

ROUGE

retour

SAISON 82/83
revue mensuelle de la maison **4** de la culture de grenoble n° 126

GORKI

MONTAIGNE

STEN

du 25 janvier au 26 février
"La neige ou le bleu,
une vie de Stendhal"
par le Centre Dramatique National des Alpes

RUE
BEYLE-STENDHAL
ÉCRIVAIN

retour

sommaire

revue mensuelle de
la Maison de la culture
de Grenoble
saison 82-83: 4
décembre 82 - N° 126
Maison de la culture
B.P. 70-40
38020 Grenoble Cedex
Tél. (76) 25.05.45

Rédacteur en chef:
Claude-Henri Buffard

Secrétariat de rédaction:
Marie-Françoise Sémenou

Mise en forme graphique:
Agnès Bret

Secrétariat:
Nicole Chevron

Directeurs de publication:
Jacques Blanc
Georges Lavaudant

Imprimerie Eymond, Grenoble - N° 1446

Dépôt légal: 1^{er} trimestre 1983

Commission paritaire
des publications: 51-687

Tirage: 7 000 exemplaires
le numéro: 10 F

Iconographie:

Agnès Bret: couv. 2; p. 22; p. 23;
Weegee: p. 2; p. 4; p. 5;
Photos X: p. 3; p. 14; p. 21;
Marc Enguerand: p. 4; p. 5; p. 10; p. 12;
Claude-Henri Buffard: p. 6; p. 11;
Gisèle Freund: p. 7;
Christian Renonciat: p. 7; p. 8;
André Lejarre: p. 8; p. 12;
Jean-Pierre Vergier: p. 13;
Guy Delahaye: p. 22; p. 23;
Galerie Krief-Raymond: p. 16; p. 17;
Chris Brown: p. 18; p. 19;
Egon Schiele: p. 21;
Gérard Amsellem: p. 23;
Jean-Pierre Bonfort: p. 23;
Antoni Taulé: couv. 3;.

LE MOIS DU THEATRE - 1 - LES BAS-FONDS p. 2 à 6

Ça cause, ça circule, ça jure et puis, des fois, ça meurt

par Mireille Davidovici

p. 3 à 5

L'écrit, le parlé

par Raymond Queneau

p. 6

"Langue d'œuvre"

par Claude Duneton

p. 6

LE MOIS DU THEATRE - 2 - LE ROCHER, LA LANDE, LA LIBRAIRIE p. 7 à 9

La librairie Montaigne

interview de Jean Jourdheuil et Jean-François Peyret

par Mireille Davidovici

LE MOIS DU THEATRE - 3 - PURGATOIRE A INGOLSTADT p. 10 à 12

Approche

par Hans-Peter Cloos

p. 10 - 11

Marieluise Fleisser sort du purgatoire

par Jean-Michel Palmier

p. 11 - 12

LE JOURNAL DU MOIS p. I à IV

LE MOIS DU THEATRE - 4 - LA NEIGE OU LE BLEU p. 13

Préface à "La neige ou le bleu"

par Henri-Alexis Baatsch

Lettre à Geo

MUSIQUE

Ensemble Intercontemporain "Musiques engagées"

par Jean-Marie Morel

p. 14 - 15

Aldo Ciccolini

par J.-M. de Montremy

p. 15

EXPOSITION

p. 16 à 17

... A propos d'un tableau sur Stendhal:

deux questions à Lucio Fanti...

par Nicole de Pontcharra

p. 17

Courte légende pour une chaise longue

par Natan

p. 17

ART / CULTURE

La politique des établissements culturels (extraits)

