut trop en dire, trop englober et qui finalement ne dit plus rien. J'ai donc demandé à Taulé de faire un vrai dedans et un vrai dehors... j'ai voulu que la maison soit réaliste, un peu plus grande que la normale, un peu mythique, la maison... avec un dehors qui lui aussi agrandisse les dimensions, un lointain, par-dessus le bois de bouleaux que donne le texte, qui laisse voir l'aridité du Caucase...

— Terres de guerres...

— Oui, des territoires presque sauvages, à l'opposé de la capitale... les voir comme ça en fond avec sans cesse les personnages qui parlent de Moscou aidera à comprendre que cet endroit, ce chef-lieu de gouvernement est pris entre deux mondes... les militaires y transitent... c'est une province... cela peut faire penser à Grenoble au début du siècle, ville de garnison et d'universitaires aussi.

— Ton spectacle, ton premier grand travail de metteur en scène donne également l'occasion au peintre Taulé de faire son premier décor, au costumier Patrice Cauchetier de travailler pour la première fois sur Tchekhov. C'est aussi l'occasion d'entendre une nouvelle traduction...

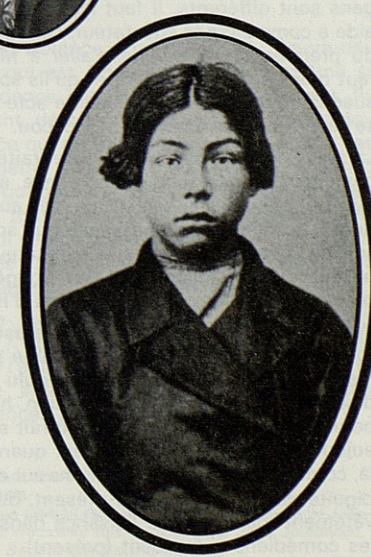
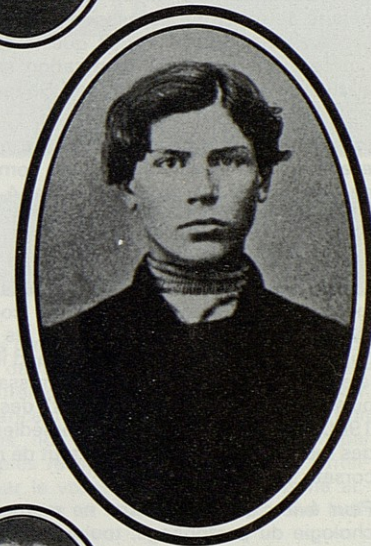
— Finalement, c'est moi qui ai fait l'adaptation à partir de plusieurs traductions existantes. Aucune ne me satisfaisait vraiment. Alors, j'ai pris comme axe la traduction de Georges Perros qui est à mon avis la meilleure bien qu'un peu appauvrissante. J'ai beaucoup puisé aussi dans celle d'Elsa Triolet, plus enrobée, parfois trop. J'ai utilisé également celle d'Adamov et celle qu'avait faite pour moi Vadim Kozovoï...

— N'y a-t-il pas là le danger de ne plus entendre la petite musique de Tchekhov, à travers ce puzzle de traductions ?

— Non. Sur la base du travail de Georges Perros, j'ai mis à plat sur la table les autres traductions et je me suis réinterrogé sur chaque phrase, chaque mot, chaque respiration dans ce que je crois être l'esprit de Tchekhov qui demandait "de la brièveté et de la musicalité".

— Auras-tu travaillé pendant cette mise en scène sur cette notion de "modernité" qui préoccupe depuis longtemps le C.D.N.A. ?

— C'est vrai. Si des gens ont été obsédés par la modernité c'est bien nous... l'archaïque et le moderne... l'aller retour entre l'un et l'autre... voir la pièce de Jean-Christophe Bailly que Geo montera en avril... dans *Les trois sœurs*, c'est le personnage de Macha le plus moderne... il nous ressemble... c'est aussi cela que j'ai eu envie de montrer... pas pour apporter une réponse, seulement montrer, insister un peu sur cette manière d'aujourd'hui de comprendre le monde, d'avoir le recul, l'analyse politique et en même temps de ne pas bien savoir ou d'hésiter à changer sa propre vie... l'attitude de Macha dans la scène de l'incendie, simplement son attitude... tout est montré... à moi, à nous de le faire comprendre au spectateur... de faire passer ce petit moment porteur de tant de sens dont l'accumulation fait la grandeur des pièces de Tchekhov.



Patrice Cauchetier, costumier

« Tchekhov est généralement un auteur qui me barbe copieusement. Travailler avec Ariel est pour moi l'occasion d'approcher un auteur qui m'est étranger. D'habitude, dans l'univers de Tchekhov — où le milieu social est très précisément situé — habiller un personnage revient à faire son portrait psychologique. Tout y est codé. Ce qui est intéressant ici c'est qu'Ariel traite la pièce comme une histoire, une véritable histoire de cinéma dont on ne connaît pas la fin. Il s'agit alors pour moi d'éviter toute description trop précise des personnages par le costume, de leur mettre un habit relativement neutre — ce qui ne veut pas dire a-historique — de manière à laisser à l'acteur et au jeu la responsabilité du développement du personnage.

Sur *Les trois sœurs* d'Ariel Garcia-Valdes mon travail est donc de tenter de rappeler l'époque par le costume sans que l'Histoire vienne faire écran. Attention, cette "neutralisation" du costume ne me frustre pas. Il y a un équilibre à trouver qui m'intéresse. Quand j'ai travaillé sur *Germinal* au T.N.S., là oui, c'était difficile pour moi car il s'agissait de faire le "costume minimum". Tout ce qui se remarquait devait être impitoyablement supprimé. Si quelqu'un, pendant les répétitions, faisait une réflexion sur la beauté de tel ou tel accessoire ou vêtement, je l'enlevais aussitôt ! Il fallait que le spectateur puisse assister à la représentation sans avoir aucune perception du costume... Se rendre invisible !

Ici, ce n'est bien sûr pas le cas. Je prends un exemple : les robes sont vagues comme elles ne l'ont jamais été à cette époque. A la limite, elles pourraient presque figurer aujourd'hui dans *Elle*, je peux les prendre et aller sur le marché à Grenoble, je les vends comme je veux ! Car il était nécessaire que les comédiens et comédiennes ne supportent pas les contraintes réelles des vêtements de l'époque. Ils devaient pouvoir bouger, se jeter à terre quand ils le voulaient. En revanche, il était intéressant qu'ils puissent avoir le "comportement" des gens de 1900. Voilà pourquoi, si les comédiennes ont des robes larges, elles portent tout de même un corset.

Pour éviter que le costume ne marque la psychologie du personnage, toujours dans l'esprit de traiter la pièce comme une histoire dont on ne connaîtrait pas la fin, les trois sœurs portent des variantes d'une même robe. Pour qu'au lever du rideau, tout ne soit pas joué, pour que tout ne soit pas dit, qu'au premier regard le spectateur ne connaisse pas la destinée de chacune. Elles sont donc presque interchangeables, de même qu'il n'y a rien de tel que l'uniforme pour s'apercevoir combien les gens sont différents. Il faut ici que le costume aide à convaincre le spectateur. Lorsque à la fin du premier acte on parle d'aller à Moscou, il faut que les gens y croient et qu'ils soient persuadés qu'au début du deuxième acte le rideau se lèvera effectivement sur Moscou.

La seule qui échappe un peu à ce traitement du costume c'est Natacha parce qu'elle, elle a une histoire, elle a vécu, elle bouge. Les autres garderont le même costume quelle que soit la saison de manière à ce que le spectateur puisse penser : « Tiens, elles n'ont pas bougé, on est pourtant en hiver... elles n'ont pas d'histoire ».

Pour le dire autrement, le costume est créé en fonction d'une dynamique, pas d'une précision historique... Ariel et moi avons voulu abolir la distance que crée cette précision historique pour dire au spectateur « ça pourrait se passer aujourd'hui », mais l'Histoire est quand même là, comme un rappel. Nous jouons sur cette ambiguïté de l'Histoire et du présent, du port du vêtement (passé) et de l'aisance dans laquelle les comédiens y évoluent (présent).



Natacha Ivanovna (Marie-Paule Trystram)

J'ai peu parlé des hommes. Ils ont un costume strict, blanc, avec un pantalon vert foncé. Pas de galons. Je ne joue pas sur les différences hiérarchiques, Tchekhov n'y fait d'ailleurs pas allusion. Ils doivent être beaux, l'uniforme fait l'homme. Quand l'un d'eux paraît en civil, il apparaît plus falot, il semble avoir perdu son plumage.

Tout cela tourne autour d'une question importante qui est celle de la reconstitution, de sa vérité et de son mensonge.

La reconstitution précise doit être un véritable parti-pris de mise en scène ou ne pas être. C'était le cas pour *Le misanthrope* de Vincent. J'ai rassemblé tout ce que le costume d'époque pouvait avoir de contraintes (le poids, l'engoncement, les décolletés profonds qui interdisent le moindre geste ample, etc.), cela a conduit les acteurs à avoir un type de jeu particulier, à se trouver gênés dans leur jeu. Vincent avait voulu cela.

Mais le plus souvent, quand on fait de la reconstitution historique, on truque. Quand le spectateur dit : « C'est exactement ça ! » tu peux être sûr que le costume est assez éloigné de ce qu'il était réellement à l'époque. Car le costume historique pour être crédible doit non pas correspondre à la réalité d'un moment de l'Histoire mais bien à l'idée que le public se fait des mœurs et des costumes de ce moment. Ce qui est tout à fait différent !



Tchéboutykyne (Gabriel Monnet)

Dans la mise en scène de Jourdeuil du *Misanthrope*, au dernier acte, les deux personnages partaient en voyage. Ce fut d'abord très difficile de trouver des valises d'époque. Ce problème était réglé par les valets, les nobles n'avaient pas de bagages de même qu'ils n'avaient pas de manteaux de voyage. Nulle part, dans aucune gravure, aucune peinture on ne trouve de manteaux de voyage. Le voyage est une idée du XVIII^e siècle. Auparavant, dans les classes élevées, on ne voyageait pas, on tournait autour du Roi ! C'était le monde qui se déplaçait vers eux, pas eux dans le monde ! Il m'a donc fallu inventer de toutes pièces deux manteaux de voyage d'époque !

Il va de soi que le public les a trouvés tout à fait "historiques".

Sur le même sujet, mais dans l'autre sens, il est des costumes d'époque réels qu'on ne peut pas montrer sur une scène... la "rhingrave" par exemple qui portait tous les nobles et qui figure sur tous les tableaux n'est jamais utilisée au théâtre... sauf pour faire rire ! Là, la précision historique est impossible... c'est comme dans Fellini... rien est moins historique et fidèle à la réalité que ses reconstitutions qui pourtant, pour le public, sont la vision la plus réaliste qu'il connaisse de l'Histoire. D'ailleurs dans la plupart des reconstitutions, les Romains — pour ne pas aller à l'encontre de l'idée que le public se fait de cette époque — sont habillés comme des Grecs !

Oui, un costumier est un faussaire.

Mon métier est de faire passer ce type de mensonges. Exactement, je dois travailler sur les idées toutes faites du public et à partir d'elles, puis essayer de les arranger un peu... mais pas trop.

le Vaisseau fantôme

le dernier des outrages

Les politiques de la culture et des lieux de la culture se sont fondées sur le rapport à la connaissance, l'opération de la connaissance liée à la gestion du savoir est devenue le centre de leur projet, comme problématique humaniste de la saisie du monde. Les autres opérations de l'esprit humain intervenant alors comme témoignage ou moyens/outils de l'opération centrale.



Masque d'acteur tragique, 350 av. J.C. (Prov. Le Pirée)

Ainsi, une Maison de la culture serait tenue de ne rien ignorer de ce qui participe à la connaissance humaine : elle développe/assouvit chez les citoyens leur fringale de "contenus" et de certitudes et utilise, à cette fin, tout ce qui peut servir son projet central : pédagogie, militantisme, politique, art, consommation, participation... Elle est programmée et programmable par la pression de la cité, issue de tous ceux qui veulent se faire les véhicules d'un savoir : associations, enseignants, scientifiques, artisans,

Antoni Taulé, décorateur

« Ce n'est pas à partir de la lecture des *Trois sœurs* que j'ai réalisé mon décor... voir le portrait de Tchekhov m'a été plus utile... et puis discuter avec Ariel, venir à Grenoble... voir les montagnes... j'ai aussi rencontré un dentiste... oui, un dentiste... à Paris qui a un nombre important de décors des *Trois sœurs* chez lui... nous avons parlé des heures... »

Faire un décor c'est avoir la possibilité de faire un tableau agrandi, à trois dimensions, il y a un rapport étroit avec l'architecture... moi qui en vient, cela me donne envie de m'y remettre !

Faire un décor c'est surtout participer à une en-

Antoni Taulé suivant le montage du décor des "Trois sœurs" dans la journée du 1^{er} octobre

treprise collective, c'est le travail de toute une équipe ! Il faut voir cette passion qui va d'Ariel pendant qu'il dirige aux menuisiers du C.D.N.A. dans les ateliers de Jacquart ! Tous ces techniciens ! Le costumier, l'éclairagiste ! Pour moi c'est une découverte, c'est loin du travail solitaire du peintre... Ils sont formidables, ils ont une écoute, un respect pour la création... ils m'ont montré l'exemple.

A Grenoble, sur ce spectacle, toutes les conditions sont réunies... c'est exceptionnel, c'est une vraie création et ce sera pour moi impossible à retrouver... c'est pourquoi je ne ferai probablement plus d'autre décor... cela correspond également à une période où j'ai eu envie de m'arrêter un peu de peindre... j'ai fait ce décor mais aussi j'ai travaillé à un film, j'ai collaboré avec d'autres artistes, d'autres arts...

Tout ce travail du théâtre est très technique...

j'ai refait la maquette de nombreuses fois... ce n'est pas simple de se mettre d'accord... c'est vrai que la partie du décor représentant un intérieur ressemble beaucoup à certains de mes tableaux... ces grands espaces traversés par la lumière... construits selon des règles précises... liées au nombre d'or... mais au théâtre d'autres choses interviennent... les portes par exemple qu'on a légèrement agrandies à l'échelle supérieure... une foule de détails... on modifie sans cesse... et par dessus il y a la lumière, les éclairages qui transforment complètement un décor, qui gomme ici, qui mettent en relief là, qui accentuent tel effet, qui nivellent tel décalage.

Il faut une parfaite harmonie entre tous ceux qui travaillent là-dessus... ne pas détruire ce qu'a fait l'autre... ne pas le fausser... ce n'est vraiment pas facile mais c'est, au théâtre, l'unique manière de créer... ».

Tchekhov

"Laboratoire d'attente"



mouvements divers, etc. Elle fonctionne ainsi dans le projet démocratique comme l'institution du rassemblement culturel.

Parallèlement, l'évolution qui a conduit au 10 mai a consacré une démocratie culturelle. Au "tout est politique" des totalitarismes s'oppose un "tout est culturel" qu'il conviendrait d'estimer/analyser. Si une Maison de la culture dépérit de son projet initial, c'est bien "aussi" parce que celui-ci a fait modèle et s'est généralisé ; l'école est Maison de la culture, la ville devient Maison de la culture, la télévision, la nation peut-être... Le modèle a triomphé parce que son projet des années 67/68 est devenu majoritaire ; en se généralisant, la fonction "Maison" avance vers la perte de sa nécessité d'être. « La culture, disait Vilar, c'est ce qui reste quand on ne vous a rien enseigné » (1) désignant ainsi clairement la fonction lacunaire et pédagogique des futures missions. La Maison de la culture ayant pour principe alors de combler les manques, les trous, les absences du grand universel...

Comment alors récuser l'obligation, échapper à la pression qui émane du social et du politique, décélérer, ne plus se laisser intimider par la mise en demeure de produire de la connaissance, de la conscience, du savoir, etc. La politique culturelle nous prescrit de réaliser le grand tout, le grand universel ; notre tâche ne serait-elle pas plutôt de déréaliser l'universel ? Comment se mettre en marche ? Devons-nous dans un premier temps opérer ce que l'on pourrait appeler un "retrait" comme attitude philosophique (2). Retirer, se retirer, faire retraite... Mais aussi "retracer" ? Faut-il "se retirer" du culturel pour l'interroger sans cesse ailleurs ? Comment être offensif entre la *vacance du poète* (3) et le tracé d'un nouveau champ d'action ? Ce retrait devrait être effectué au profit du recentrement de la question de l'art et de la pensée..., non pas

comme instrument mais comme fondement vital de nous-même et comme résistance. Repousser la question de la connaissance vers la périphérie — pour l'interroger depuis un nouveau centre, pour la déstabiliser. Refuser l'alternative entre la syntaxe élitaire et l'empirisme de l'opinion, se déprendre, changer de terrain. Affirmer la présence de pensées singulières dans le refus des idéologies de masse.



Laurel et Hardy

La politique culturelle sait qui est son destinataire et ce qu'il doit en faire, même si l'illusion est parfaite du donneur au receveur. La règle est la transparence — clarté et conscience — et la reconnaissance (miroir, reflet ; on trouve tout à la Samaritaine et on ne trouve que ce qu'on y projette ou amène). Ses deux obsessions sont l'expression et la communication — maîtres mots du volontarisme culturel. Faut-il rejoindre la proposition suivante qui dirait que « plus on fait pour la culture et plus elle est mauvaise » ?

L'art et la pensée n'ont pas nécessairement de cibles ou de marchés. Ils échappent aux stratégies culturelles. Bien sûr, l'art véhicule savoir, connaissance, histoire, mémoire, etc., mais non codifiables, non quantifiables, qui passent par les multiples réseaux du sensible et de l'intelligence par le voir/écouter/sentir... comme actions créatrices et transformatrices des individus.

Ce n'est pas condamner l'actuelle politique de la culture que de l'interroger sans cesse et de questionner ses "présupposés" ceux notamment qui fondent les "principes actuels de la démocratie" en matière de culture : son système de représentativité et de désignation, son mode de financement, ses objectifs... Ne pas se réfugier dans le "cela-va-de-soi" ; ne pas se contenter du legs de l'histoire comme "naturel" et évident.

« La vraie violence c'est celle du "ça-va-de-soi" : ce qui est évident est violent, même si cette évidence est représentée doucement, libéralement, démocratiquement ; ce qui est paradoxal, ce qui ne tombe pas sous le sens, l'est moins, même si c'est imposé arbitrairement : un tyran qui promulguerait des lois saugrenues serait à tout prendre moins violent qu'une masse qui se contenterait d'énoncer "ce qui va de soi", le "naturel" est en somme "le dernier des outrages". Roland Barthes (4).

Qu'est-ce qui fonde le désir du culturel aujourd'hui ? Comment et pourquoi peut-on penser que l'action culturelle pourrait être une discipline autonome, et quelles seraient les conséquences pour l'avenir de tels projets ?

(1) Lettre aux associations, sept. 62.