par Dominique Wallon

p. 18 - 19

Autres scènes

Rencontres philosophiques

Balades grenobloises

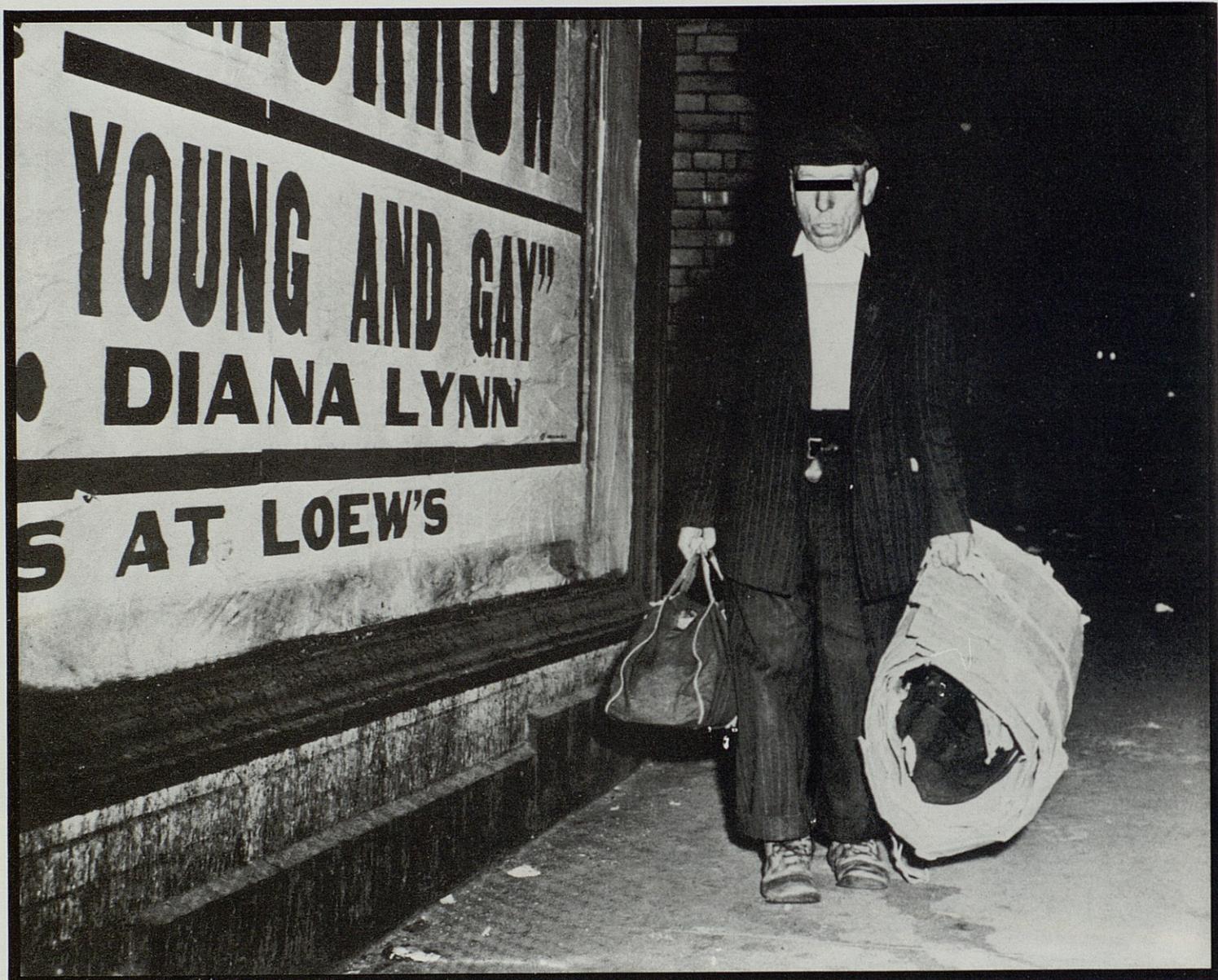
p. 20 - 21

p. 21

p. 21

TRACES

p. 22 - 23



"Young and gay"
Le cache noir est de la rédaction...

du 7 au 12 janvier

“Les bas-fonds”

ça cause, ça circule, ça jure et puis, des fois, ça meurt

Le théâtre de la Salamandre propose un voyage dans les bas-fonds d'aujourd'hui via la pièce de Gorki, montée il y a tout juste quatre-vingts ans par Stanislavski, à Moscou. La Russie pré-révolutionnaire accueille *Les bas-fonds* avec enthousiasme; le thème était osé et absolument nouveau à la scène: un asile de nuit grouillant de miséreux, clochards, prostituées, délinquants, chômeurs, indics... Que sont devenus les gueux du marché Khirov de Moscou (dont Gorki s'était inspiré) revus et corrigés par Gildas Bourdet et Alain Milianti?

Le choix des *Bas-fonds* de Gorki n'a pas été dicté par le thème de la pièce; il est lié à l'histoire de la compagnie. Devant théâtre national de région, nous avons eu les moyens d'engager une troupe, de passer de 4-5 acteurs permanents à 13. A partir de quoi nous avons cherché un texte où tous les rôles seraient à peu près d'égale importance. Nous avons alors pensé à Gorki dont les pièces racontent l'histoire de groupes humains.

le contrat

Il a fallu lutter pied à pied contre le discours de Gorki, ne pas faire une peinture des bas-fonds qui appellerait à une réaction humaniste contre la misère. Les formes de la misère se sont complètement modifiées. Nous avons opéré un glissement de la misère à la marginalité d'aujourd'hui, sans pour autant porter atteinte à la structure de la pièce — c'était ça le contrat. Il s'agissait d'intégrer, à l'intérieur de la pièce, un certain nombre de résonances plus proches de la sensibilité contemporaine.

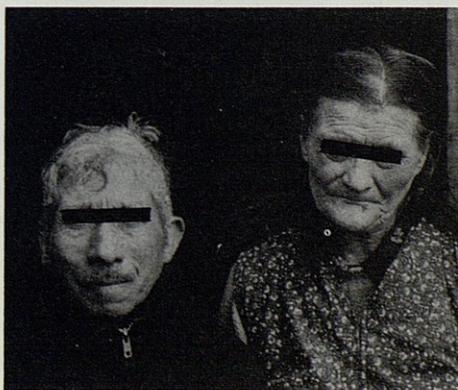
Gorki traitait d'une marginalité massive, organisée, hypertrophiée par les effets de la crise. Ses personnages sont des marginaux en ce qu'ils vivaient hors des circuits de la production et de la consommation, mais leur préoccupation était de pouvoir les réintégrer. Or, ce qui

nous intéresse, nous, c'est la marginalité revendiquée, réfractaire à toutes les propositions de réintégrer la vie normale familiale, professionnelle, politique. Nos personnages sont irréconciliables.

sur le terrain

Il est difficile de cerner l'objet dont on parle parce qu'il est diffus. La marginalité, il faudrait la redéfinir comme quelque chose qui fait référence à une vie en dehors de tout groupe constitué, à des individus qui n'ont aucune règle, aucune loi pour se reconnaître entre eux, à la différence des loubards, punks...

Nous sommes allés y voir de plus près, dans les asiles, les hôpitaux psychiatriques, sur les trottoirs, les marchés, non pas pour ramener des faits — nous ne sommes pas des sociologues — mais pour travailler sur les formes.



La caractéristique de cette marginalité, c'est de se donner à voir, malgré toutes les tentatives d'invisibilisation menées par les institutions (internement, refoulement dans les banlieues). Nous avons travaillé sur le comportement de ces gens-là, accumulé des photos, films, vidéo, interviews au magnétophone, pour déterminer comment ils parlent, s'habillent, vivent, pensent, meurent. Et cette enquête s'est faite en même temps qu'un travail d'improvisation des acteurs, chacun modifiant son corps, sa voix, se grimant peu ou prou, cherchant le clochard de lui-même.

Un des fondements de la pièce est la théâtralité du milieu décrit. “C'est comme si j'avais qu'un costume plusieurs fois dans ma vie, qu'il n'y ait jamais joué l'même rôle”, dit l'un des habitants des bas-fonds. C'est cette mise en représentation de soi-même que nous avons voulu donner à voir. Le spectacle aura rempli une de ses fonctions si les spectateurs, pendant quelques jours, ne peuvent plus sortir dans la rue sans ne voir que les personnages de la pièce.

la langue poubelle

Ce qui nous a passionnés, au cours de cette enquête, c'est le langage. A l'affût des tournures, des distorsions, des casures de syntaxe, mots-valises, néologismes, nous avons essayé de repérer non pas un discours, mais une oralité du parlé, une musique. La langue de ces

(suite page 4)

“Les bas-fonds” de Maxime Gorki par le théâtre de la Salamandre

adaptation: Gildas Bourdet
mise en scène: Alain Milianti
et Gildas Bourdet
décor: Gildas Bourdet
costumes: Françoise Chevalier
éclairages: Joël Pitte
musiques: Richard Cuvillier

avec:
Adhallah Badis: Assan
Jean-Yves Berteloot: Aliochka
Christian Blanc: L'Acteur
Jacques Bonnaffé: Pepel
Véronique Choquet: Anna
Charles-Antoine Decroix: Boubnov
Janine Godinas: Nastia
André Guittier: Butagaz
Marie-Guittier: Natacha
Gil Lagay: Medvedev
Agnès Mallet: Vassilissa
Pierrick Mescam: Louka
Philippe Peltier: Kostylev
Michel Raskine: Le Baron
Christian Roß: Kletch
Christian Ruché: Satine
Françoise Thyron: Kvachnia

gens-là n'existe pas, ils n'ont pas d'argot puisqu'ils ne forment pas de groupe social. Une langue déstructurée, incontrôlée, un ramassis qui correspond à une déstructuration des rapports sociaux et affectifs, à une déstructuration du corps (ils peuvent vivre longtemps avec des maladies ou des blessures qu'ils ne se font pas soigner). Et pourtant, ils parlent, abondamment, pratiquant dans leur discours une étonnante mise en scène d'eux-mêmes.

le texte et le prétexte

Il nous paraissait totalement impossible de porter à la scène les traductions existantes: leurs auteurs semblent tout ignorer du théâtre et elles sont fortement datées (la première remonte à 1903). Surtout, elles ne tiennent aucun compte de cette oralité de la langue parlée qui nous intéresse. Gorki connaissait cette langue-là pour l'avoir longtemps parlée, mais d'une part il ne disposait pas d'appareil pour l'enregistrer fidèlement, d'autre part il l'avait refoulée. La censure était très vigilante, à l'époque, quant à l'auto-censure... La langue des romans de Gorki est, curieusement, plus parlée que celle de ses pièces. Gorki a décrit, sans l'écrire, la langue de ses personnages, disant la profonde horreur qu'elle soulevait en lui: une langue mutilée, ordurière, obscène au point de le faire rougir. Comme tous les naturalistes du XIX^e siècle, comme Zola dans *Germinal*, il ne pouvait écrire ce qui transgressait l'écrit: l'oralité de la langue.

Il nous fallait donc écrire un nouveau texte.