(2) cf. Derrida.

(3) Titre d'un tableau de Lucio Fanti pour le spectacle *Jean-Jacques Rousseau* mis en scène par Jean Jourdeuil.

(4) Roland Barthes par Roland Barthes.

travail

Gilles Arbona, comédien

Je ne sais pas encore ce qu'il faut jouer et comment le jouer. J'ai à ma disposition une mémoire affective composée de tous les sentiments possibles — Je travaille à les faire revivre en moi — Si j'arrive à les exprimer, je dois les faire partager — Je compose un peu — J'opère des choix — Un metteur en scène m'éclaire sur les directions à prendre — Je travaille à les rendre perceptibles pour un spectateur.

La "direction d'acteur" pour un metteur en scène consiste donc à donner la direction à l'acteur, libre à lui de la discuter. Mais d'où qu'elle vienne, il faudra la trouver, qu'il y en ait une, et qu'elle soit bonne.

Celle d'Ariel Garcia-Valdes dans *Les trois sœurs* va dans le sens d'un jeu naturaliste (imitation de la nature) c'est-à-dire, un jeu sans excès fondé sur le personnage et la narration. Ou si l'on veut un mode d'interprétation qualifié approximativement de "simple et vrai". Cela signifie si on préfère l'éclairer par la négative, deux choses : la première qu'il ne demandera jamais à un acteur d'accentuer jusqu'à l'excès certains traits de caractère ou l'aspect physique de son personnage (tics - expressionnisme). La deuxième, que sa mise en scène ne procédera

jamais par rupture (citations, discours sur Tchekhov...) mais naviguera au plus près de ce qui semble (décrit par l'auteur, c'est-à-dire des personnages dans une succession de situations données racontent une histoire.

Seulement, un retour à la pratique de l'acteur et je constate que ce "vrai" devient compliqué et quand je travaille "Soliony" je fabrique fréquemment les humeurs de mon personnage. Pour m'aider, quelques références de jeux, d'acteurs, d'atmosphère. Elles sont cinématographiques. Ariel nous parle d'*Autant en emporte le vent*, du *Désert des Tartares*, de *Symphonie inachevée pour un piano mécanique*. Il est vrai que le cinéma dans sa forme offre plus que le théâtre le sentiment de la réalité. Les angles multiples font que nous sommes dans le cadre de l'action comme un ultime acteur silencieux. Le comédien est photographié de façon à ce que le jeu soit d'une souplesse extrême, et quand il meurt on y croit comme on dit. Seulement si les références sont justes le théâtre dans son aspect frontal est déclamatoire. Il faut combler les distances. La rampe et la coulisse limitent le cadre. La narration s'y brise et le jeu y perd en nuances.

Ce qu'Ariel me demande quand je travaille semble se situer entre les deux. L'utopie : c'est-à-dire travailler en gros plan, l'atmosphère, l'intimité avec le spectateur. Et la réalité (du théâtre) : « je ne serai jamais en gros plan, il faut que je me fasse entendre et comprendre ».

Une fois trouvé ce moyen terme du théâtre (un terme moyen pour certains), il ne reste qu'à donner et recevoir. Et nous voilà revenu au point de départ. Ariel donne sa direction à la si-

tuation, aux sentiments, il arrive que je lui donne la mienne, elles se confrontent, ça s'organise. Je pleure, je ris, je fume, je suis cynique, je m'asperge d'eau de cologne, je joue Soliony. Qu'en pense-t-il ?

Philippe Morier-Genoud, comédien

Ariel Garcia-Valdes ne serait pas fâché d'entendre — je resterai fidèle à son style, et on a pu dire en d'autres lieux que le style c'est l'homme — que derrière son interprétation des *Trois sœurs* de Tchekhov : générosité - simplicité - férocité — c'est en définitive à l'art de la "détente" qu'il pensait, qu'il a convié ses acteurs et qu'il convie le public.

N'oublions pas que ce mot peut être pris dans plusieurs (sens) significations ; un peu d'attention au vocabulaire technique ou quotidien nous aidera à en mesurer la variété.

Pour l'armurier : la queue de détente ; pour l'horloger : la détente de la sonnerie ; pour le militaire : la permission de détente ; pour le diplomate : la détente Est/Ouest ; pour le sportif : détente et relaxation ; pour l'animateur : détente et temps libre ; etc.

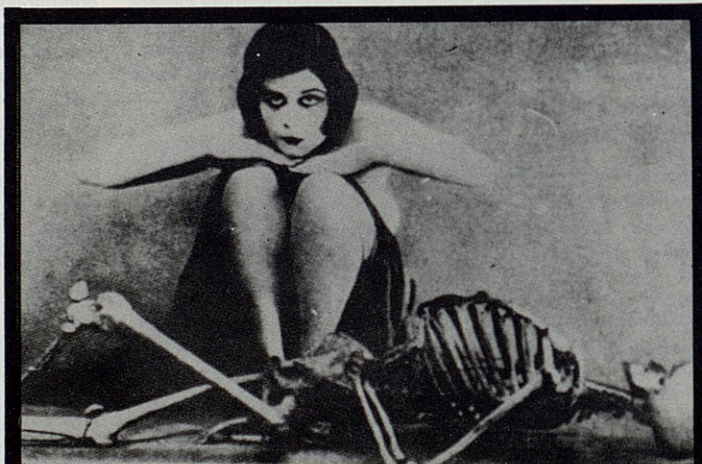
Beau programme pour l'acteur... souvent dur à la détente !

un monde sans hommes

Une chose me saute aux yeux en relisant, à la demande d'Ariel, *Les trois sœurs* : c'est un monde sans hommes. Cette remarque s'appliquerait je crois à tout le théâtre de Tchekhov, mais elle n'est nulle part plus évidente qu'ici. L'oisiveté des militaires le souligne clairement : ils ne font pas la guerre mais la cour, la conversation, et s'ils se battent en duel, c'est par citation littéraire ; le capitaine Soliony aurait tant aimé ressembler au poète Lermontov ! Qu'on examine le pitoyable André, Verchinine l'émouvant phraseur, Tousembach l'utopiste, Koulyguine le crétin pédagogue, Féraponte le sourd ou Tchéboutykyne criminel par gâtisme..., on vérifiera cette absence criante. "Le géniteur s'est retiré". Il reste des rêveurs, c'est-à-dire des vieillards, des enfants, des fous, des philosophes, des névrosés, des comédiens surtout, — et des femmes. Les hommes

de Tchekhov peuvent avoir du cœur, parfois de la tête mais, osons le mot, il leur manque des couilles. Ce sont des hommes féminins, "petits petits petits" (Soliony voit juste), d'avance écrasés par l'ours. Ils ont besoin pour tenir debout des grands Phallus Idéologiques d'Etat : l'Armée, l'Instruc-

tion Publique, l'Administration Rurale. C'est pourquoi dans cette pièce il me semble que théâtralement les uniformes comptent beaucoup, et qu'il faut exploiter le contraste entre la beauté, la force de ces livrées, de ces musiques, et la faiblesse de ceux qui les portent — ou sont portés, emportés par elles.



Theda Bara ("*Mort arabe*") comme elle voulait qu'on la vît

nine par excellence, vient se mirer sur le théâtre tchekhovien. Oui, cette scène manque d'un héros positif, d'un Ivan le Terrible ou d'un Lénine, en bref d'un père. Mais c'est justement ce qui nous rend aujourd'hui Tchekhov si intimement proche, si "fraternel".

Daniel Bougnoux

Le numéro 16 de la revue *Sillex* sur Tchekhov (avril 1980), contenant plus de 200 pages et 100 illustrations, n'a pas été épuisé. C'est à ce jour le seul ouvrage d'ensemble sur cette œuvre. On le trouvera à

l'accueil de la Maison de la culture, au prix soldé de 25 F (ou par commande à la revue *Sillex*, B.P. 812, 38035 Grenoble Cedex).

le Vaisseau fantôme

humain trop social !

N'assistons nous pas actuellement à la prédominance des sciences humaines et du discours sociologisant tout particulièrement sur le savoir social, les stratégies de domination, les fonctions culturelles... ? Sans nier l'apport considérable de ces analyses (Bourdieu et d'autres) cette prédominance nous a éloignés de l'art et de la philosophie, et notamment d'une certaine manière de parler de l'homme et de soi ainsi que des données de l'expérience subjective (1) mais aussi particulièrement de l'expérience esthétique. La sociologie culturelle dominante ne ferait rien d'autre que désigner et assigner chacun à sa place : l'ouvrier, l'artiste, le petit bourgeois... la culture va aux cultivés et chacun intériorise l'infranchissable frontière, l'impossible dépassement. Ne pas se laisser bercer par la "vieille plainte : les masses cherchent le divertissement mais l'art exige le recueillement" (2), l'écart qui va du divertissement au recueillement d'une part dresse la frontière entre art et plaisir et d'autre part manifeste une fatalité sociale et culturelle irréversible - la vieille chanson de l'élite et du grand nombre.

« La souveraineté du regard topographique qui localise les phénomènes pour tester leur fonction et leur droit à l'existence est une usurpation. » Adorno (3).

Toute politique culturelle qui viserait à assigner à l'art une finalité extérieure à la sienne lui ferait courir un risque mortel que cette finalité soit politique, pédagogique, sociale... L'histoire nous a montré suffisamment d'exemples tragiques "mieux vaut la disparition de l'art que le réalisme socialiste" disaient certains, mais le réalisme socialiste c'est la disparition de l'art. Le théâtre où jouait Shakespeare s'appelait "Le globe"; le microcosme de la scène mettait en



Harold Whittles au moment où il entend sa propre voix pour la première fois



Tête-portrait d'un pugiliste provenant d'Olympie - IV^e siècle av. J.C. (Athènes, Musée national)

représentation le macrocosme du monde et l'histoire des hommes en liaison avec la marche des planètes, le plus petit sentiment s'y jouait en relation avec le plus grand des mécanismes de l'univers.

La scène est à la fois mémoire et utopie, mémoire des œuvres humaines et frémissement de l'avenir, plongée dans le passé et rêve d'une époque future.

On a pu désigner l'imaginaire comme "l'autre scène", autre que le réel mais pourtant si semblable, non pas le contraire de la réalité. C'est dans sa relation à l'art que l'individu partage cette expérience subjective unique, l'expérience esthétique, confrontation de son "autre scène" à la scène de l'autre.

J.B.

la norme

Ceux qui parlent de culture passent leur temps à se demander de quoi ils parlent, incapables qu'ils sont de définir leur objet. Posons quelques questions qui n'approcheront pas mieux notre objet pour autant :

Comment à l'intérieur d'une société donnée résister, s'opposer aux forces qui poussent à l'uniformité, uniformité à penser, de sentir, d'être... ?

Un peu partout l'exigence de conformité et la contamination du banal gèlent les pulsions de transformations et de changements. Désir de la norme ?

Quelles sont les forces adaptatives qui poussent les individus à l'intérieur d'eux-mêmes vers le conformisme ? Pulsions morbides ? Pouvoir anonyme ? Insécurité ? Peur de la perte ? Surmoi collectif ? Libido manipulée par l'immense complexe bureaucratique des sociétés modernes ?

Comment prendre en compte autrement l'imaginaire et la pensée alors que dans la société contemporaine seuls l'économique et le social ont force de réel jusqu'à l'étouffement ?

Jacques Blanc.



Tête-portrait d'un homme provenant de Délos - vers 100 av. J.C. (Athènes, Musée national)



Portrait du "Philosophe d'Anticythère", III^e siècle av. J.C. (Athènes, Musée national)

(1) cf. Bernard Sichère - Merleau Ponty ou Le corps de la philosophie.

(2) Walter Benjamin - L'homme, le langage, la culture.

(3) Adorno - Théorie esthétique.

une création Les trois sœurs

le Vaisseau fantôme

Giuseppe Aruina,
comédien

Scène de théâtre de Giuseppe Aruina
Le comédien est en scène dans une
pièce de théâtre. Il est en scène dans
une pièce de théâtre. Il est en scène
dans une pièce de théâtre. Il est en
scène dans une pièce de théâtre.

Human trop subtil
L'homme est un être complexe. Il est
à la fois sensible et rationnel. Il est
à la fois libre et asservi. Il est à la
fois libre et asservi. Il est à la fois
libre et asservi.



"Piedra libre" de Leopoldo Torre-Nilsson
(Argentine 1976)

Il y a beaucoup de choses à dire sur
le théâtre. Il y a beaucoup de choses
à dire sur le théâtre. Il y a beaucoup
de choses à dire sur le théâtre. Il y
a beaucoup de choses à dire sur le
théâtre. Il y a beaucoup de choses
à dire sur le théâtre. Il y a beaucoup
de choses à dire sur le théâtre.

LE JOURNAL du mercredi

Deux comédiennes jouent Lautréamont
"Maldoror"
voir page IV

octobre
82

Cunningham
dix ans après
voir page V

Le Centre Dramatique National des Alpes
présente

LES TROIS SŒURS

théâtre

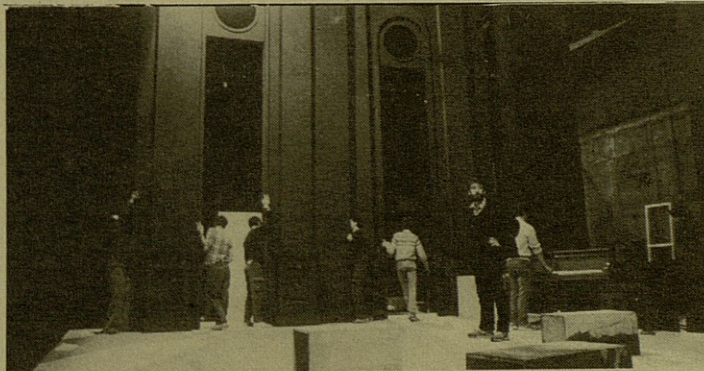
mise en scène
d'Ariel Garcia-Valdes
décor d'Antoni Taulé
costumes de
Patrice Cauchetier
musique
de Gérard Maimone
coproduction
Maison de la culture
et Centre dramatique
national des Alpes

avec :
Gilles Arbona, Marc Betton, Michel
Ferber, Charly Schmitt, Philippe
Morier-Genoud, Annie Perret,
Marie-Paule Trystram, Gabriel
Monnet, Jean-Claude Wino,
Danuta Zarazik, Sylvie Milhaud,
Charles Paraggio, Patrick Zimmer-
man.

Après *La cerisaie* mise en scène
par Gabriel Monnet, le C.D.N.A
continue son compte à rebours à
l'intérieur de l'œuvre de Tchekhov
en présentant l'avant-dernière
pièce de l'auteur. Une pièce der-
nière qui est en même temps une
des premières du vingtième siècle
naissant. Voilà donc une histoire
prise entre une fin (de la vie de
Tchekhov) et un commencement
(du siècle), entre une mort et une
naissance, entre un passé et un fu-
tur, entre l'ancien et le moderne.
Les comédiens du C.D.N.A. aiment
jouer avec l'un et l'autre. Ils le font
d'habitude avec Georges Lavaudant
dans le strict cadre de scène,
à l'intérieur d'une sorte de dio-
rama. L'architecture de la grande
salle de la Maison de la culture n'y



Photo de répétition des "Trois sœurs". De gauche à droite : Annie Perret (Olga), Danuta Zarazik (Irina).



Le montage du décor des "Trois sœurs". A droite : Antoni Taulé.

voir
"une création"
pages 6 à 10

est d'ailleurs pas pour rien. Avec
Ariel Garcia-Valdes ils s'y essaient
autrement. Dans ce même espace
mais qu'Ariel a contesté. Trop
grand, trop froid, manque d'inti-
mité. Ariel a préféré des gradins et
"réduit la jauge" comme dit la fi-
che technique. Les spectateurs, du
coup, se sont rapprochés. Pas trop

près tout de même. Il ne s'agit pas
là d'un théâtre de confidences,
l'action se déroule en cinémasco-
pe ! Ainsi la bonne distance pour
apprécier le spectacle des *Trois
sœurs* est comprise entre l'émer-
veillement, comme devant un film
en couleur grand écran, et la com-
plicité avec une histoire de riens et
donc aussi d'aujourd'hui.

C.-H. B.

Ariel Garcia Valdes est comédien, permanent
du Centre dramatique national des Alpes, et
travaille à Grenoble avec Georges Lavaudant
depuis plus de dix ans. Il a présenté la saison
dernière à Avignon et à Paris un "Travail
d'acteur". Assistant-metteur en scène de
Georges Lavaudant pour le *Roméo et Ju-
liette* présenté à l'Opéra de Paris en juin
1982, il réalise avec *Les trois sœurs* sa pre-
mière mise en scène.

Patrice Cauchetier, le costumier, a d'abord
été l'assistant de Jacques Schmidt. En 1969,
il travaille au Grenier de Toulouse. Avec Vin-
cent et Jourdheuil, il participe à *La jungle des
villes*, *Woyzeck*, *La cagnotte*, *Capitaine
Schelle*, *capitaine Ecco* En 72-73, au T.N.S.,
il fait *Germinal*, *Le misanthrope*. Ces derniers
costumes ont été faits pour *Les corbeaux* à la
Comédie Française. Il a également travaillé
avec Jean-Louis Thamin à Nice (*L'étourdi*,
L'occasion fait le larron, *L'échange*), avec
Pierre Barrat au Festival d'Aix pour *Les liai-
sons dangereuses*, avec Jean-Marie Villegier
au Festival de La Rochelle, etc.

du mercredi 13
au samedi 16 octobre
et du mardi 19
au jeudi 28 octobre

mardi, jeudi et samedi : 19 h 30
mercredi, vendredi : 20 h 30
dimanche : 15 h.
adhérents : 30 F ;
non-adhérents : 50 F.

Le 15
Mahler
et
Tchaïkovsky
voir
page II

Le 16
Une table ronde
autour de
Tchekhov
voir
page II

Le 21
Arthur Blythe
dit
"Black Arthur"
voir
page II

Le 27
Francis Bebey
et
une vieille amie
voir
page II

L'orchestre symphonique de Bucarest

musique



Piotr Illitch Tchaïkovsky.

programme :

Concerto pour violon
de Tchaïkovsky
Symphonie n° 4
de Mahler

sous la direction
de Mircea Cristecu
Violon : Ion Voicu

La Philharmonie Georges Enesco de Bucarest s'est imposée depuis plusieurs années par son intense activité musicale tant en Roumanie que dans l'ensemble de l'Europe.

Fondée en 1868, la Philharmonie de Bucarest a travaillé avec des chefs d'orchestre et des solistes de renommée tels que Pablo Casals, Arthur Rubinstein, Herbert von Karajan, Yehudi Menuhin, Isaac Stern.

en collaboration avec le Centre musical et lyrique.

vendredi 15 octobre :
21 h, église Saint-Jean.
adhérents : 40 F
non-adhérents : 70 F

Arthur Blythe quintet saxo

jazz

Arthur Blythe
Kelvyn Bell
Robert Alvin Stewart
Robert L. Battle
Ronald Evaughn
(Abdul Wadud)



Arthur Blythe.