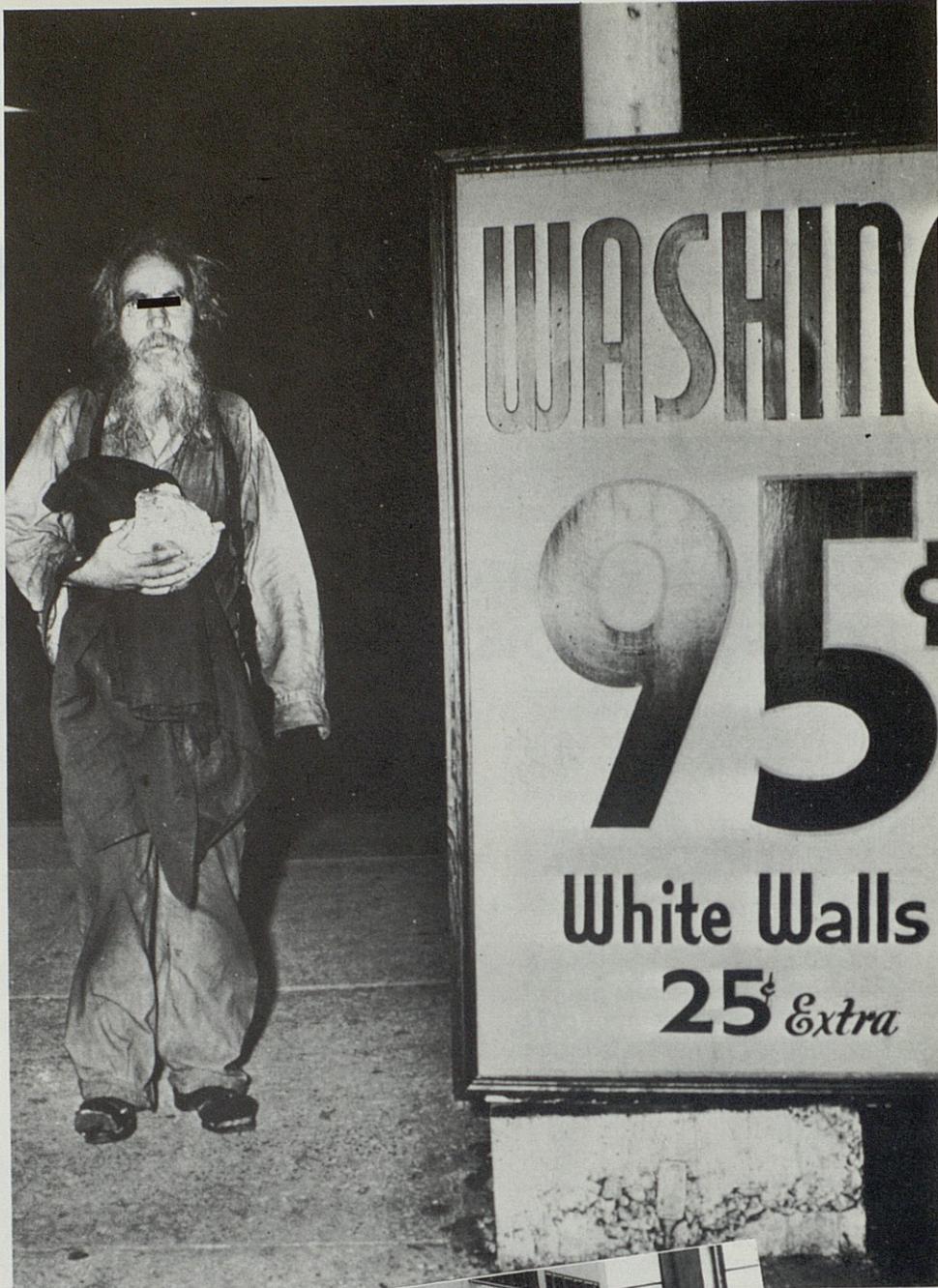
Autre contradiction: le texte dont les situations et les personnages nous intéressent produit un discours idéologique: les situations sont mises en place pour qu'on en tire une morale. Nous sommes pris entre deux feux: un texte qui expose une conception du monde, et une adaptation qui travaille sur les comportements langagiers, non pas sur ce qui se dit à l'intérieur de la langue, mais comment la langue se dit. On a des personnages qu'on est bien obligé de laisser parler: Louka, le vieux baron, archétype d'une société disparue. Si on avait voulu monter notre propre pièce, le baron aurait été plus proche de l'intellectuel déchu d'après 1968 — qui se retrouve sur la paille, aristocrate de la pensée, démuné de tout...

La pièce de Gorki est pour nous un prétexte dans les deux sens du terme: un texte avant un autre et, dans le sens plus ordinaire, une façon de continuer, à l'intérieur de la compagnie, un travail sur l'écriture, une écriture théâtrale, c'est-à-dire conçue pour être parlée.

guérir le théâtre de sa surdité

C'est là qu'intervient Gildas Bourdet. Il s'en donne à cœur joie dans l'adaptation des *Bas-fonds*. Pour lui, le théâtre français est sourd. Autant, depuis Céline, la littérature ne l'est plus car bon nombre d'auteurs derrière lui se sont mis à écrire ce qu'on entend, autant le théâtre n'a pas fait sa révolution; paradoxe pour un art de la parole.

Ecrire le parlé ne va pas sans difficultés: les moyens linguistiques dont nous



Bain public

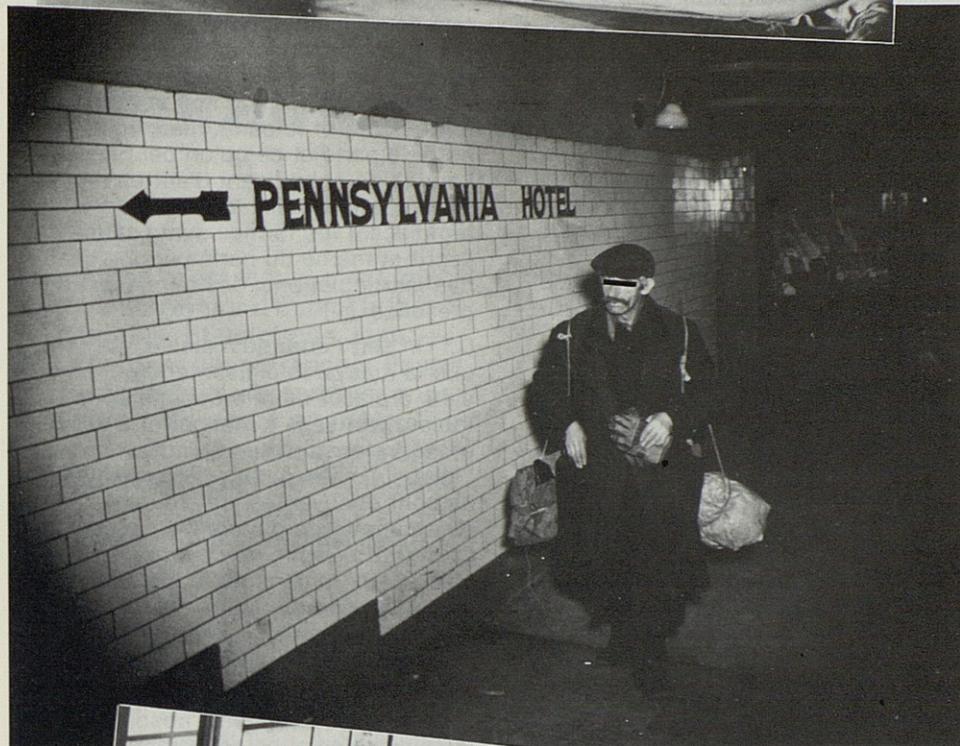


Françoise Thyron, Marie Guittier, Véronique Choquet et Janine Godinas dans "Les bas-fonds"

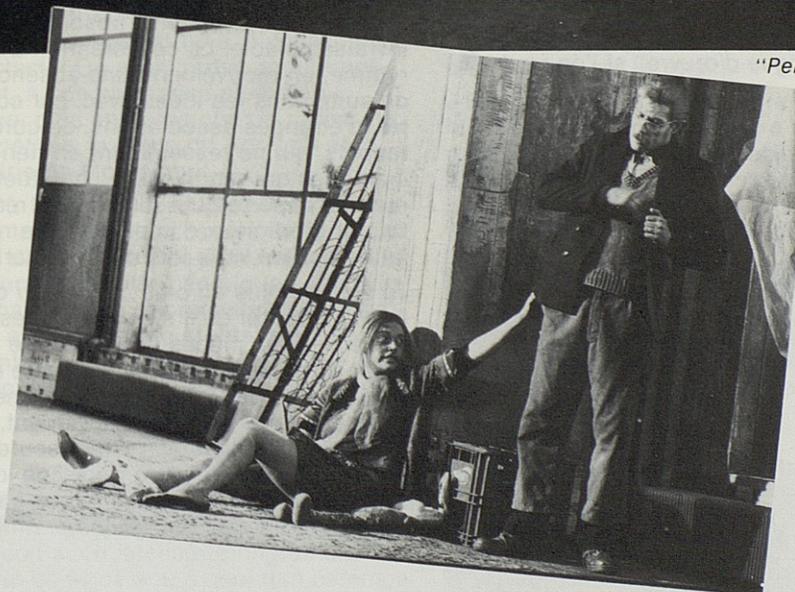
disposons pour transcrire l'oralité sont pauvres, inadéquats. Rien ne permet d'indiquer les brèves, les longues, de noter les accents. On ne dispose guère que de l'apostrophe pour marquer les élisions, et, quand celles-ci se succèdent, surgissent des mots nouveaux difficiles à écrire et à lire.

D'autre part, l'écrit ne tient pas compte de l'affectif du locuteur présent dans la langue parlée: l'émotion, la colère modifient considérablement ce qu'on dit.

A partir des enregistrements, des propositions des acteurs en improvisation et du langage qu'il a entendu lorsqu'il était enfant, Gildas Bourdet a essayé de mémoriser cette nouvelle langue pour qu'elle lui revienne sous la plume spontanément et que le texte ainsi établi ne soit pas le résultat d'une transcription laborieuse; auquel cas il aurait sonné faux. C'est une langue écrite pour être parlée, qui a d'abord été dite, qui vient après un travail des comédiens, une



"Pennsylvania hotel"



construction dramaturgique des personnages.