« Il semble que la musique qui se fait actuellement corresponde à un regroupement de tout ce qui s'est fait pendant les diverses périodes musicales qui ont précédé la nôtre. Aujourd'hui, la musique semble avoir retenu un peu de tout cela ; elle comporte quelques-uns des aspects, des meilleurs éléments que les musiciens peuvent extraire aujourd'hui de chaque période pour faire la musique actuelle et même pour la faire aller plus loin, plus loin dans le sens d'une musique révolutionnaire. Ce que ça va être exactement, ce n'est pas encore très clair, mais quelque chose est en train d'essayer de devenir. »

Arthur Blythe

jeudi 21 octobre : 20 h 30
adhérents : 30 F
non-adhérents : 50 F

Francis Bebey

Festival africain

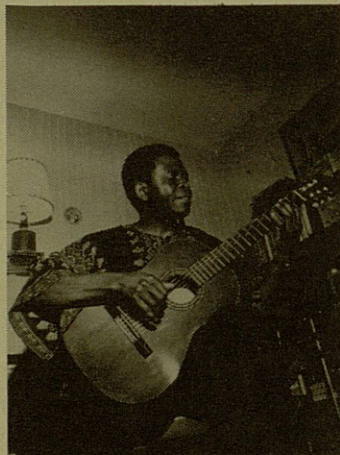
« Musicien, homme de radio, écrivain, ethnomusicologue, poète, romancier, ex-responsable du département musique de l'Unesco, cinéaste (1), auteur de nombreux articles dans la presse internationale, conférencier et... chanteur, Francis Bebey est né probablement le 15 juillet 1929 à Douala, au Cameroun.

Excellent en tout, ce musicien polymorphe et autodidacte (il joue en virtuose d'une dizaine d'instruments de musique !) sillonne le monde depuis 1963 en donnant dans les plus grandes salles des concerts sans équivalent : alternant le dit et le chanté, la poésie et la prose, la musique "classique" et la musique "légère", il réussit le tour de force de jouer sur sa guitare la mélodie et l'accompagnement à la fois ! (2) Et les sons inédits, de crécelles et de percussions africaines notamment, qu'il en tire en font, non seulement un instrument nouveau, mais surtout — allié à son impeccable technique classique (il interprète couramment les œuvres de Bach, Haendel, Villa-Lobos...) — le symbole de l'Afrique d'aujourd'hui, au confluent de deux cultures.

Quant à ses chansons — qu'il chante en reprenant à loisir les inflexions des siens —, elles ont fait le tour de toutes les Afriques : certaines d'entre elles sont connues de plusieurs dizaines de millions (!) de personnes, pour l'humour, le rythme, la fraternité et la satire sociale qu'elles contiennent. »

Fred Hidalgo

(in *Paroles et Musique*, déc. 81)



Francis Bebey.

la guitare, c'est pour moi une vieille amie

« J'ai choisi la guitare comme principal instrument de mon expression musicale et poétique parce que je l'aime. La guitare, c'est pour moi une vieille amie rencontrée dès la première moitié du XV^e siècle, lorsque des marins portugais explorant la côte ouest-africaine l'introduisirent dans notre continent. Ceci se passait bien avant la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb. Depuis cette époque, la guitare a eu le temps de se sentir parfaitement chez elle en Afrique noire, où elle est aujourd'hui couramment utilisée dans de nombreux pays, au détriment, bien souvent, d'instruments dits tradi-

tionnels tels que l'arc musical, la cithare, la harpe ou le pluriarc.

Personnellement, je la considère comme l'un des rares instruments européens capables de s'insérer vraiment, sans complexe ni fausse note, dans la vie musicale africaine, à l'évolution de laquelle elle participe plus qu'aucun autre depuis longtemps déjà. Car ses possibilités d'expression sont si nombreuses, qu'un seul musicien ne saurait les mettre toutes en valeur. Ce sont elles qui permettent à la guitare de s'adapter éventuellement à la musique africaine, caractérisée par ses rythmes, et ses dissonances apparentes. Celles de ces possibilités que j'expérimente depuis plusieurs années, à la suite de mes recherches personnelles, me donnent des joies immenses à mesure que je les découvre. Et l'accueil chaleureux que reçoivent ces trouvailles d'auditoires extrêmement variés de par le monde, est pour moi le meilleur encouragement qu'un musicien puisse espérer du public international, ainsi que d'autres musiciens. On trouvera quelques exemples de ces possibilités dans mes enregistrements, quand la guitare apparaît, alternativement ou simultanément, comme instrument à percussion, rappelant les tambours ou les crécelles de la fête dans un village africain.

Lorsque, dans de tels moments, la poésie s'ajoute à la musique, alors ma joie est complète, et c'est celle-là que je désire partager... »

Francis Bebey



"Masque "Bwame".

(1) Il a tourné deux films : *Sonate en bien majeur*, un film de fiction en 16 mm, et *Musique africaine*, un film en super 8 sonore sur divers aspects de la musique traditionnelle en Afrique noire.

(2) Bebey utilise une technique qui renouvelle le jeu de la guitare : tandis que ses doigts gauches composent les accords sur le manche, sa main droite frappe la caisse de la paume, de l'âme au chevalet, comme si elle était un tam-tam. Rythme, harmonie et mélodie sont ainsi produits par un seul homme sur un même instrument.

mercredi 27 octobre :
20 h 30
adhérents : 25 F
non-adhérents : 42 F

Taulé

"Tableaux de bord"

exposition

Je veux que chacun de mes tableaux éveille une perception de l'absolu. Cela me semble d'un orgueil démesuré ; mais je ne veux pas cela pour moi, mais pour l'être, pour l'individu, pour chaque individu. Comme pour défendre une consécration absolue de chaque être, hors de toute organisation, Etat, nation.

Taulé

Dans le monde d'apparence si organisé de Taulé, aucun mot — mot d'ordre — ne trouverait place : la chaise du conférencier maître-des-mots reste vide devant la table ; les tableaux, dans leur suite en séries, marquent l'impossibilité de quelque liaison que ce soit. La monotonie des signes mise en scène par Taulé ne communique pas avec une rhétorique.

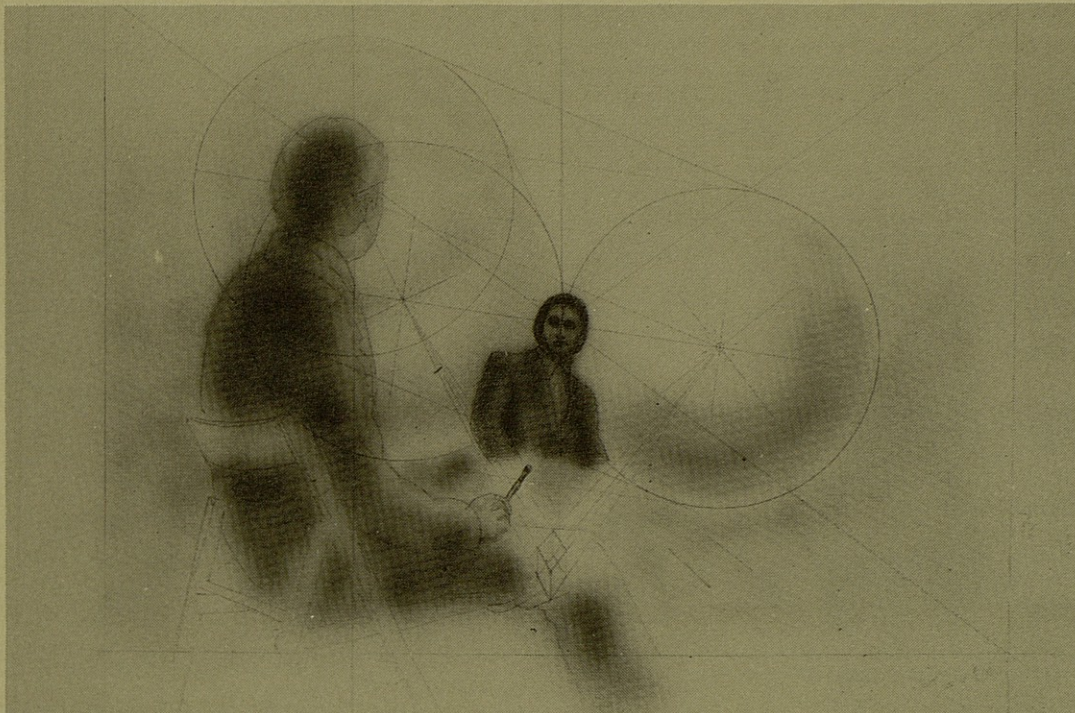
Georges Raillard

Comment quelque chose de ce cru peut-il subsister dans la lumière cuite de la peinture ?

Jean-Christophe Bailly

Taulé n'est pas un réaliste magique, ni un surréaliste fantaisiste, ni un hyperréaliste à la manière américaine.

Daniel Giralt-Miracle



"Pureté théorique", 1982 - technique mixte.

Le voilà maintenant qui pose dans l'escalier. Dans l'attitude charmée des attrait du pouvoir.

Henri-Alexis Baatsch

L'insolente lumière du monde sectionne les tableaux d'Antoni Taulé telle une lame, dont le tranchant se mesure en lattes de plancher.

Jean-Philippe Domecq

Taulé nous fait visiter l'antichambre de l'être.

Petr Kral

Une image est toujours une ombre allumée.

Philippe Sergeant

Les cortines tirades, la porta que bat la manca de culpables...

Joaquim Sala-Sanahuja

Antoni Taulé vit à Paris. Né le 25 août 1945 à Sabadell, Barcelone. A exposé principalement depuis 1966 à Paris, Barcelone, Amsterdam, Belgrade, Bruxelles, Silkeborg, Eivissa. Le décor des *Trois sœurs* est sa première réalisation pour le théâtre.

**du mardi 12 octobre
au samedi 20 novembre**

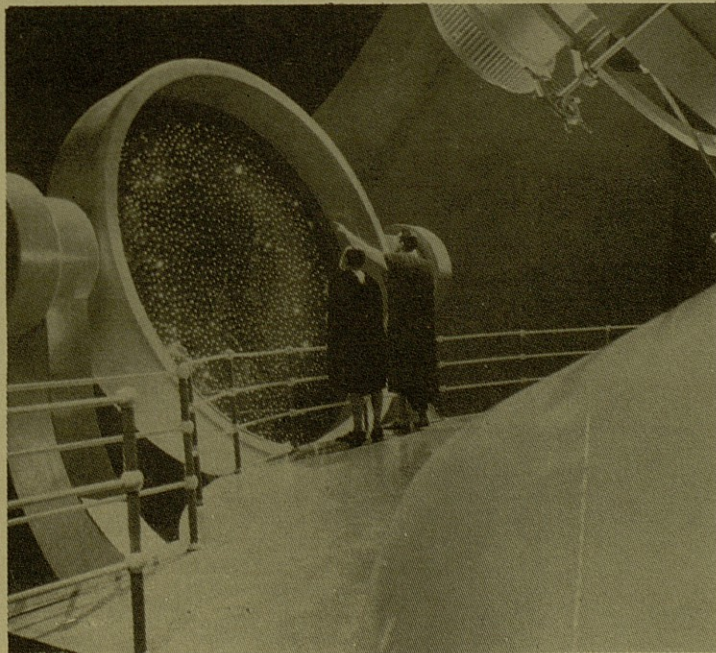
voir

"un peintre"
pages 14 à 17

CINÉ-DIMANCHE : A VOIR ET A REVOIR

1^{er} trimestre

cinéma



"Things to come" (1936). Tiré du film de William Cameron Menzies.

dim.	14 h 30	<i>A travers le miroir</i> - I. Bergman
17 oct.	17 h	1961 - Suède - 90' - N. et B. - V.O.
dim.	14 h 30	<i>Contrebandiers du Moonfleet</i> - réalisation :
24 oct.	17 h	Fritz Lang - 1955 - U.S.A. - 83' - scope couleur.
dim.	14 h 30	<i>La dame de Shanghai</i> - Orson Welles
7 nov.	17 h	U.S.A. - 1947 - 90' - V.O.
dim.	14 h 30	<i>La femme à abattre</i> - Raoul Walsh
21 nov.	17 h	1950 - U.S.A. - 85' - V.O.
dim.	14 h 30	<i>Tex Avery Follies</i> - dessins animés T. Avery
5 déc.	17 h	1943/56 - U.S.A. - couleur 70 mm - V.O.
dim.	14 h 30	<i>L'évangile selon Saint Mathieu</i> - P.P. Pasolini
19 déc.	17 h	1964 - Italie - 140' - couleur - V.O.

Iconographie : p. I, Guy Delahaye (photo de répétition "Les trois sœurs"); Reno's (montage du décor des "Trois sœurs"); p. II, photos de Tchaïkovsky, d'Arthur Blythe, de Francis Bebey ; X ; p. III, National film archive, Carol-Marc Lavrillier ("Navigation") ; p. IV, Jacqueline Hyde (dessin de Robert Wilson). X... (Maldoror), National film archive ; p. V, Terry Stevenson ; p. VI, James Klosty ; p. VII, photo (de répétition) : X...

BREVES

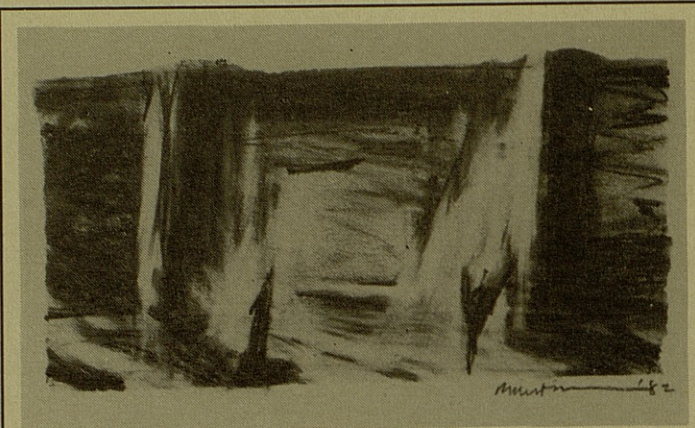
● **Georges Lavaudant** et **Jean-Christophe Bailly** travaillent déjà sur *Les céphéides*, spectacle présenté en avril 83. Début octobre, ils tournaient quelques minutes de film en 16 mm (réal. Jean-Pierre Bertrand) sur la Saône à Lyon. Le film devrait constituer une séquence du spectacle. Acteur unique : Jean-Claude Gallotta.

● **Gabriel Monnet** a tourné au mois d'août en Italie pour le film de Jean-Jacques Beineix qui sortira fin mars 83, *La lune dans le caniveau*. Le réalisateur de *Diva* lui a confié le rôle du père de Gérard Depardieu. En octobre, Gabriel Monnet tourne une dernière séquence à Marseille.

● **Philippe Morier-Genoud** qui reprendra bientôt en tournée dans le département *George, l'homme à la robe* s'apprête à tourner avec François Truffaut.

● **Ariel Garcia-Valdes** qui avait été choisi pour interpréter à la télévision le rôle de Victor Hugo dans le feuilleton en six épisodes de Stello Lorenzi sur les amours du poète a finalement préféré suivre sa route grenobloise.

● Une table ronde autour de **Tchekhov** est organisée le samedi 16 octobre à 15 h. Avec des comédiens du C.D.N.A., des lectures de nouvelles, un débat.



Robert Wilson - Dessin pour "Medea" - Acte III
(mine de plomb sur papier).

● **John Cage** a été nommé le mois dernier commandeur des arts et des lettres par Jack Lang. Pour l'occasion, il a invité ses amis parisiens. Comme ledit musicologue fêta dans toute l'Europe cet automne est également un grand mycologue il les a accueillis avec un plat de champignons (des "armillaria mellea") préparé par ses soins et qu'il avait cueillis le jour même au Bois de Boulogne...

● Certaines personnes se sont demandées à la lecture de notre ca-

talogue de saison qui étaient les quatre jeunes gens figurant sous l'éditorial et qui était le jeune homme illustrant la page consacrée à **Gérard Maimone**. Le mystère reste entier.

● Dans les années 60-70, **Robert Wilson** écrit, joue et dirige des créations théâtrales impressionnantes et gigantesques et rejette les valeurs traditionnelles du théâtre. On se souvient de *The deaf-man glance* en 1971, de *I was sitting in my patio...* en 1977, de *Edison* en 1979.

En janvier, on découvrira à Grenoble une autre forme d'expression cher à Bob Wilson : le dessin. La Maison de la culture présentera des "mines de plomb" sur papier réalisées à l'occasion du spectacle "Medea" créé à Washington en 1981.

DERNIERE MINUTE

A l'heure où nous mettons sous presse nous apprenons le report à une date ultérieure (consécutif à la maladie d'un des deux metteurs en scène) de la création du T.N.P. *Frédéric, Prince de Hombourg* initialement programmée en mars prochain.

MALDOROR

par Françoise Maimone
et Martine Irzenski
décor : Christian Dubois
musique : Gérard Maimone

Isidore Ducasse dit comte de Lautréamont est né à Montevideo le 4 avril 1846. Il passe sa première enfance en Uruguay où son père, François Ducasse est chancelier du consulat de France. Jacqueline Davozac, sa mère, mourra un an après la naissance d'Isidore. Elevé d'abord sur place chez les jésuites, il sera envoyé en France à Tarbes, à 13 ans, pour terminer ses études. S'installant à Paris, il essaie de préparer l'examen d'entrée à Polytechnique.

En 1868, sous le pseudonyme de Lautréamont, emprunté à un personnage d'Eugène Sue, il fait publier le *Chant premier* de son poème *Les chants de Maldoror* suivi un an après de la suite complète des six *Chants* et en 1870 d'un autre recueil *Poésie*. Le 24 novembre 1870, Isidore Ducasse meurt à son domicile 7 rue du Faubourg Montmartre à l'âge de 24 ans, quelques mois avant la Commune...

« J'insiste sur ce point qu'Isidore Ducasse n'était ni un halluciné ni

un visionnaire, mais un génie qui ne cessa toute sa vie d'y voir clair quand il regardait et tisonnait dans la jachère de l'inconscient encore inutilisé. Le sien, et rien de plus, car il n'y a pas dans notre corps de points où nous puissions nous rencontrer avec la conscience de tous. Et dans notre corps nous sommes seuls. Mais, cela, le monde ne l'a jamais admis ; et il a toujours voulu conserver par devers lui un moyen d'y regarder de plus près dans la conscience de tous les grands poètes, et tout le monde a voulu pouvoir regarder dans tout le monde, afin de savoir ce que tout le monde faisait. »

Antonin Artaud.

Le secret de la vie de Lautréamont donne aux *Chants* leur accent unique et désespéré. Isidore Ducasse les a jetés comme un cri puis il a disparu ; cri d'un adolescent vivant dans un monde clos, sans ami, seul dans la grande cité. Il joue la comédie du poète comme les enfants celle du soldat. Jet d'une roideur et d'une force terrible, bouillonnement rythmique de geyser, *Les chants de Maldoror* émanent de l'état de claustration de l'adolescent comme un torrent d'aveux corrosifs.