Il a fallu trouver une typologie à chaque personnage (tant au niveau du corps que du parler), ne pas créer une langue moyenne à partir de la langue-poubelle des marginaux mais différencier le niveau de langue de chacun, faire que personne ne parle la même langue. Aux prises avec un personnage populaire, l'acteur, à son insu ou délibérément,

retrouve la langue qu'il a entendue au cours de son enfance, l'accent de sa région d'origine. Il s'agissait alors d'écrire une "partition" pour chaque acteur, tenant compte de sa musique propre.

hors champ, point de salut

Ça parle, ça parle, mais qu'est-ce que ça raconte? Une histoire d'amour, une mort, un meurtre, un suicide, comme

une série de mini-aventures qui arrivent, s'effacent, ressurgissent. Gorki est, avec Ibsen, Tchekhov, Hauptmann, l'un des premiers auteurs à porter atteinte à la dramaturgie classique où tout réside dans l'enchaînement logique des actions; une cause entraîne un effet et l'on en tire la morale, sinon la conclusion de l'affaire.

Le tout se parlant, transitant par le verbe. La dramaturgie classique française porte ce principe à sa quintessence puisqu'il n'y a pratiquement plus d'action scénique hormis marcher, entrer, sortir.

Chez les naturalistes du XIX^e siècle, le sens de la pièce n'est plus dans la succession des actions. Celles-ci peuvent se dérouler simultanément, parallèlement. Louka, personnage pivot de la pièce, entre assez tard et le quatrième acte se passe sans lui. Le suicide de l'acteur se produit in extremis et Gorki nous fournit là un fait sans commentaire.

Or dans les pièces classiques des événements de cette taille font l'objet avant, pendant et après, d'interminables commentaires. Dans *Britannicus*, la question: faut-il tuer Britannicus? occupe tout le début de la pièce et, à la fin, on se demande ce qui va se passer maintenant qu'on l'a tué.

Gorki termine sa pièce sur un suicide et le met hors champ. Cette mort ne règle rien. C'est ce qui nous fait dire que l'intrigue n'est pas ce qu'il y a de plus important. L'intrigue est suspendue à la fin du troisième acte; le quatrième acte n'est plus que l'écho de la pièce, comme dans un film de Godard où la caméra se décentre et où ce qui se passe à côté des personnages principaux devient le sujet du plan.

Gorki a compris cette question du champ et du hors champ, il a senti que le quatrième acte était nécessaire pour qu'on entende l'écho de ce qui ne se dit plus. Mais parce que c'est un moralisateur, un bavard, il essaie à tout prix de faire entrer du discours à l'intérieur de cette trame-là. Il fait parler Satine jusqu'au bout, comme pour tirer la leçon de l'affaire: que faire pour être un homme à l'intérieur des bas-fonds? Alors qu'en même temps il nous montre, de par la construction de sa pièce, que les habitants des bas-fonds sont perdus, que l'histoire est terminée et que tout continue en roue libre, se perpétue. Nous avons bien envie de toucher au quatrième acte en coupant tout ce qui aurait une fonction discursive, moralisatrice, pour essayer de ramener Gorki du côté de Beckett, où parler ne veut plus rien dire, surtout pas agir, où le théâtre n'est plus que le bruit que l'on fait. Mais là, on sortirait du contrat.

Les bas-fonds, pour nous, c'est l'histoire de gens qui causent et auxquels il n'arrive rien, parce qu'il ne peut plus rien leur arriver d'autre que de parler ou de mourir. Tant qu'ils ne sont pas morts, ils parlent, peu importe comment ils meurent. ■

Alain Milianti, Gildas Bourdet
(propos recueillis pour *Rouge et Noir*
par Mireille Davidovici)

Gildas Bourdet explique dans l'interview ci-contre combien il est difficile de transcrire "l'oralité" dans un théâtre qui, en France, n'a pas fait sa révolution langagière. Nous donnons ici deux textes qui disent, autrement, la même difficulté, qui soulèvent en définitive la question de la traduction du réel, l'éternelle question, toujours à approfondir, du réalisme.

"langue d'œuvre"

Certains feuilletons de télé ont beau partir un peu en province, mettre en image de vagues laboureurs ou des artisans imprécis, la langue ne change jamais ! C'est tout de même un comble qu'un feuilleton puisse se passer disons à Limoges, mettre des foules prolétaires en action, et que la diction de tous ces soi-disant Limousins n'en soit pas altérée d'une miette, qu'ils aient tous l'accent des "vieilles familles de la bourgeoisie parisienne" ! Non ? Ce n'est pas un peu bizarre, sur les bords ?...

Dans les autres pays, lorsqu'on montre des gens on les fait parler avec leur accent, leurs manières propres. Il ne serait pas concevable de faire un film sur l'Ecosse avec des personnages qui s'exprimeraient tous en anglais royal. En France, aucun problème : c'est encore Versailles à tout prix !

C'est que nous avons des traditions ! La radio, puis la télévision, le cinéma inclus ont pris à leur compte les habitudes du théâtre qui est, lui, authentiquement parisien depuis toujours. En effet, où trouverait-on chez nous les comédiens capables de jouer un rôle avec un accent limousin ou lillois ? La formation d'un acteur en Grande-Bretagne consiste aussi à s'exercer à prendre des accents divers — dans un film comme *Family life* de Ken Loach, les personnages parlent avec l'accent qui est celui des régions d'où ils viennent, et ils sont interprétés par des comédiens hautement professionnels, tout comme du reste dans *Orange mécanique*, etc. Cela permet un subtil

jeu de nuances et d'accéder à un degré de vérité qui demeure sensible même à un spectateur qui ne comprend pas l'anglais. Mais, en France, la formation d'un acteur consiste au contraire à le débarrasser de toutes sortes d'accents, si par hasard il en avait un à l'origine... Il passe quelquefois deux ou trois ans, le malheureux candidat aux planches, à acquérir la diction sophistiquée requise, à se faire, en dehors des lieux et du temps, une belle voix de théâtre qui imite la prononciation officielle dont il ne lui sera plus permis de s'écarter. Permis ?... On veille jalousement à ce qu'il en soit ainsi. Un comédien ne peut pas faire de la radio, par exemple, sans passer un examen qui consiste à déterminer si sa prononciation est bien réglementaire. C'est vrai ! J'ai l'air de dire n'importe quoi pour faire drôle, mais je n'invente rien, cela existe ! Il existe une commission d'homologation qui délivre une carte, laquelle carte témoigne que le comédien qui la possède a une voix conforme à celles de la "bonne société parisienne", ce qui seul lui donne le droit de faire de la radio.

Alors ? Où veut-on que les réalisateurs trouvent les comédiens ? Ils sont bien obligés de faire parler leurs personnages, fussent-ils Alsaciens ou illettrés, avec la même voix que celle du marquis de Parciparla. C'est là un grave problème de main-d'œuvre en somme — de "langue d'œuvre" si l'on veut... ■

Claude Duneton
in "Parler croquant"
Stock, 1973



l'écrit, le parlé

Le français est une langue morte — et riche comme une langue morte — qui peut très bien être utilisée encore des centaines d'années comme l'a été le latin, et comme le latin l'est encore grâce à ce coup de pot d'avoir été adopté par le pape comme idiome personnel. Mais ce français langue morte a un rejeton qui est le français parlé vivant, langue méprisée par les doctes et les mandarins, mais qui a parfaitement le droit d'être élevée à la dignité de langue de civilisation et de langue de culture. (...)

(...) L'usage du magnétophone a provoqué en linguistique une révolution assez comparable à celle du microscope avec Swammerdam. Il faut donc établir une différence non seulement entre l'écrit et le parlé, mais aussi entre le parlé et ce qu'on peut appeler l'oral (bien qu'utilisant d'autres moyens encore que la voix), le langage oral remplaçant les formes syntaxiques de l'écrit et même du parlé par des gestes, des inarticulations, des mimiques, une présence. (...)

(...) On sait l'étrange malaise que provoque la mauvaise plaisanterie qui consiste à placer un microphone sous la table d'une salle à manger et à faire entendre ensuite aux élocuteurs l'image exacte de leur "conversation". Ils sont épouvantés. Je citerai, à ce sujet, une lettre d'Alejo Carpentier, l'auteur du *Règne de ce monde* (un des plus beaux romans qui nous soient venus d'Amérique latine ces dernières années). (...)

(...) A propos de l'expérience ci-dessus décrite, il m'écrivait récemment : "Il en résulte quelque chose d'absolument invraisemblable. La conversation a un rythme, un mouvement, une absence de suite dans les idées avec, par contre, d'étranges associations, de curieux rappels, qui ne ressemblent en rien aux dialogues qui remplissent, habituellement, n'importe quel roman... Le résultat est prodigieux d'imprévu et de révélation sur les vrais lois du style parlé.

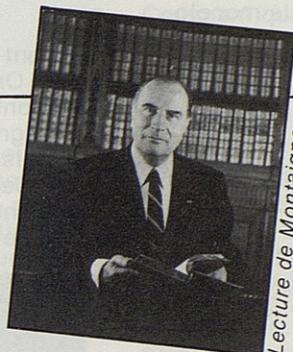
Je suis de plus en plus convaincu que le dialogue, tel qu'il s'écrit dans les romans et les pièces de théâtre ne correspond nullement à la mécanique du vrai langage parlé (je ne parle même pas des mots, mais du mouvement, du rythme, de la vraie façon de discuter, d'engueuler, de la façon dont une idée s'enchaîne ou ne s'enchaîne pas à une autre". Peu à peu, depuis les premiers romans du genre réaliste, nous nous sommes habitués à une sorte de mécanique du réalisme, à une sorte de fixation conventionnelle du parlé qui n'a absolument rien à voir avec le vrai parlé. Il y a dans le parlé quelque chose de beaucoup plus vivant, désaxé, emporté, avec des changements de mouvements, une syntaxe logique qui n'a jamais été saisie en réalité." ■

Raymond Queneau
in "Bâtons, chiffres et lettres"

du 19 au 22 janvier

"le rocher, la lande, la librairie"

la librairie Montaigne



Montaigne, c'est vieux, c'est loin. Vagues souvenirs d'école, bribes de citations. Et voici que Jean Jourdheuil et Jean-François Peyret l'exhument de leurs cartons, pour le mettre à l'épreuve du théâtre. Trois acteurs s'en emparent. Gilles Aillaud détermine l'aire de jeu. Ils se renvoient la balle... Une manière d'entrer dans le vif d'une œuvre.