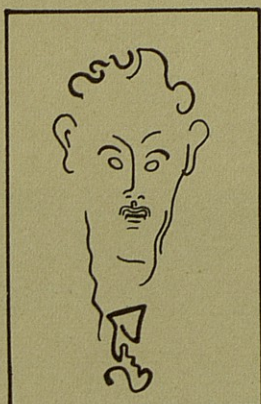
Lautréamont

théâtre

Prodigieux soliloque les *Chants* sont écrits dans une prose au rythme heurté en apparence mais d'un débit souverainement large, riche en violents contrastes de tonalité, en changements de registre et d'humeur. La véhémence fait place soudain à la plus séraphique suavité, le décor se mouvant du cadre familial des rues de Paris à l'immensité des ciels nocturnes et des océans secoués de tempêtes. Cerné de catastrophes et de tueries, Maldoror erre solitaire et fiévreux dans un univers qui, tout entier, le rejette et que tout entier il vomit, tantôt homme ou androgyne, tantôt sombre cavalier de la nuit, vautour, cygne noir... Les formes se multiplient parce que le vouloir vivre s'exalte. Une dernière métamorphose fera de Maldoror un poulpe immonde et répondant à l'indifférence infinie de la race des hommes et de celui qui l'a créée, il éclate en une flamboyante rage, éclaboussant ciel et terre d'imprécations vengeresses, de furieux blasphèmes, des menaces, qu'il entremêle de dérisoires boutades. Comme les surréalistes, avant eux, Isidore Ducasse / Lautréamont / Maldoror a cru que par la poésie, arme explosive entre toutes, pouvait être transformé le visage de l'humanité.



par Pastor...



Odilon - Jean Perrier



... et Magritte

La jeune littérature voit en lui, entre tous les écrivains du passé, l'un des plus vivants, l'un des plus riches en possibilités de renouvellement.

« Oui, je sens que mon âme est cadencée (1) dans le verroux (2) de mon corps et qu'elle ne peut se dégager pour fuir loin des rivages que frappe la mer humaine et

n'être plus témoin du spectacle de la honte livide des malheurs, poursuivant sans relâche, à travers les fondrières et les gouffres de l'abattement immense, les isards

humains. Mais je ne me plaindrai pas. J'ai reçu la vie comme une blessure et j'ai défendu au suicide de guérir la cicatrice. Je veux que le créateur en contemple, à chaque heure de son éternité, la crevasse béante. C'est le châtement que je lui inflige. » (Extrait du Chant III).

Françoise Maimone

(1) pour cadencée
(2) pour verrou

Françoise Maimone a mis en scène et interprété *Telex n° 1* en 1979 à Lyon, Grenoble, Villeurbanne et au Centre Georges-Pompidou à Paris. Elle a créé depuis : *Jardin trans/sonique*, *Wilhelm le 22 mai*, *Jack in the box*, *Lettres de la religieuse portugaise*, *Les provinciales*.

Martine Irzenski a créé *Telex n° 1* avec Françoise Maimone. Elle a travaillé avec Daniel Mesguich, *Hamlet* et avec Georges Lavaudant, *Maître Puntilla et son valet Matti*.

**du mardi 2
au samedi 6 novembre**
mardi, jeudi, samedi : 19 h 30
mercredi, vendredi : 20 h 45
adhérents : 25 F ;
non-adhérents : 42 F

LA COMPAGNIE MERCE CUNNINGHAM

events

danseurs :

Helen Barrow,
Louise Burns,
Merce Cunningham,
Suzan Emery,
Lise Friedman,
Alan Good,
Neil Greenberg,
Catherine Kerr,
Chris Komar,
Judy Lazaroff,
Joseph Lennon,
Suzan Quinn,
Rob Remlery,
Robert Swinston,
Megan Walker

musiciens :

Martin Kalve,
John Cage,
Takehisa Kosugi,
David Tudor

chorégraphe :

Merce Cunningham

Conseiller musical :

John Cage

Conseiller artistique :

Mark Lancaster

Directeur de la production :

Charles Atlas

TROIS SOIREEES
DIFFERENTES
Grenoble Event I
Grenoble Event II
Grenoble Event III

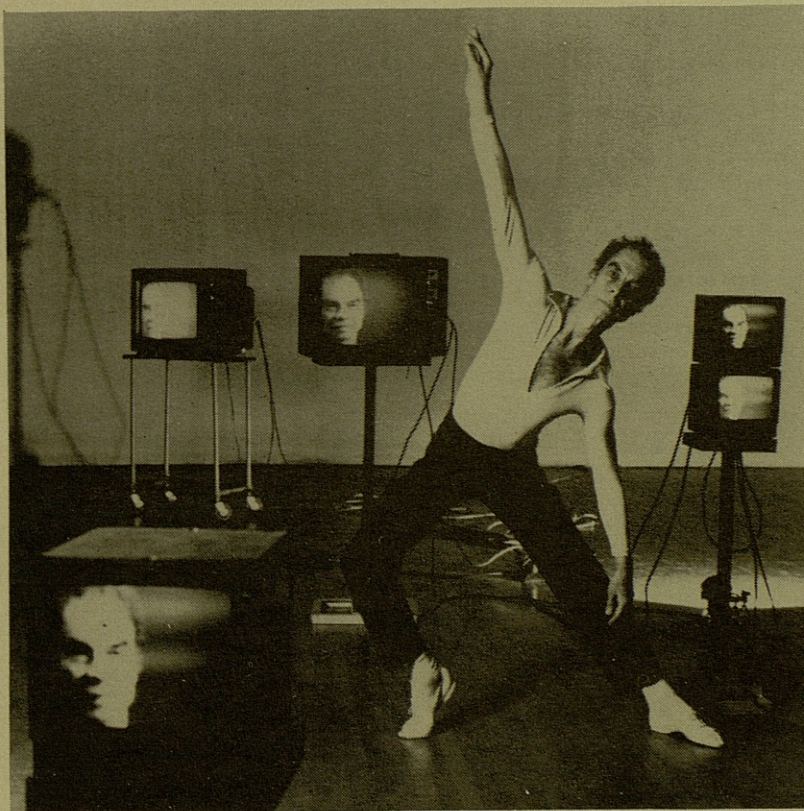


Photo de répétition.

John Cage

A l'issue de la dernière représentation de la compagnie Merce Cunningham, John Cage invitera les danseurs et le public à fêter son 70^e anniversaire avec lui.

John Cage et Merce Cunningham ont donné leur premier spectacle ensemble en 1942. La fête improvisée le 6 novembre à la Maison de la culture peut porter le nom de "happening", elle sera aussi la célébration de quarante ans de complicité.

A propos des "Events"

La formule de l'Event (ou intervention), nous est venue lorsque nous avons dû donner des représentations dans des lieux qui n'étaient pas spécifiquement prévus pour cela (Event 1 fut créé au Musée du XX^e siècle de Vienne, lors de notre tournée européenne de 1964) : une salle ouverte, où le public est installé sur trois côtés (espace) ; une situation qui ne permet pas de faire d'entracte (temps) ; une "scène" sans équipement, ni possibilités d'éclairages, de mises en place, d'entrées et de sorties traditionnelles. Depuis quelques années, nous avons repris cette formule afin de pouvoir nous produire dans des gymnases ou des locaux universitaires. Pour plus de souplesse, chaque lieu étant différent et le public se trouvant souvent tout autour de la salle, pour éviter également d'être trop encombrés lors de nos tournées, c'est le lieu même qui constitue le décor du spectacle ; quoiqu'il contienne, qu'il s'agisse d'une salle de basket-ball ou d'un foyer d'étudiants. Par la suite, nous avons, lorsque les dimensions du lieu le permettaient, ajouté un décor : celui-ci étant mobile et pouvant être déplacé en cours de représentation.

Si nous voulons garder cette souplesse, nous ne devons pas exclure l'espace théâtral traditionnel : une aire de jeu d'un côté, les spectateurs de l'autre. Par conséquent, ces Events se déroulent parfois dans des rapports scène-salle traditionnels.

Chaque Event est conçu en fonction du lieu où il sera représenté. Ces Events ne comportent pas d'entracte ; ils se composent de morceaux entiers, d'extraits de ballets du répertoire et souvent de nouvelles séquences conçues spécialement pour l'occasion et le lieu ; la possibilité de plusieurs actions simultanées n'est pas exclue — ce qui joue plutôt comme immersion dans la danse que comme spectacle de danse.

Merce Cunningham

Merce Cunningham

1937-39 : Elève à l'école de Seattle, dans l'Etat de Washington au nord-ouest des Etats-Unis : la Cornish School of Performing Arts.
1939-45 : Danseur soliste dans la compagnie de Martha Graham à New York.
1948 : Production de la pièce de Satie : *Le piège de Méduse*.
1949 : Eté à Paris. Chorégraphies au Théâtre du Vieux-Colombier.
1953 : Formation de la compagnie Merce Cunningham.
1964 : *Events n° 1* au musée de Vienne, suivi d'une tournée en Europe et en Asie. Présentation de la compagnie Merce Cunningham en France au Théâtre de l'Est Parisien.
1973 : Opéra de Paris : création de *Un jour ou deux*, avec vingt-six danseurs de l'Opéra.
1975 : Vidéoperformances et réalisation de vidéos dirigées conjointement avec Charles Atlas.
1979 : *Events* à Rennes, La Rochelle, La Haye, etc. Amsterdam. Théâtre de la Ville. Beaubourg.
1980 : 2^e Atelier de vidéo à l'American Center for Students and Artists à Paris.

du 4 au 6 novembre

jeudi : 19 h 30

vendredi : 20 h 30

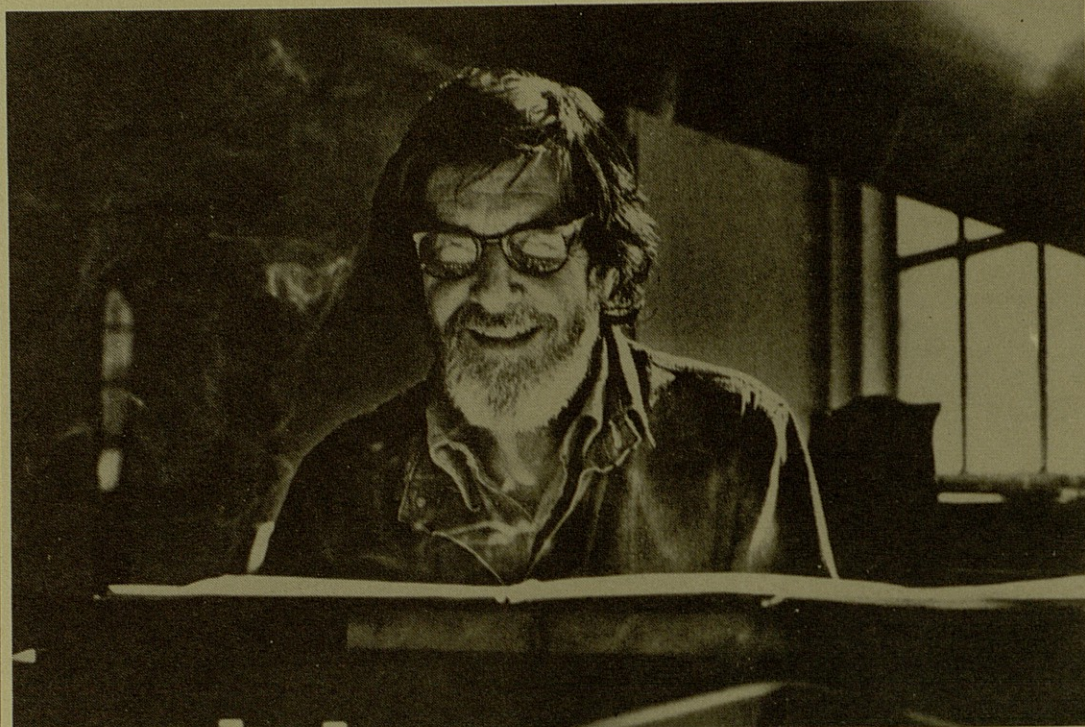
samedi : 19 h 30

adhérents : 30 F ;

non-adhérents : 50 F

JOHN CAGE

Bon anniversaire Monsieur Cage un happening sonore en l'honneur des 70 ans de l'une des grandes figures de ce siècle (avec vieux électrophones, disques et boissons dansantes).



John Cage

On prête beaucoup à John Cage depuis quarante ans. Les uns le veulent inventeur de la musique dite concrète, les autres lui dénie le droit de dire qu'il fait de la musique. John Cage ne ferait que du son. Hors canons de l'art. Parfois avec des instruments bien sûr, des vrais, comme le piano ou la clarinette. Parfois même avec la voix. Mais parfois aussi, avec des plaques de tôle ou à partir de cartes astronomiques.

A Grenoble, pour fêter ses soixante-dix ans, son imagination déborde une nouvelle fois. John Cage provoque encore à l'âge où il serait raisonnable qu'il cherche à mettre en partition le tintement des décorations qu'il n'a pas* sur le revers de son blouson en jean.

John Cage — le farceur ! — propose de faire la fête à la maison de la culture avec... des tourne-disques, avec de la musique comme on l'enregistrait au temps des 78 tours.

De la non-musique avec les notes de la gamme officielle ? N'est-ce pas l'occasion rêvée pour le non-public habituel de M. Cage de venir assister à ce non-spectacle, à ce "quelque chose qui se passe" ?

Peut-on refuser de passer une soirée avec un homme qui a décidé que tout bruit mérite d'être gravé sur un disque parce qu'il est musique avant d'être choc ? Peut-on refuser ça à un homme qui transforme nos crânes incultes en têtes de lecture ?

* Variante : « le tintement de son unique médaille, celle de Commandeur des Arts et Lettres, que vient de lui remettre Jack Lang ».

happening

John Cage est né en 1912 à Los Angeles (Etats-Unis) ; sa tante Phoebe et Fannie Charles Dillon lui enseignent le piano.

En 1931, il se rend à Paris où il étudie le piano avec Lazare Lévy. De 1933 datent *Six short inventions*, *Sonate pour deux voix* et *Sonate pour clarinette*.

Il compose en 1937 *Construction in metal* exclusivement pour percussions métalliques : gamelans, plaques de tôle.

En 1938, Cage invente le *piano préparé*.

En 1942, *Credo in us* est la première musique composée à l'intention de Merce Cunningham. De cette année là date une collaboration ininterrompue avec la compagnie de danse de Merce, quarante ans de travail en commun.

En 1949, Cage se rend à Paris où il rencontre Pierre Boulez et Pierre Schaeffer qui travaillent dans les studios de la Radio française depuis 1948 à la recherche d'une musique "concrète".

En 1950, dans les *Sixteen dances* pour Merce Cunningham, Cage utilise pour la première fois des "charts", diagrammes qui lui permettent de systématiser une structure rythmique de manière quasi automatique. En 1952, c'est le premier "happening" avec Merce Cunningham, David Tudor, Rauschenberg...

Après la création de *Winter music* pour un effectif variable de un à vingt pianistes, Cage termine en 1958 un ouvrage de grande envergure : le *Concerto for piano and orchestra*. En 1961, Cage compose les quatre-vingt-six parties instrumentales de *Atlas éclipse* à partir de l'examen de cartes astronomiques. Pendant l'été 1970, Cage achève la composition de *Song books*.

samedi 6 novembre : 22 h
entrée libre

CAHIERS DU JOUR

Le premier tracé de la saison 1982-1983 étant achevé, nous travaillons maintenant à une série de projets qui viendraient se greffer sur cette programmation déjà très riche.

Nous souhaitons programmer en collaboration avec le Festival africain l'Opéra *Kalahari* de Dollar Brand, spectacle sur l'apartheid conçu par le grand pianiste de jazz Dollar Brand que nous avions invité la saison dernière, mettant en scène des danseurs et des poètes africains (lieu à déterminer).

Le grand film d'Abel Gance *Napoléon* pourrait être projeté sur un grand écran de 40 mètres, avec 45 musiciens de la garde républicaine interprétant la mu-

sique écrite à partir de partitions d'Arthur Honegger, dans un lieu encore indéterminé, devant deux mille spectateurs (durée de la projection 5 heures). Nous réfléchissons actuellement à la mise sur pied de ce programme en collaboration avec la Cinémathèque française, le Ministère de la culture et la Ville de Grenoble.

Farid Chopel revient. Il interprète en ce moment *Chopélia* au palais des glaces à Paris. C'est la reprise d'un spectacle antérieur aux *Aviateurs* que vous avez pu voir à la Maison de la culture, *Chopélia* remporte un succès considérable en cette rentrée de saison 1982-1983. L'étrange comique de Farid Chopel, sa singu-

(suite p. VII)

larité, font de lui l'une des plus intéressantes figures du burlesque en France avec, d'une toute autre manière, **Jérôme Deschamps** que vous découvrirez en février prochain à la Maison de la culture.

Farid Chopel serait plutôt dans la lignée de Jerry Lewis, et Jérôme Deschamps dans la voie de Jacques Tati, si l'on devait arbitrairement indiquer un courant d'inspiration.

Armand Gatti : un projet est envisagé en association avec l'Hexagone de Meylan. Un week-end de confrontations aurait lieu à la Maison de la culture avec films et vidéos de Gatti, dont son tout dernier film sur l'Irlande *Nous étions tous des noms d'arbres*. Sa dernière pièce de théâtre serait jouée à l'Hexagone en sa présence.

Cinéma : une rétrospective **Comencini** avec sortie de ses derniers films en liaison avec l'Institut culturel italien est prévue. **Le cinéma jeunes** de Grand'Place va débiter. La programmation vous sera bientôt communiquée. Une réduction est consentie à nos adhérents et abonnés. Signalons qu'un cinéma maghrébin se met en place au Stendhal, la Maison de la culture a encouragé ce projet bien qu'elle n'en soit pas partenaire.

Une semaine avec les *Cahiers du cinéma* sera organisée prochainement sur un thème à définir.

Comme lors de la saison précédente, nous soutiendrons certaines troupes locales en les aidant à produire leurs spectacles et à les diffuser. Il est important de veiller à la continuité de la vie artistique d'un certain nombre d'équipes : le Théâtre de la potence, le Théâtre du désert, le Théâtre des deux mondes...

Nous avons poursuivi un travail avec le groupe "Rejouer le politique". Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Jacques Rancière... Cette saison, de nouvelles questions seront abordées, avec plusieurs partenaires. Nous vous informerons des nouvelles perspectives de ce travail.

Le restaurant sera fermé pendant quelques mois pour "transformation" et "changement de propriétaire". Il nous a semblé qu'un restaurant devait être un lieu agréable où l'on mange bien ! Cette idée stupéfiante par sa nouveauté est en fait un peu plus compliquée à mettre en œuvre qu'il n'y paraît.

Autre idée de génie : un restaurant situé dans les locaux mêmes d'une maison de spectacles devrait être ouvert pour que les gens qui viennent au théâtre par exemple, puissent y manger en soirée, à l'issue de la représentation !

En attendant l'équipe de la Maison de la culture s'excuse auprès de tous de la mise en panne de ce lieu et des inconvénients que cela entraîne pour tous, usagers et personnels.

Le spectacle de danse de François Verret *Fin de parcours* qui devait avoir lieu le 16 février n'aura pas lieu, la troupe pour des raisons internes a annulé sa tournée.

L'opéra Atalanta de Robert Ashley se jouera deux soirées consécutives : jeudi 18 novembre et vendredi 19 novembre à la Maison de la culture, et non une seule fois comme cela est indiqué par erreur dans la brochure "saison 82/83".

Ce spectacle sera programmé au Festival d'automne du 5 au 15 novembre, puis viendra de façon un peu exceptionnelle à Grenoble avant de repartir à New York.

Atalanta opéra-comique a pour sujet trois personnages : William Reynolds (conteur-chaman), Max Ernst (peintre surréaliste), Bud Powell (pianiste et compositeur). Il est composé de 48 anecdotes de 30 secondes chacune, répétées selon un ordre prévu, chantées en forme de dialogue, synchronisées avec les bandes pré-enregistrées et illustrées en direct par l'improvisation solo sur l'orgue électronique, la danse et la projection de diapositives. Avec **Bob Ashley, Blue Gene Tyranny, Peter Gordan**.

Certains nous ont dit : la Maison de la culture doit être en activité publique permanente ; nous faisons alors l'expérience de programmer des spectacles dans ces périodes dites creuses : vacances scolaires, dimanches, ou mois de septembre par exemple. Résultat, des fréquentations très faibles, un déficit moral et financier... alors que les taux de fréquentation sont excellents à la Maison de la culture en périodes "ouvables". Pour preuve ce très beau concert symphonique de la R.A.I. de Turin à la mi-septembre : cent musiciens sur scène, deux cents personnes dans la salle, alors que tous les concerts symphoniques programmés pendant la pleine saison dernière faisaient salle comble. Que faut-il penser ?

notes rédigées
par Malcom Vacataire

autres scènes

à l'Enfer Théâtre d'Essai

OUTRAGE AU PUBLIC 1966

d'après le texte
de Peter Handke
mise en scène Yvon Chaix
réalisation technique :
Frédéric Biaudet
avec Mohamed Boumeghra,
Yves Charreton,
Elena Pastore.



Photo de répétition

1966 : le théâtre happening connaissait ses heures de gloire. Trois de ses acteurs décidaient pourtant d'en fuir les frontières. Des années plus tard, tout près du pôle, trois explorateurs découvrent un objet insolite, vieux reste conservé intact dans la glace. Ils l'emportent avec eux pour l'étudier, traînant à leur suite l'iceberg-public. Inexorablement.

Un "vieux" texte daté 1966 peut-il encore exister sur un plateau de théâtre ? Trois acteurs qui pourtant ont déjà beaucoup donné pour "la recherche", le croient peut-être encore un peu. Ils vont tenter d'inventer l'emballage qui convient à ce fossile de la littérature théâtrale qui, tel quel, n'est pas du dernier cri. La mise à jour d'un outrage impossible, au fil de répétitions d'acteurs malades de discours "faits mode", de comportements "in". Des acteurs ont trouvé un texte comme des enfants un objet in-

connu. Ils aimeraient "jouer avec" et "n'y arrivent pas toujours". C'est là que le théâtre commence. Tout ceci n'est qu'une histoire dont le sens peut échapper.

du 9 au 30 octobre
lundi, mercredi, vendredi :
21 h 30

mardi, jeudi, samedi :
19 h 30

Téléphone : 44.70.11 (relations extérieures : Alain Mittelberger).

EXPOSITION EPHEMERE AUTOUR DE MASQUES AFRICAINS

hall de l'Enfer Entrée libre.
18-19-20 novembre

jeudi 18 novembre
de 18 h à 19 h 30

vendredi 19 novembre

de 18 h à 21 h 30

samedi 20 novembre

de 18 h à 19 h 30.

**Interventions de Zanetti,
Dody, Brunier, Avenier,
Mad, Béraud, Mittelberger,
Bernard, Enos.**

L'atelier-théâtre d'Yvon Chaix.

Cet atelier-théâtre fonctionnera au cours de la saison 82/83. Il se déroulera pour novembre et décembre le mardi de 18 h à 21 h. Le coût mensuel est de 200 F. Les demandes d'inscription sont prises de 18 h à 19 h sauf dimanche et lundi, à l'Enfer Théâtre d'Essai, rue Dominique-Villars à Grenoble. Un entretien avec Yvon Chaix préludera à l'inscription définitive à l'atelier.

Le Théâtre du lieu-dit de Claude Gilbert présentera à la mi-novembre *Le soir des rois* de Shakespeare au théâtre du Rio. Le Théâtre du lieu-dit profite de cette rentrée pour accrocher à son nom le sigle E.T.C. ce qui signifie "notamment" pour Maurice Dayan et Claude Gilbert : Etablissement théâtral conjoncturel. Nous annoncerons plus longuement ce spectacle dans notre prochain numéro.

memento

S'abonner

C'est adhérer et participer à la vie de la Maison de la culture.

C'est affirmer et entretenir un rapport de confiance avec les productions de la Maison de la culture.

C'est aussi et surtout se donner les moyens d'apprécier la création contemporaine dans sa diversité.

Un abonnement/adhésion, vous permettant d'assister à cinq spectacles : quatre créations et un spectacle invité pour 150 F au lieu de 215 F vous est proposé jusqu'au 26 octobre.

(se reporter à la brochure "Saison 82-83")

les abonnements et les billets peuvent être retirés :

à la Maison de la culture
4, rue Paul-Claudé

jusqu'au 26 octobre

mardi - jeudi - samedi : 12 h 30 à 19 h 30

mercredi - vendredi : 12 h 30 à 20 h 30

dimanche : 14 h à 19 h

à partir du 27 octobre

mardi - jeudi - samedi : 12 h 30 à 14 h - 16 h 30 à 19 h 30

s'abonner, c'est adhérer

abonnement à Rouge et Noir

ce tarif d'abonnement est réservé
aux seuls abonnés et adhérents

25 F autres

nom (en capitales) _____ prénom _____

adresse (chez, lieu dit, bâtiment, escalier...) _____

n° et rue _____

code postal _____ commune _____

mercredi - vendredi : 12 h 30 à
14 h - 16 h 30 à 20 h 30
dimanche : 14 h à 19 h

à la Maison du tourisme
14, rue de la République
du lundi au samedi
13 h à 17 h 30

par correspondance
B.P. 7040, 38020 Grenoble Cedex
joindre une enveloppe affranchie
pour envoi des billets, sinon, les
retirer au guichet.

INFO/SPECTACLES 24.00.88

— un répondeur automatique
(24.00.88) vous renseigne en

permanence sur les manifestations
en cours mais sans possibilité de
réservation.

pour se rendre à la Maison de la culture :

Bus ligne 15
départ gare S.N.C.F.
passage place F.-Poulat
arrêt "Maison de la culture",
av. M.-Berthelot.

pour connaître les activités de la Maison de la culture

consultez la brochure
saison 82-83
présentant l'ensemble de la pro-
grammation disponible à la Maison
de la culture et les lieux publics
mois par mois, *Rouge et Noir*
propose un dossier et des élé-
ments de réflexion autour du tra-
vail de création, ainsi que des in-
formations sur les spectacles en
cours.

horaires d'ouverture de la médiathèque et des expositions

mardi et jeudi : 16 h 30 à 19 h 30
mercredi et vendredi : 16 h 30 à
20 h 30
samedi et dimanche : 14 h à 19 h
fermé le lundi.

horaires des spectacles

en règle générale, et sauf
indications contraires, les specta-
cles commencent à :
19 h 30 mardi, jeudi et samedi
20 h 30 mercredi et vendredi
15 h ou 17 h le dimanche.

cinéma :

14 h 30 et 17 h : cinéma du
dimanche
12 h - 14 h et 16 h : ciné jeunes
Grand'Place (mercredi)
18 h 30 et 20 h 30 : cinéma en
semaine (rétrospective, carte blan-
che, etc.).

Maison de la Culture

au jour le jour

octobre

Vendredi 1	Giovanna Marini hommage au 70 mm	20 h 30	T.M. cinéma l'Ariel
Samedi 2	Giovanna Marini hommage au 70 mm	19 h 30	T.M. cinéma l'Ariel
Dimanche 3	cinéma du dimanche	14 h 30	
	Giovanna Marini hommage au 70 mm	17 h 00	P.S. cinéma l'Ariel
Mardi 5	réunion publique d'information	18 h 30	P.S.
	Giovanna Marini hommage au 70 mm	19 h 30	T.M. cinéma l'Ariel
Mercredi 6	Giovanna Marini fin de l'exposition Chambas	20 h 30	T.M.
Vendredi 8	cycle Nikita Mikhalkov	18 h 30	P.S.
Dimanche 10	cycle Nikita Mikhalkov	20 h 30	P.S.
		14 h 30	P.S.
		17 h 00	P.S.
Mardi 12	vernissage exposition Taulé	18 h 00	Galerie
Mercredi 13	Les trois sœurs ciné-jeunes	20 h 30*	G.S.
		12 h 00	Grand'Place
		14 h 00	Grand'Place
		16 h 00	Grand'Place
Jeudi 14	Les trois sœurs	19 h 30	G.S.
Vendredi 15	Les trois sœurs orchestre symphonique de Bucarest	20 h 30*	G.S.
		21 h 00	église Saint-Jean
Samedi 16	Les trois sœurs	19 h 30*	G.S.
Dimanche 17	cinéma du dimanche	14 h 30	P.S.
		17 h 00	P.S.
Mardi 19	Les trois sœurs	19 h 30*	G.S.
Mercredi 20	ciné-jeunes	12 h 00	Grand'Place
		14 h 00	Grand'Place
		16 h 00	Grand'Place
	Les trois sœurs	20 h 30	G.S.
Jeudi 21	Les trois sœurs Arthur Blythe Quintet Saxo	19 h 30	G.S. T.M.
Vendredi 22	Les trois sœurs	20 h 30	G.S.
Samedi 23	Rencontre Les trois sœurs	17 h 30	P.S. G.S.

Dimanche 24	Les trois sœurs cinéma du dimanche	15 h 00*	G.S.
		14 h 30	P.S.
		17 h 00	P.S.
Mardi 26	Les trois sœurs	19 h 30*	G.S.
Mercredi 27	ciné-jeunes	12 h 00	Grand'Place
		14 h 00	Grand'Place
		16 h 00	Grand'Place
	Les trois sœurs	20 h 30	G.S.
	Francis Bebey	20 h 30	T.M.
Jeudi 28	Les trois sœurs	19 h 30	G.S.

novembre

Mardi 2	Les chants de Maldoror	19 h 30	P.S.
Mercredi 3	ciné-jeunes	12 h 00	Grand'Place
		14 h 00	Grand'Place
		16 h 00	Grand'Place
	Les chants de Maldoror	20 h 30	P.S.
Jeudi 4	Les chants de Maldoror Merce Cunningham	19 h 30	P.S. G.S.
Vendredi 5	Les chants de Maldoror Merce Cunningham	20 h 30	P.S. G.S.
Samedi 6	réunion publique d'information Les chants de Maldoror Merce Cunningham John Cage	17 h 30	P.S. P.S. G.S. T.M.

du 10 au 14 :

Le palais de justice par le théâtre
national de Strasbourg.

le 12 :

un concert de rock avec le groupe
anglais Rip Rig and Panic.

les 18 et 19 :

un opéra-vidéo, *Atalanta* avec
Robert Ashley.

le 20 :

un concert de l'orchestre
symphonique de Berlin Est.

le 23 :

le quatuor Five centuries
ensemble.

du 23 au 28 :

cycle Festival africain.

G.S. grande salle
P.S. petite salle
T.M. théâtre mobile
* séances proposées
dans l'abonnement

Les abonnés et les collectivités
peuvent réserver 30 jours avant la
représentation,
les adhérents 10 jours,
les non-adhérents 3 jours
auparavant.

C.O.U.L.O.I.R.S

Par exemple, tu
vois, toi là-bas,
avec le pull rouge,
je ne te couvrais
pas...

X. (Centre drama-
tique) à Y. (Groupe
Emile Aubois)

Antoni Taulé



el daguerreo-typo

1^{re} proposition : Pascal. Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux.

2^e proposition : Dali. Le père Malebranche avait toujours dit : Ce que nous voyons dans les choses n'est pas dans les choses mais dans notre âme. Donc si Vermeer copie une photo, il sort un Vermeer. Si un idiot copie une photo, il sort une idiotie.

Exit Pascal, à moins que tout état d'âme ne soit effectivement que vanité.

Petite réflexion maintes fois entendue devant la reproduction d'une peinture de Taulé : c'est une photo, pas un tableau ! — Précisément, rétorquai-je, et pour cause : je montrai sous l'illustration la signature de l'auteur du cliché. Puis

que frustré. L'onanisme est son lot. Il doit en revenir au tableau, son seul contact. S'il est du même camp que l'artiste, et connaît son langage, une première approche est envisageable, le dialogue s'établit, le courant passe. Sinon le silence est total. Deux étrangers se mesurent, ils ne se comprennent ni ne s'acceptent, ils se rejettent. Peut-être alors s'intéressera-t-on au modèle, pour comparer, le plaindre, le protéger éventuellement de ce suborneur, ce violeur d'images. Mais nous sommes ainsi faits — toujours ce problème de communication — que nous préférons généralement ce détournement à l'original. Et nous en venons même à reprocher au modèle de ne pas ressembler à son image. Suivons la genèse du tableau.

Nous partons du postulat Taulé homme-orchestre, Taulé-caméléon. Il fait d'abord ses repérages. Il cherche un cadre. Evidemment, il a déjà son idée. L'idée, c'est l'œuvre en gestation. L'idée, c'est Taulé. Le metteur en scène. Il lui

les deux harmoniques complémentaires — cohérence et incohérence des protagonistes — l'image n'est pas exactement conforme à l'objet, mais l'on voit apparaître une structure périodique, un rapport de forces, un système de communication qui donne vie à l'ensemble. Il faudrait laisser passer toutes les fréquences spatiales pour que l'image se superpose à l'objet considéré. Les fréquences employées par l'artiste sont tributaires de sa propre cohérence, incohérence pour tout autre que lui. Cohérence et incohérence ne s'harmonisent que par des amplitudes vibratoires d'une extrême sensibilité, celles-là mêmes qui établissent l'indicible et délicate balance de l'œuvre d'art.

Au regard de la méthodologie effleurée plus haut, nous pouvons cerner un peu mieux le phénomène Taulé. Pour cela, nous emploierons des termes propres à l'instrument d'optique caractérisant ce peintre. Il s'agit d'en accepter les lois. Un Taulé se comporte comme un filtre qui ne laisse passer que les basses fréquences. Dans le cas de l'éclairage cohérent, toutes les fréquences inférieures à la fréquence de coupure passent sans être affectées. Il y a reconstitution exacte du sujet, vision primaire et rassurante. Cela s'appelle un cliché. Dans le cas de l'éclairage incohérent, la fréquence limite est par définition double de celle admise dans le cas de l'éclairage cohérent. Il en résulte qu'un vecteur qui éclaire avec une source spatialement incohérente a une résolution meilleure qu'un instrument qui éclaire avec une source cohérente. Là se situe la part — fluctuante — de l'art. Toutefois, la courbe de réponse montre une décroissance de l'amplitude de modulation. C'est là problème de communication entre donneur et receveur, limite d'identité entre artiste et voyeur. Le spectateur ne peut suivre la démarche originelle de l'artiste que jusqu'à un certain point, et pénétrer son univers. Il établit alors son système particulier de références, sa propre cohésion imaginative. On dit qu'il est en état de réceptivité active. Le tableau reste un support. Il s'agit de dépasser les apparences par sa conception des choses, en tenant compte, néanmoins, de leur spécificité.

La séparation des corps lourds, denses, opaques — (credos, graisses, matières rugueuses, évidences visuelles, albumine, gomme arabique et autres flatuosités neuro-végétatives) régis par la raison, le consensus social, Newton et autres Archimède, le système stomacastique, l'oppression d'une vitesse transcendante sol-disant limitée à celle de la lumière — des substances de faible masse moléculaire (phantasmes, essences, ectoplasmes, sortilèges) peut en principe, in-schizo, être effectuée grâce aux différences de leur coefficient de diffusion et d'intégration civile, mais elle est plus facile à réaliser en interposant une membrane entre les deux phases : c'est le "daguerreo-typo" Taulé", encore appelé dialyse-Taulienne. Procédé particulièrement simple et peu onéreux au regard des méthodes scientifico-expérimentales ou terroristes, pour peu que l'on s'y prête, on



"Le double et son modèle", huile sur toile 89 x 130 cm

je plaçai le visiteur devant ce que lui qualifiait d'original : le tableau, la toile, avec son grain, son atmosphère et ses volumes : l'œuvre d'art.

Je le voyais soupeser, hésiter, revenir sur ses pas, changer les angles. Comment ne pas regretter, alors, que le cadre ait besoin d'un support, un appui matériel, l'environnement artificiel d'une galerie ou d'un chevalet, tant il paraît évident que le voyeur aimerait se couler derrière la toile pour voir un peu ce qui s'y passe ? C'est qu'il voudrait lui donner une épaisseur, une dimension humaine, charnelle, une occupation plus radicale de l'espace. Incarner l'inanimé, se fondre dans la toile. S'asseoir sur cette chaise, boire ce verre à moitié plein, tamiser le remous onctueux de cette chevelure. Ici s'achoppe le pouvoir du magicien, la sublimation du poète. L'apprenti sorcier ne peut être

faut un support : le décor. Celui-ci bien campé, introduction des comédiens. Les modèles. Il les met en situation. Ni script, ni texte. Des poses : Taulé photographe. Projection de l'idée sur la pellicule. La pellicule fixe l'image. L'image sera tableau. Mais le tableau sera Taulé, non reconstitution : à la cohérence du modèle se juxtapose l'incohérence du peintre, et réciproquement. L'objet considéré ne s'impose à l'artiste que par périodes, amplitudes vibratoires. Il en sera de même de la toile au spectateur.

Si le diaphragme ne laisse passer que la fréquence fondamentale — l'objet inanimé, global, sa masse atomique — le plan image est uniformément éclairé, la structure périodique, sensitive, de l'objet disparaît complètement. Si le filtre laisse passer la fréquence fondamentale et

un peintre Taulé

gagne à l'utiliser pour purifier des notions d'ordre biologique comme la vision, l'entendement, l'appréhension du monde... On peut également l'employer pour débarrasser les sucres élémentaires de l'inconscient des mélasses socio-intellectuelles gênant la cristallisation, pour la sublimation des rétines, des lessives de mémoire, et pour la récupération de la face cachée des choses.

La propriété caractéristique de la matière cristallisée est d'être la répétition d'un motif atomique par les translations d'un réseau triplement périodique : — vision-émotion-appropriation-reconstruction. Elle doit donc pouvoir diffracter les rayonnements dont la longueur d'onde est de l'ordre des distances interatomiques dans la matière. Cela ne se perçoit évidemment pas du premier coup d'œil, d'où certains phénomènes de rejet chez quelques vecteurs particulièrement peu réceptifs à l'infiniment subtil. Dans le domaine de l'optique, on appelle aberration les imperfections des images autres que celles dues à la diffraction. L'aberration Taulienne n'est autre qu'un détournement d'image. Reprenons l'une de ces cristallisations : la dialyse de la machine à écrire.

L'autel est dressé, austère mais imposant, robuste. Au milieu, sur le drapé ciréux, le tabernacle : *Underwood*. Actions de grâce. On attend l'entrée d'un célébrant. Sera-t-il le grand initiateur d'une secte ésotérique, le rapporteur-greffier d'un réquisitoire Kafkaïen ou le disciple debout, clamant sa prose, à l'instar du gueuloir de Flaubert ? Encre et matière de l'écrivain, donc, dans le ciboire du maître-autel. Conscience de l'imagination en panne, suprême inquisiteur, anachronique mais redoutable. Vétuste et cérémonieux. Pas de chaise. Pas même une rame de papier. Tous les mots sont là, les œuvres et les rapports, enfermés dans cette machine infernale et probablement empoussiérée, à court d'inspiration, comme nous, et pourtant riche de combien de récits d'amour ou d'épouvante, de témoignages ou de proclamations, de constats officiels. Fidélité à l'histoire, à une blessure d'avant naissance pour ceux de ma génération, signal d'alarme peut-être dû aux tons olivâtres rappelant douloureusement certains uniformes, à la trame jaunâtre de la nappe, redevenue glèbe et râpeuse au regard, aujourd'hui piétinée par quelque légion touristique indifférente à la réalité tellurique de Lerida ou de Barcelone, j'entends cliqueter sous le

doigt maladroit d'un milicien abasourdi les atroces minutes de ce conseil de guerre improvisé, mais en jaillir les paroles simples et fraternelles du poète assassiné et sans cesse renaissant :

« Voces de muerte sonaron
Cerca del Guadalquivir
Voces antiguas que cercan
Voz de clavel varonil. »

Sûrement, il est de ces présences, l'homme de Grenade, que nous entrevoyons dans le tableau. C'est peut-être bien lui qui tend les mains vers nous par-delà le clavier rouillé de cette mémoire des mots.

Il ne s'agit plus d'une photo, d'une machine à écrire, mais d'éléments-prétextes, d'objets-catalyseurs. La mutation chimique est en cours. La synthèse appartient dès lors au patient. Il devra vivre avec. C'est le lot du voyeur, de l'a-mateur piégé. L'hémodyalysé, atteint du syndrome Taulien.

Flaubert, donc, qui prévoyait Taulé, avait reçu cette idée : le Daguerrotype/tableau remplacera la peinture/photo. De fait, el Daguerrotype Taulé à bien remplacé la plaque par la toile. Il a fixé l'image : il en a fait un Taulé.

Michel Fournier



"Machine à écrire" 1978,
huile sur toile 97 x 130 cm

un post-nadarien

Taulé cite ses sources. Sa peinture appartient à l'époque "post-nadarienne". On pourra peut-être se demander si son art aurait pu exister sans Bosch ou sans Cézanne, il ne serait pas sans Nadar. Autrement dit, l'art de la peinture, « cette vieille chose... », devient par Taulé une pratique neuve, exclusivement contemporaine.

La photographie, dit Barthes, est encore tourmentée par le fantôme de la Peinture. La peinture de Taulé à l'inverse est tourmentée par le spectre de la Photographie. Elle n'est pas la seule bien sûr. L'idée est obsédante, d'autres peintres bataillent pour se débarrasser de cet art épigone encombrant, culpabilisant. Les uns ont fui toute tentation de reproduction, ont cherché à ne plus figurer, à abstraire toute image de leur toile. Les autres, au contraire, sont allés au-delà de la simple représentation, essayant de battre la photographie sur son propre terrain, hypertechniciens.

Taulé, lui, a superbement compris qu'on ne pouvait indéfiniment accepter cette rivalité, qu'il fallait prendre le risque d'une osmose entre l'atelier clair et la chambre obscure. Et qu'il fallait le dire, le montrer explicitement.

Taulé se taille donc en toute sérénité, ouvertement, son outil de travail dans la matière noble d'un autre art. Il serait moral, ou pour le moins conforme à toutes les bonnes histoires mythologiques, que la photographie se venge et ne donne jamais à voir une image d'un tableau de Taulé sans détourner un peu de son sens, sans filtrer un peu de sa lumière. La photographie, pas rancunière, oublie ça et ne se "rend" pas, travaille au contraire son "rendu" jusqu'à parfois sublimer le tableau.

La peinture de Taulé provoque sur ce thème des réflexions en abîme. Ses tableaux "font parler". Ses lames de lumière comme ses espaces vides réveillent notre agoraphobie primale. Nous cherchons à la calmer par notre bavardage. Nous n'avons pas fini de nous inquiéter de voir naître sur les toiles de Taulé ces purs espaces, rectangles subjectifs curieusement issus des formes rondes d'un œil et d'un objectif.

C.-H. B.

un peintre Taulé

intervention d'Antoni Taulé au congrès de la Méditerranée

HYDRA - 21, 22 et 23 mai 1982

« Je veux vous faire passer deux dessins de la vision aérienne de la Méditerranée vue du Nord et l'autre du Sud, je pense qu'ils peuvent éclaircir cette double vision.

Pour moi, l'idée de pyramide, le temple, la cathédrale ou la mosquée sont des idées en relation avec la Méditerranée.

Je passe quelques mois par an à Formentera, la petite île des Baléares, dans une maison sur une presqu'île qui se situe au bord d'un lac — ce lac est à l'intérieur même de l'île, l'île se trouve dans la mer, la mer est encerclée par la terre, et cette terre par l'océan. Je suis fasciné par les cercles concentriques.

Du noir est née la lumière et la lumière ne sort que de chacun d'entre nous.

Je suis peintre et j'ai une vision graphique des choses. Je veux vous parler d'une utopie, d'une utopie noire comme la nuit des Temps, comme un trou noir galactique. Comme un puits infiniment profond : le liquide qu'il contient fait 3 000 000 km² de surface, 3 800 km de longueur et 4 km seulement de profondeur dans un point. Si l'eau disparaissait, par un phénomène de magie, il ne resterait qu'une légère dépression à peine perceptible ; il n'y aurait plus de côtes, il n'y aurait plus de cartes, et ce serait la vallée de tous les pays.

Ce serait la fosse méditerranéenne.

Plaçons-nous là au fond.

Il faut que ce colloque fasse que cette eau de médiation reste en place, pure, et nous unisse dans ce centre cosmique.

Sans concepts de Nord, ni de Sud, sans regards, ni de Nord, ni de Sud ; si nous sommes là, c'est pour résister aux concepts, pour résister aux regards, en gardant juste les idées créées dans ce propre instant, et dans cette mer à nous.

Pour comprendre cette utopie, arrêtons-nous 500 ans en arrière.

La Méditerranée était le centre du monde (Medi-Terrae) et la Terre, elle aussi, était bordée d'eau (Finis-Terrae). Pas de Nord et pas de Sud, puisqu'elle était le centre de tout l'univers. Et cette Terre et ces mers (une de l'intérieur et l'autre de l'extérieur) étaient plates.

Il y a 500 ans, on a découvert que la Terre était ronde. Elle n'est plus le centre de l'univers, elle est un grain de poussière perdu dans le cosmos, et on en est arrivé à ce point où chaque homme peut être le cosmos lui-même, dans une définition plus ou moins affirmée dans ce siècle.

Mais malgré cette relativité presque écrasante, l'être continue d'agir avec force éclaircie, comme téléguidé par un enracinement profond, physique et culturel.

Le mélange génétique de tous nos pays de la Méditerranée est notre richesse.

Une culture où l'identité culturelle méditerranéenne que l'on doit employer comme valeur de référence serait le départ du noir, il y a six millénaires, pour arriver à créer cette lumière qui est le germe de la culture.

Dans la création, rien n'a été dit. Quand on se met à créer, on part de rien et on va vers une chose qui n'existait pas auparavant.

Les créateurs marchent toujours dans le noir, et le berceau du noir de l'inspiration a été cette mer au milieu de la Terre qui a regroupé toutes ces ethnies et cultures qui n'ont pas arrêté de se mélanger pendant six millénaires, et il y a 500 ans avec les ethnies du monde entier. »

Sortons du noir chacun.

La culture, c'est la création, et la création, c'est la paix.

Antoni Taulé

"Sirocco"

L'homme est assis face à la lumière, les bras croisés sur la table. La tête légèrement basculée en avant repose sur les épaules. De la main droite comme un oubli, il continue de tenir une longue canne vernissée et noire. En dehors de sa présence l'immense pièce aux lambris dorés est vide. Au premier regard l'inconnu paraît frileusement enveloppé dans ce qu'on pourrait prendre pour une couverture de campagne ou plus simplement un vieux manteau usagé. Seule l'intensité de la lumière frappant le plancher contredit ce début d'interprétation. Partant de la pointe de ses chaussures, dont la position pieds repliés sous la chaise forme l'unique point de contact avec le sol, et s'allongeant derrière lui, se dessine dans le rectangle de lumière laissée par l'ouverture de la porte lui faisant face, l'ombre de l'ensemble formée par la chaise la table et le corps légèrement affaissé vers l'avant. Imperceptiblement l'ombre va s'étendre et malgré tout on devine qu'elle ne bougera plus. Ce que la photo n'aurait fixé que comme "instantané" la peinture le transforme en signe d'éternité.

L'homme est assis le regard fixé droit devant lui sur le vide ; ce que voient ses yeux, nous ne le voyons pas. Seule la lumière semble l'intéresser et encore de manière quasi abstraite. Pénétrant par l'iris jusqu'à la rétine sa course s'achève dans cette chambre obscure où son cerveau tente de recomposer quelques fragiles images auxquelles viendront se superposer par bribes d'autres images presque aussitôt disparues... L'homme voit ; se souvient ; ne se souvient plus. Tout en effet semble se jouer dans cette succession de mouvements. Un souffle brûlant et sec frappe sa poitrine. Dans

une autre pièce des étendards de soie sang et or maladroitement tenus par quelques figurants s'agitent mollement. Impression de déjà vu. Non rien n'a bougé... Un simple moment d'inattention. La fatigue. Aucun bruit pas même les déplacements feutrés des assistants posant un verre, orientant un miroir.

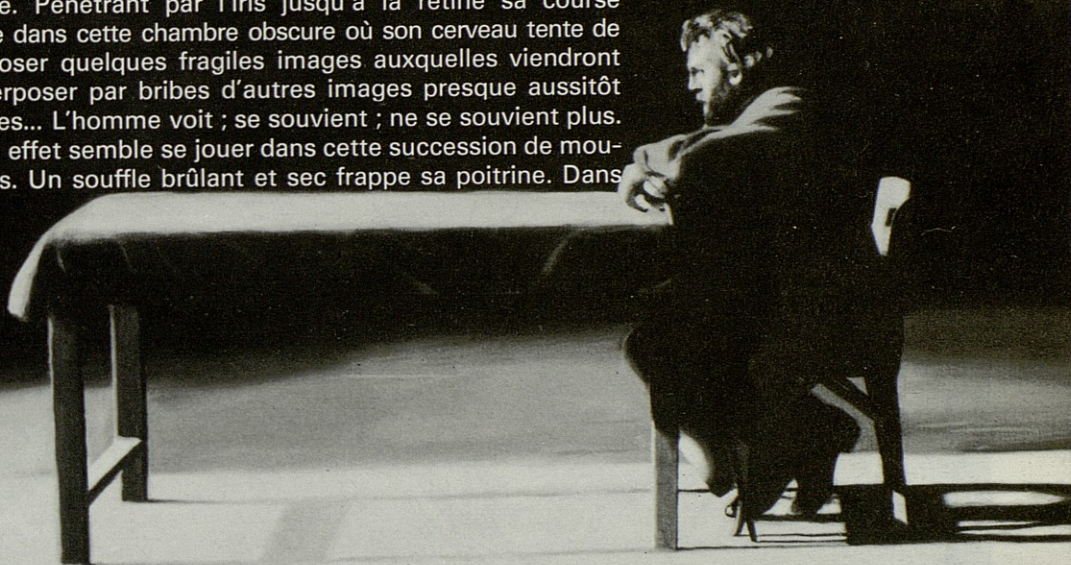
L'homme est toujours assis face à la porte. L'ombre s'est encore allongée mais perdant peut-être de sa netteté. Le corps massif plongé dans les ténèbres n'est plus qu'une silhouette incertaine se détachant dans l'encadrement de la porte. L'inconnu se met alors à ressembler à ces acteurs prématurément vieilliss, le corps usé par l'alcool et l'ennui. Ici et là la barbe rousse laisse percer quelques poils blanchissants. Les cheveux tombés sur ses épaules se mêlent aux pellicules oubliées par la brosse.

Si la mise en scène paraît insistante, nulle métaphysique ne vient pourtant se glisser dans cette attente sans objet.

Peintre amnésique Taulé tente l'impossible pari qui consiste à se glisser tout entier et sans y dissoudre son corps entre deux moments d'une égale intensité et à s'y tenir.

A ce prix les images qu'il nous rapporte sont à la hauteur de l'inconfort de la position.

G. Lavaudant
sept. 82





"Dessin" d'Edward Hopper

le dossier du mois

art / culture à propos du rapport Puaux

sur les établissements culturels

Instituteur, Paul Puaux collaborait depuis le début avec Jean Vilar au Festival d'Avignon. Le Ministre de la culture lui a confié fin 1981 une mission de réflexion et de propositions pour :

- développer une action culturelle renouvelée et imaginative,
- adapter les établissements à leur environnement,
- aménager rationnellement les carrières des personnels...

Cette mission devait tenir compte de la diversité des situations des établissements culturels, dans une perspective de décentralisation.

un bilan positif

Dans son introduction le rapport présente un bilan positif de l'action des établissements culturels ces dernières années.

Il souligne que ces établissements ont su sensibiliser le public à la création artistique et faire triompher la pluridisciplinarité sur la spécialisation. Il souligne également la qualité de support démocratique qu'a constitué la vie associative et la participation active des collectivités locales au projet culturel.

« L'ensemble de ces acquis conforte l'idée que ces établissements peuvent encore constituer de solides appuis pour le développement culturel à venir » (rapport p. 23).

Ce bilan a pu se prêter à des lectures différentes.

C'est ainsi que le Syndec (Syndicat national des directeurs d'entreprises d'action culturelle) souligne que cet avant-propos « est un projet de développement d'un état social plus qu'un projet au service des arts et des idées ». Ce n'est pas mon avis. Mais il est vrai que l'ambition affirmée dès les premières pages est suffisamment vaste pour permettre différentes interprétations : « l'action culturelle, postulant que les cultures réveillent les consciences, est source de dignité et aide à rejeter toute soumission. Elle est, selon le mot d'Ernst Bloch, "une propédeutique de la marche debout". »

des propositions constructives pour l'avenir des établissements

La liste des propositions est longue d'au moins 33 suggestions.

Je voudrais juste souligner les principales. D'abord dynamiser le rôle des associations. Cela rejoint notre préoccupation à Grenoble. Un statut cadre unique doit être défini pour les Maisons de la culture et les Centres d'action culturelle (C.A.C.) rebaptisés Centres de développement culturel et artistique (C.D.C.A.).

- Recentrer les établissements autour d'une fonction de production à caractère interdisciplinaire, d'une responsabilité territoriale et d'une mission de service public.

- Restaurer la fonction du directeur de l'établissement.
- Assainir la gestion.
- Réexaminer les conventions collectives.
- Organiser une véritable formation.
- Encourager la circulation des hommes et des idées.

La commission comprenait 9 membres dont plusieurs connaissaient bien l'expérience grenobloise : René Rizzardo, Didier Béraud, Catherine Tasca et Francis Ampe, maire de Chambéry.

Pendant le premier semestre 1982 tous les acteurs et établissements culturels ont en quelque sorte retenu leur souffle en attendant les conclusions du rapport Puaux. Elles sont maintenant publiques, même si elles ne sont pas encore publiées, ce qui ne facilite pas la discussion.

Ces quelques propositions montrent bien la volonté de P. Puaux de donner un nouveau départ aux Maisons de la culture. Mais des problèmes demeurent dès que l'on s'interroge sur le contenu et sur les modalités possibles d'application.

les interrogations sur le contenu et les moyens

Le rapport parle d'accorder les subventions selon l'ampleur et la nature du projet présenté par l'établissement. Ce projet doit être conçu autour d'un ou deux thèmes déterminants pour une durée limitée dans le temps.

On envisage mal qu'une Maison de la culture change de projet... et d'équipe tous les deux ou trois ans.

Les subventions seront-elles contractualisées et liées à ce projet ?

Quelles seront les bases du dialogue avec l'Etat bien sûr mais aussi avec les collectivités locales ?

En ce qui concerne l'avenir des associations, le rapport prévoit la mise en place d'un comité restreint au sein du conseil d'administration, se voyant déléguer les pouvoirs en matière financière.

Quel sera le rôle de ce comité ? Ne risque-t-il pas de dévitaliser le conseil d'administration et de donner un poids trop fort à la tutelle.

Le conseil d'administration nouvelle formule comprendrait :

- 6 membres de droit,
- 5 membres cooptés,
- 14 représentants des adhérents et des relais.

L'association de gestion "fermée" serait ainsi supprimée et la majorité des membres du conseil d'administration élue directement par des adhérents. Ceci devrait accroître la représentativité de l'association et du conseil d'administration, mais pourrait aussi obtenir l'effet inverse, selon le nombre de votants par rapport au nombre d'adhérents.

Ces questions entraînent des questions de fond qui sont peu ou mal posées dans le rapport :

- Quels doivent être la place et le rôle de la création ?
- Quelle est l'identité des Maisons de la culture en liaison avec leur terrain réel d'intervention ?

- Comment les pouvoirs publics envisagent-ils leur rôle d'impulsion ?

- Se donneront-ils vraiment les moyens d'une administration véritablement horizontale manifestant une autorité réelle par rapport aux différents services du Ministère de la culture.

- Quelles sont les perspectives réelles en matière de régionalisation ? Les Maisons de la culture peuvent-elles continuer leur action en dehors de la mission nationale qui leur est reconnue ?

quel avenir pour le rapport Puaux ?... et pour les Maisons de la culture ?

Nous attendons maintenant la réponse à toutes ces questions.

Lors de l'assemblée générale des Maisons de la culture en juillet 1982 à Avignon, Dominique Wallon, directeur du développement culturel, a défini les cinq principaux thèmes soumis à discussion pour l'application des recommandations de Paul Puaux :

- Clarifier les missions, en recentrant les établissements sur la création... mais aussi en assurant un minimum de continuité.

- Contractualiser les rapports entre l'Etat et les établissements d'action culturelle, en soulignant que l'Etat n'a pas les moyens de tout financer ; et qu'il faut limiter les frais fixes.

- Etablir une carte des établissements.

- Améliorer la gestion, en revenant à des structures budgétaires plus saines.

- Revoir le statut associatif, en tenant compte de l'évolution des établissements vers la création, et de la place des professionnels.

Mais il ne faut pas tout attendre de l'Etat. C'est aussi notre dynamisme qu'il faut affirmer, au sein du mouvement de décentralisation territoriale. C'est la vitalité de notre association qui doit montrer que la Maison de la culture n'est pas seulement une entreprise d'action culturelle particulièrement novatrice, mais qu'elle puise sa force dans son projet initial, largement renouvelé, en liaison avec les collectivités locales et nationales.

Le président de la
Maison de la culture
de Grenoble
Cl. Domenach

le 23 septembre 1982.

contributions aux rencontres d'Avignon 1982

**redéfinir les missions des Maisons de la culture
et des Centres d'action culturelle et préciser
la nature de ces établissements**

**Contribution de René Rizzardo aux rencontres
d'Avignon en juillet 1982 organisées par la
Fédération nationale des élus socialistes et
républicains.**

**Nous avons extrait du rapport de René Rizzardo
deux paragraphes concernant les Maisons de la
culture et la question du statut associatif.**

1. Il convient d'abord de rappeler la mission de service public qui doit conduire les responsables des Etablissements à inscrire leurs projets dans une démarche d'action en direction de la population, par des moyens et des contenus adaptés aux situations locales et dans le cadre des missions décrites dans le présent chapitre. Les Etablissements d'action culturelle ne sauraient être refermés sur eux-mêmes au service de quelques privilégiés.

L'ouverture aux sensibilités et aux grandes questions du monde contemporain est un axe essentiel de leur travail. Cela ne doit pas nous amener à les considérer pour autant comme une solution miracle aux inégalités culturelles. Cette grande mission de service public justifie en particulier les moyens importants que leur accordent les pouvoirs publics.

2. Elaborer des projets d'action culturelle. Les rapports approfondis avec des publics spécifiques supposent la mise en œuvre de projets impliquant une équipe, des moyens, de la disponibilité.

Entreprises, banlieues, milieu rural, quartiers populaires, doivent être reliés aux Etablissements culturels par des liens de coopération, voire d'échange. Loin du parachutage ou du missionnariat, l'action culturelle doit s'appuyer sur le réseau existant et faciliter l'approche de la création contemporaine et de sa fonction dans la société.

L'action culturelle doit valoriser "la parole" des exclus et des autres à travers les langages de l'expression artistique. Un spectacle de grande qualité peut être aussi l'expression de réalités sociales, culturelles ou historiques.

Les démarches et les projets des équipes ou des groupes à qui elles s'adressent prennent alors valeur de catalyseur, d'événement, de révélateur, de symbole...

Les élus socialistes réaffirment l'intégration qui peut s'opérer à l'occasion, entre création, action pédagogique, action culturelle.

3. La place de la création est un axe essentiel de dynamisation des Etablissements d'action culturelle :

— Soit à travers l'implantation d'équipes de production artistique dans les Etablissements. Cette implantation peut être provisoire ou contractuelle, de façon à préserver le pluralisme dans le temps qui doit caractériser l'action des équipements ;

— Soit par une politique (largement développée par les Maisons de la culture qui en ont eu les

moyens) de co-production et d'accueil temporaire vis-à-vis d'équipes de production artistique.

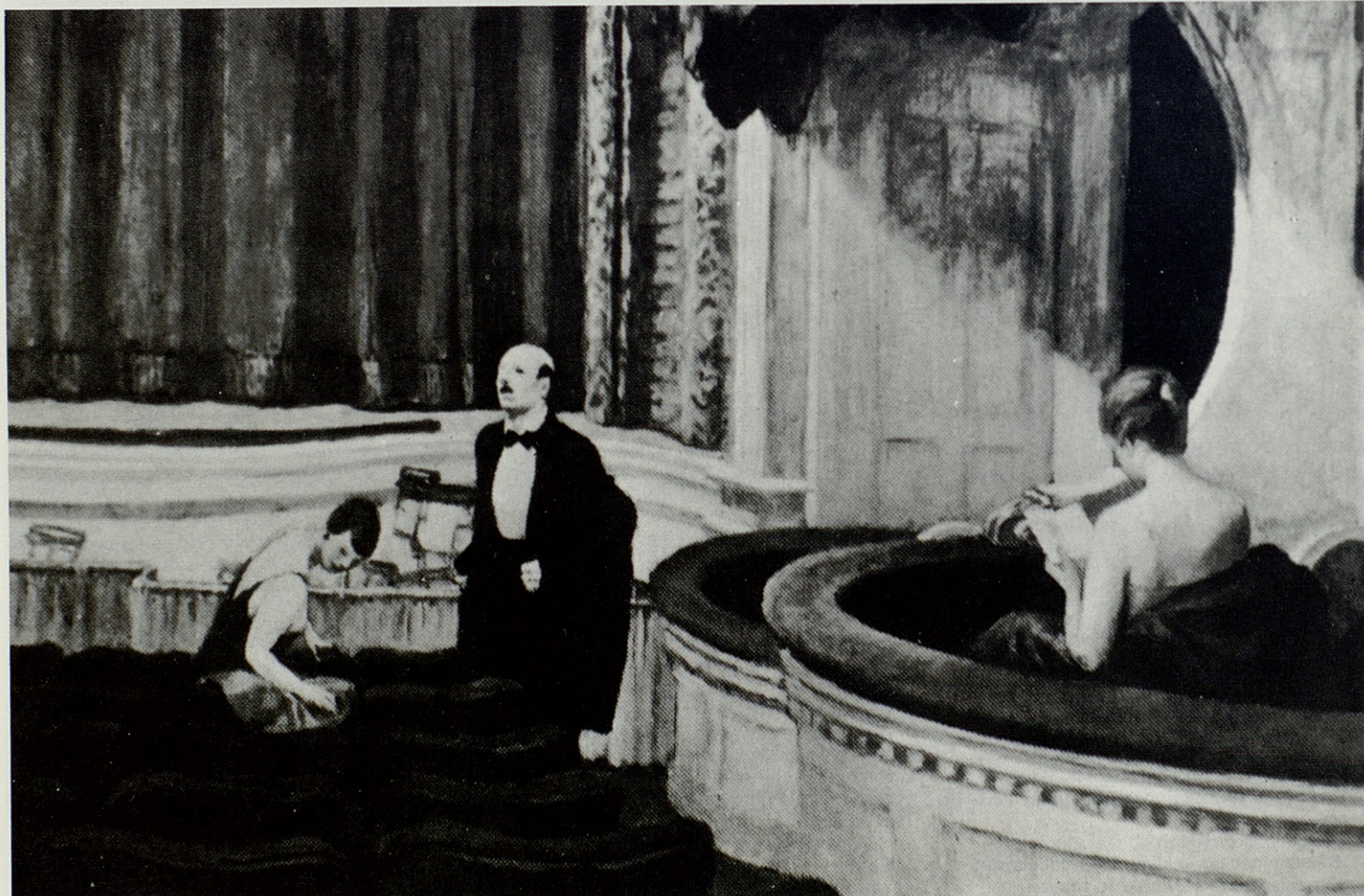
Il convient d'insister sur le fait que la prédominance du théâtre est due à la présence, dans les Etablissements, de lieux scéniques conçus d'abord pour le spectacle. Nous notons à ce sujet, avec intérêt, que la "Commission Pingaud" a suggéré la création de Maisons de la culture autour du livre. D'autres établissements pourraient être organisés autour de la musique, des arts plastiques ou de l'audio-visuel.

La relance des moyens financiers des Entreprises d'action culturelle doit permettre de favoriser d'abord les budgets de production ou les projets d'action culturelle.

4. Affirmer la notion de réseaux d'équipements supports d'une grande politique de décentralisation culturelle définie par les Collectivités locales et l'Etat.

Les nouvelles régions devraient établir une carte régionale d'équipements adaptés aux situations existantes, sans modèle unique, mais à partir d'exigences négociées avec l'Etat qui doit rester le garant du niveau professionnel de ces établissements, ainsi que de la place réservée à la création.

Une attention particulière doit être apportée "aux vides" de la carte des Etablissements d'action culturelle, en tenant compte des situa-



Edward Hopper
"Two on the Aisle", 1927

(Musée d'Art Moderne de New York)

tions spécifiques et des expériences en cours dans ces régions dépourvues. L'Etat, de son côté, doit favoriser la circulation des spectacles, des créations, organiser l'échange et l'information, susciter la co-production.

5. Des lieux de confrontation interdisciplinaire de niveau professionnel.

Si le théâtre a été, à l'origine, le noyau fort de la décentralisation et de la création des équipements, les autres disciplines artistiques doivent être aujourd'hui présentes également avec force dans les projets des équipes et des associations.

Il faut souligner le "retard" pris trop souvent par la création musicale, les arts plastiques, l'audio-visuel.

L'interdisciplinarité doit déboucher sur un décloisonnement des projets, sur une nouvelle relation avec les publics. Les différents secteurs d'activités d'une même Maison travaillent trop souvent de façon cloisonnée, quand ils ne sont pas concurrents.

Or, la force d'un Etablissement d'action culturelle c'est de proposer une lecture complète et pluraliste de la production artistique de moins en moins enfermée dans une discipline ou une technique.

Sans exclure pour autant les relations avec des amateurs, les Maisons de la culture et les Centres d'action culturelle doivent être des lieux d'activités des professionnels, de l'action culturelle et de la production artistique, leur statut doit faire l'objet d'une réflexion particulière.

6. Des lieux adaptés à la production artistique et au spectacle.

Le refus du modèle d'équipement type, défini par l'Etat, ne doit pas conduire à baptiser n'importe quelle "salle" Maison de la culture, ou Centre d'action culturelle. Les équipements futurs appelés à promouvoir une politique de développement culturel soutenue par l'Etat et les Collectivités locales doivent remplir certaines conditions de diffusion, d'aide à la création, de lieux, de carrefour d'échanges support à l'action culturelle.

7. Des lieux de confrontation mondiale à la hauteur des ambitions d'une grande politique culturelle nationale, enracinée dans les régions. Accueillir les cultures du monde (en particulier extra-européen), enrichir la production régionale, susciter les échanges entre les régions et d'autres pays.

L'expression culturelle régionale prise en charge par les Maisons de la culture et les Centres d'action culturelle n'en sera que plus riche si elle est confrontée à un vaste réseau d'échanges.

8. Réaffirmer la double exigence :

- D'un rayonnement national, par la production propre des Etablissements, par une politique de diffusion audacieuse, par une contribution à la circulation des œuvres et à une pratique de co-production, par un soutien actif à la création contemporaine, par une fonction d'innovation ;
- D'un enracinement local, par un travail d'action culturelle visant à élargir le public traditionnel et à favoriser à l'accès l'expression, par un rôle moteur suscitant les initiatives dans le secteur culturel, par une "offre" culturelle en direction d'un large territoire urbain et rural, par une fonction de rencontre, d'écoute des milieux sociaux divers et de formation des publics.

maintenir le statut associatif mais rénover son fonctionnement

Les élus socialistes réaffirment leur attachement au statut actuel des établissements car il assure l'action associative, support possible d'une démocratie active, et la confrontation fructueuse entre les représentants des usagers, les professionnels et les pouvoirs publics.

Il est urgent cependant de définir les nouvelles règles du jeu qui doivent permettre à chaque partenaire, représentants de la vie culturelle lo-



"New York Movie", 1939, d'Edward Hopper

(Musée d'Art Moderne de New York)

cale, professionnels, pouvoirs publics, d'assumer leurs responsabilités dans la clarté et le respect des missions différentes. Pour jouer pleinement leur rôle, les associations doivent être représentatives des forces culturelles et sociales, "des relais".

C'est à partir de contrats clairs entre les trois partenaires sur les contenus des projets des Etablissements et des modalités d'évaluation qu'il sera possible :

- De garantir aux Etablissements une autonomie nécessaire face aux politiques locales et à celle de l'Etat.
- D'affirmer la fonction et le rayonnement des Etablissements et leurs missions.
- De garantir leur professionnalisme.

Dans ce cadre, les élus socialistes proposent :

1. Un statut unique pour tous les Etablissements d'action culturelle. La distinction statutaire entre les Centres d'action culturelle et les Maisons de la culture ne s'impose pas si les missions, les moyens, les modalités de financement sont précisés.

2. De préciser les responsabilités respectives des instances de l'association et de l'équipe professionnelle.

Les associations et leurs conseils d'administration doivent être représentatifs des forces culturelles et sociales et des relais.

Les statuts des Etablissements et la fonction des associations doivent donner des pouvoirs clairs aux élus des adhérents et aux pouvoirs publics sur les orientations, le choix des projets, la durée du contrat passé avec l'équipe.

Ils doivent donner aux professionnels la garantie de mise en œuvre de leur projet artistique, et des projets d'action culturelle définis en accord avec l'association.

Une nouvelle règle du jeu doit s'instaurer entre professionnels et associations. Une responsabilité plus claire de l'équipe de direction dans le domaine artistique, dans la gestion du personnel, dans les modalités de réalisation des projets d'action culturelle, doit être affirmée.

Cela suppose une fonction réelle d'évaluation de la part des associations et une limite dans le

temps du contrat entre elles et leurs équipes de direction.

Dans ce cadre, le conseil d'administration et l'association aurait surtout pour mission :

- D'adopter, après délibération, le projet d'action culturelle et artistique du directeur, dans le cadre d'un contrat à durée déterminée ;
- D'assurer une évaluation annuelle ;
- De procéder, 6 mois avant l'échéance du contrat, à un bilan de la réalisation du projet ;
- De mettre en place l'instruction d'un nouveau programme, ou de nouvelles orientations au départ du directeur, en vue du recrutement de son successeur, en fonction de ces orientations.

3. Les pouvoirs publics doivent être associés plus directement aux choix financiers les engageant, et aux modalités de gestion des personnels.

La gestion financière, les créations et suppressions de postes, la définition de l'organigramme, feront l'objet de délibérations d'un comité de gestion composé du président et du trésorier de l'association, du directeur et de l'administrateur, des bailleurs de fonds, après consultation du conseil d'administration.

Ces décisions devront recevoir l'accord des bailleurs de fonds.

4. Préciser les Etablissements d'action culturelle qui devraient bénéficier de ces nouveaux statuts garantissant des missions et des modalités de financement.

S'il a été proposé par ailleurs de ne pas reprendre l'idée d'Etablissements "types", des exigences très précises contenues dans les statuts (missions, rayonnement, professionnalisme) doivent être imposées dans le cadre de la reconnaissance, par le Ministère de la culture, d'Etablissements nouveaux dans des régions et des villes qui le proposeraient. L'Etat devrait par ailleurs susciter la création de telles entreprises là où elles n'émergent pas (...)

René Rizzardo
adjoint à la culture
Grenoble

pour un nouvel "ensemencement"

des conditions nouvelles

On ne parviendra pas au "réensemencement" de la population artistique sur l'ensemble du territoire si l'on ne pose pas, en permanence, cette question de la présence des artistes, de la création artistique dans une ville, un département, une région. Les Maisons de la culture ne peuvent pas résoudre à elles seules, la question. C'est entendu. Mais elles peuvent y contribuer, aujourd'hui mieux qu'hier, parce qu'elles ne sont plus confrontées à l'asphyxie financière. Que cela suppose une réflexion nouvelle sur leur mode de fonctionnement et les répartitions financières à l'intérieur de leur budget, sur l'amélioration de la représentation démocratique dans leurs associations de gestion, cela n'est pas douteux ! Mais ce travail, qui fait d'ailleurs l'objet des consultations de la commission Piaux sur l'action culturelle, peut être entrepris dans des conditions nouvelles plus favorables.

Les communistes, et c'est bien normal quand on constate que huit Maisons de la culture se trouvent dans des municipalités à direction communiste, contribuent à cette réflexion. On ne s'étonnera pas de trouver au premier rang de leurs préoccupations le recul de la ségrégation culturelle. La tâche est immense car la plaie est profonde. Toute embardée dans le raisonnement peut alimenter des craintes, des réticences, des incompréhensions. L'expérience l'a montré. Il faut pourtant avoir le courage de s'attaquer de front à cette question de la ségrégation, qui reste le problème majeur né de l'héritage de classe et d'une décennie de crise. Les Maisons de la culture peuvent-elles tracer des voies nouvelles dans ce sens ? C'est ma conviction. Pour cela, je crois qu'il faut veiller à développer la pluralité des pratiques culturelles et artistiques dont elles peuvent être la source.

La vie a montré qu'il n'y a pas un modèle de Maison de la culture ni un fonctionnement type valable pour toutes. Que des metteurs en scène de théâtre, des créateurs de l'envergure de Lavaudant ou de Chéreau marquent et transforment de leur apport de tels équipements est tout à fait passionnant. Que toutes les Maisons de la culture s'alignent sur le même type de projet serait appauvrissant. Au fond, l'action du

gouvernement sera pour une bonne part jugée dans les milieux artistiques en fonction du nombre d'acteurs, de chanteurs, de musiciens, de danseurs, d'écrivains, de cinéastes, de plasticiens qui pourront enfin passer plus de temps à l'exercice de leur art qu'à la recherche d'un emploi ou de l'argent nécessaire pour tout simplement vivre (...)

Lucien Marest
L'Humanité, 19 février 1982

ouvrir le bal

Le rapport Piaux : cent petites pages mais tout plein de propositions. Des vertes et des bien mûres. Le profil d'une stratégie de développement culturel, et un pari régional. A méditer. Ce n'est qu'un début, contribuons au débat.

L'enjeu régional.

S'il est vrai que l'accent est mis sur la complémentarité nation/régions, il reste que certaines formulations sont pour le moins ambiguës. Sinon dangereuses. Ainsi, parlant des futurs "centres de développement culturel et artistique", écrire qu'ils doivent essayer de faire en sorte que leur action ait une résonance, un écho dans le territoire où ils sont implantés. Que leur public arrive par un jeu de miroirs à se retrouver ou à s'identifier dans ces espaces et la nature des thèmes qui y sont traités ; préciser peu après que l'écoute des publics devrait conduire à « un effet de retour, sur la politique des établissements », c'est, si l'on n'y prend garde, prendre le risque de l'enfermement régional et du clientélisme. Rappelons-nous que les miroirs feraient bien de réfléchir, qu'il est bien de demander à l'art et à la culture d'être plus qu'un écho ou qu'une caisse de "résonance", et que les publics des régions ont tout à gagner et rien à perdre à se frotter aux créations nationales et internationales et surtout à en produire.

La conception de la culture.

Il dut visiblement y avoir sur ce point nodal d'après débats. C'est en effet dans le même rapport que l'on peut lire : « Est-il besoin de poser en prémisses que l'action de l'Etat ne doit jamais être une action pour l'Etat, que l'action culturelle n'est jamais au service d'aucun pouvoir, ni d'aucune idéologie, qu'au contraire elle remplit sa finalité en développant l'intelligence de la contestation et la force de la révolte », ce qui, ma foi, s'accommode mal de ce que l'on peut lire peu après : « Il s'agit en d'autres termes de

remettre les établissements culturels à l'heure du développement culturel pour en faire les instruments du changement qu'ils peuvent et doivent devenir », et cette notion « d'instruments de changement » sonne-t-elle plutôt mal. On le voit, il manque sur toutes ces questions, une bonne polémique de fond. Alors, entrons dans la danse.

Joël Jouanneau.
Révolution

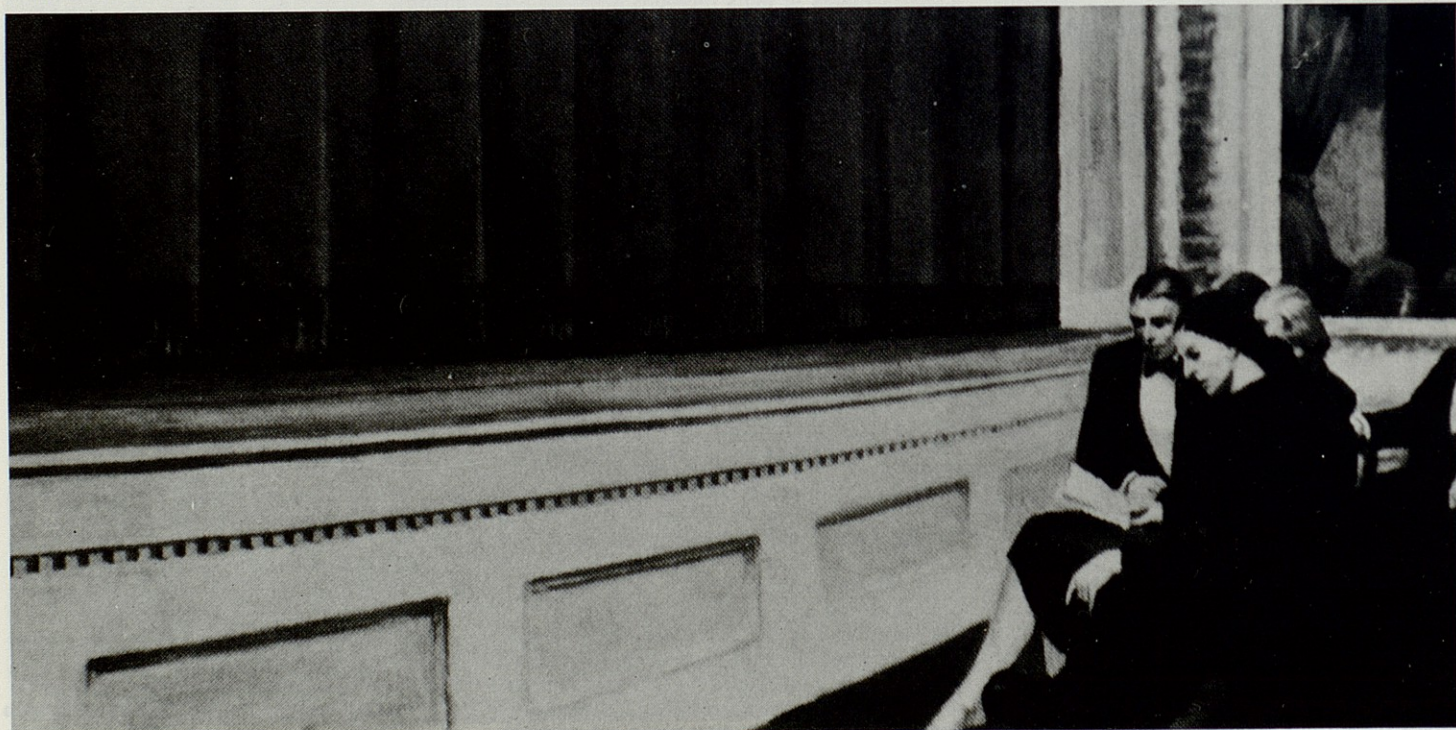
la déclaration de l'A.T.A.C.*

L'A.T.A.C. — association des directeurs d'établissements dont le statut repose sur la prééminence de projets artistiques et, à ce titre, détentrice d'une riche expérience quant aux rapports art / populations / pouvoirs — se doit de rappeler que l'acte artistique ne saurait, sans conséquences graves, être plié à une finalité extérieure à la sienne. On ne saurait sans dommage non seulement pour elle-même mais finalement pour la collectivité tout entière, inclure la production artistique dans quelque visée utilitaire immédiate que ce soit, lui assigner a priori la mission de contribuer à la formation civique du citoyen ou encore lui demander toujours a priori de concourir à la réinsertion sociale des "exclus". Si l'art peut être porteur de sens en ces domaines, c'est d'abord en cherchant à être pleinement lui-même. Les établissements d'action culturelle placent au centre de leur démarche la création artistique. Mais celle-ci ne doit pas être pour autant un outil au service de l'action culturelle.

Si la contradiction vivante art / populations, qui fonde l'action culturelle, n'est jamais perdue de vue par tous les partenaires (artistes, professionnels de l'action culturelle, élus, fonctionnaires, etc.), alors tout ce qui tend à décloisonner les structures de la vie culturelle, tout ce qui vise à mettre en rapport les divers acteurs du développement culturel, devient non seulement possible mais éminemment souhaitable. C'est une des conditions pour qu'il n'y ait pas à redouter « les effets éventuellement pernicieux de la décentralisation dans le domaine de la vie culturelle » (Rapport Piaux).

Avignon, 22 juillet 1982

* Association technique d'action culturelle



"First row orchestra", 1951, d'Edward Hopper

Musée Hirshhorn, Washington



Bouzid Allam, Gilles Arbona dans "Les géants de la montagne" de Luigi Pirandello
décors et costumes : Jean-Pierre Vergier - mise en scène : Georges Lavaudant

quelques réflexions du Syndeac*

... Il apparaît que le concept "d'innovation" reste peu opératoire pour construire un avenir. L'association y apparaît comme un remède miracle. Une association pour gérer l'utopie, une association pour gérer la formation... Ces deux projets ont suscité un grand scepticisme.

Par contre, les quelques réflexions sur le "parti régional" qui soulignent la nécessité « d'une politique culturelle de l'Etat garantissant la présence d'institutions à vocation nationale et le pluralisme des voies de la création » auraient sans doute mérité un développement plus grand. Si le rôle de garant de l'Etat est sans ambiguïté, alors on peut envisager d'élargir le champ à de nouveaux partenaires, à des expériences de toutes sortes, à des bénévoles, etc.

Enfin sur le problème des équipements, il nous semble que le parti pris du rapport qui consiste à parler des Etablissements d'action culturelle comme des entités structurelles plus que comme des lieux réels, est dangereux.

Aujourd'hui, les Maisons de la culture et les Centres d'action culturelle sont avant tout "des bâtiments". Il n'est pas dit avec assez de fermeté que les missions, les projets, doivent être en parfaite adéquation avec les bâtisses.

Que l'état des constructions actuelles (en majorité des salles équipées pour le spectacle vivant) soit insatisfaisant est une chose, il faudra sans doute construire de nouveaux bâtiments pour les Centres d'action culturelle. Mais que l'on fasse comme si ces lieux n'existaient pas au moment où le Ministère de la culture impulse par de nouveaux moyens la création artistique, nous semble relever de la politique de l'autruche. Le spectacle vivant n'est pas, et n'a jamais été, incompatible avec les autres disciplines de l'esprit. Il n'y aurait donc aucune contradiction à le préciser.

Etant donné le bilan (sans concession) et les acquis (l'association comme support démocratique ?), nous sommes surpris de trouver l'ensemble de ce rapport présenté à l'ombre d'une problématique générale qui emprunte beaucoup au passé et n'offre pas les concepts nouveaux pour une réelle politique culturelle de l'Etat.

Commentaire autour de l'histoire et du présent des établissements, l'avant-propos est un projet de développement d'un état social, plus qu'un projet au service des arts et des idées.

Il est vrai que le mot de développement s'applique mal à ces disciplines. On ne peut développer que les moyens et leurs pratiques en sachant bien que seule la qualité des uns et la subjectivité des autres peut en fin de compte justifier l'entreprise. On nous parle : « de prise de conscience... de créativité... de libération des personnalités... d'intelligence de la contestation et de force de la révolte... » Qui peut s'opposer à un tel discours qui prend sa source dans le grand courant de l'éducation populaire et qui fait de l'action culturelle la sœur de l'école et la cousine de la télévision ?

Vision généreuse et profondément sociale du développement, ce projet est celui d'un gouvernement tout entier. Sur notre terrain, il entretient quelques confusions extrêmement dangereuses.

« *Elire Art contre Culture n'a ni sens ni réalité.* » Est-ce bien sûr ? Si nous avons éprouvé le besoin depuis plusieurs années de faire bien la différence entre l'artistique et le culturel c'était dans une problématique défensive face à un pouvoir qui tendait à faire culture de tout bois contre les exigences spécifiques de l'Art, des arts du spectacle en particulier. La grande opération patrimoine de monsieur Lecat (opération réussie) a fait admettre que l'on pouvait faire du

culturel avec nos vieilles pierres, nos vieilles photos de famille et nos vieilles charrues. On sait bien pourtant qu'une culture sans art vivant est moribonde et que les artistes (hé oui !) sont irremplaçables dans ce domaine.

Alors comment ne pas voir un peu de condescendance dans cette page : « toute action culturelle implique la prise en considération des artistes et de leurs auteurs. » En refusant de faire la différence Art / Culture on en vient vite à une idéologie de l'Art utilitaire et du réalisme social. Sous prétexte de régler le conflit création / action culturelle, le rapport fait l'hypothèse d'une action culturelle en soi, établie au rang de discipline spécifique.

L'action culturelle est un ensemble d'outils, de moyens, de personnes, de lieux, de méthodes, et de convictions au service des arts et des idées. Sa spécificité étant son attention et sa capacité d'invention à la rencontre de ces expressions vivantes avec un public toujours à réinventer (...)

Les établissements d'action culturelle n'ont pas pour mission de faire de l'assistance sociale en matière artistique, nous avons d'autres ambitions pour eux, le reste du rapport aussi.

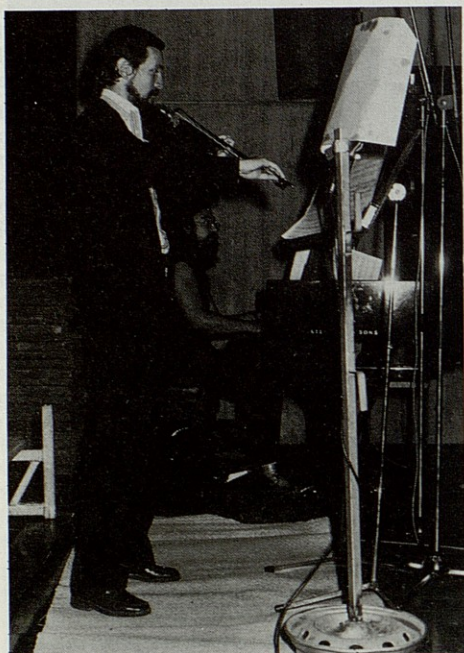
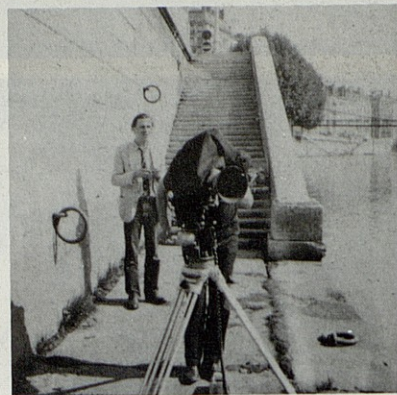
Nous sommes persuadés que les établissements existants peuvent être le réseau des lieux et des outils irremplaçables du travail de mise en relation des arts et des idées avec un large public, à des fins d'appropriation critique.

Pas de recherche de consensus, pas de pédagogie, pas d'humanisme, les Centres d'action culturelle doivent être des lieux de rencontre et de tension où le présent se joue dans toute sa complexité.

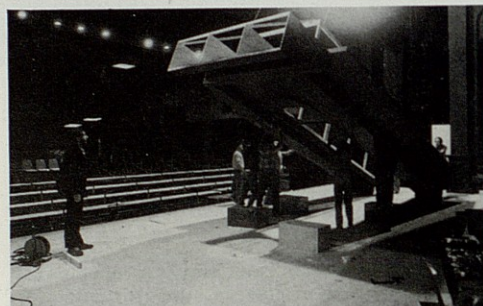
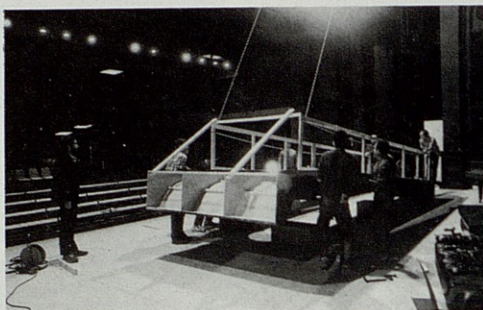
(extraits)

* Syndicat national des directeurs d'entreprises d'action culturelle.

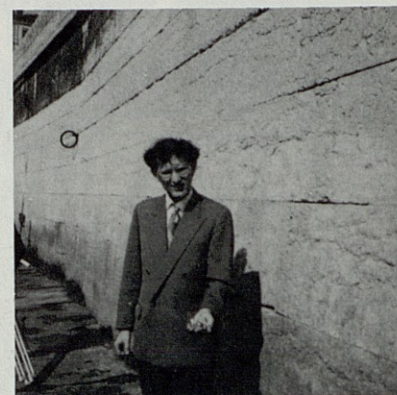
traces



Gérard Maimone (au piano)
travaillant sur la musique de scène des "Trois sœurs"



Antoni Taulé suivant le montage des
"Trois sœurs" dans la journée du 1^{er} octobre.



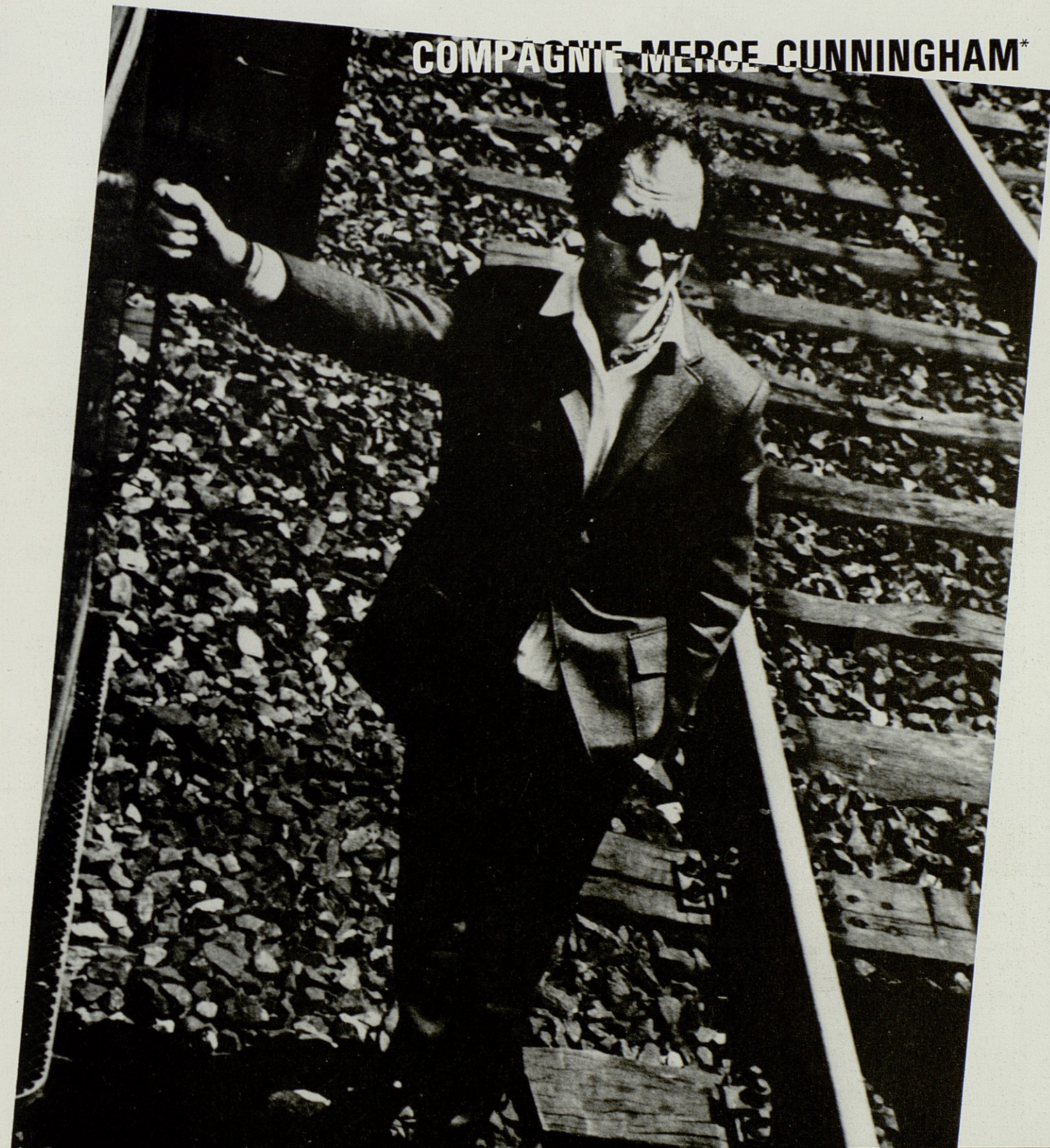
"Giovanna Marini et ses compagnes"
sur la scène de la Maison de la culture le 6 octobre.
de gauche à droite : Patrizia Nasini, Maria Tommazo,
Giovanna Marini et Lucilla Galeazzi.

Jean-Claude Gallotta, Jean-Christophe Bailly
et le réalisateur Jean-Pierre Bertrand pendant le
tournage à Lyon sur la Saône d'un film
destiné à être utilisé dans "Les céphéides"
(Photos à développement instantané
de G. Lavaudant)



prochainement

COMPAGNIE MERCE CUNNINGHAM*



les 4, 5 et 6 novembre

trois soirées différentes

Grenoble Event 1 Grenoble Event 2 Grenoble Event 3

* (Voir le journal du mois)