Le rocher, la lande, la librairie; un titre peu banal...

J.J.: Il n'y a pas nécessairement de rapport entre un titre et un spectacle. Mais ici, le titre est lié à la genèse du spectacle. On avait pensé, longtemps avant, à une entreprise plus ambitieuse, plus anthologique: le rocher de *Prométhée*, la lande du *Roi Lear* et la librairie de Montaigne.

J-F.P.: Nous voulions faire trois spectacles, trois expériences autour du tragique. L'idée, c'était de confronter des auteurs de théâtre génériques, Eschyle et Shakespeare, représentatifs du tragique, à la pensée de Montaigne en se disant que cette pensée était peut-être particulièrement apte à manifester une

sorte d'intelligence à l'endroit de ces auteurs alors que le discours qu'on tient habituellement sur eux rate cet objectif. C'est pour cela que le tragique continue à faire problème.

Le vent qui balaie le rocher et la lande s'engouffre dans la librairie, il souffle dans le spectacle avec un petit ventilateur. Le décor, cet entrepôt de cartons se ressent du rocher et de la lande même s'il ne paraît à première vue qu'une métaphore de la librairie.

En quoi Montaigne a-t-il un discours sur le tragique?

J.J.: Je ne pense pas que Montaigne ait un discours sur le tragique, c'est en quoi il nous paraissait intéressant. C'est peut-être ça, l'erreur, vouloir tenir un discours *sur* le tragique.

J-F.P.: A l'origine du projet, je voyais Montaigne comme une figure d'une pensée non tragique. Le tragique de Montaigne, c'est ce qui est de l'ordre de l'expérience la plus commune: la vie, la mort, la sexualité... la condition humaine. Tout ce qui est su, mais jamais formulé. Il faut faire la démarche de Montaigne pour pouvoir écrire quelque chose sur son rapport à la mort, aux hommes, aux femmes, parce qu'on n'est pas de plain-pied avec ça.

Dire notre condition, c'est de l'ordre de l'expérience tragique.

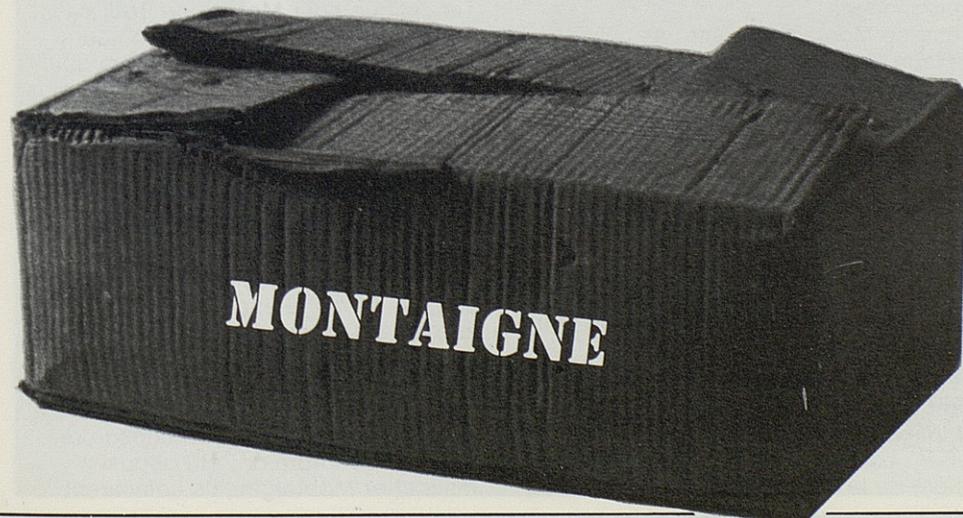
J.J.: La tragédie grecque c'est tragique dans le sens où il y a un destin; chez Shakespeare, l'action et les héros sont tragiques. A partir du XIX^e siècle, le théâtre est tragique parce que sous-tendu par une philosophie du tragique. En quoi la philosophie de Montaigne est-elle tragique? On a essayé d'y répondre par un spectacle.

Y a-t-il une filiation entre les spectacles Rousseau (monté il y a quelques saisons) et Montaigne? Il s'agit de deux textes dits philosophiques, qui ne sont pas conçus pour le théâtre et qu'on a tous appris à l'école.

J.J.: Le rapport entre Rousseau et Montaigne, c'est une interrogation sur le point où l'écriture prend son origine. Si nous voulons poursuivre cette démarche sur la question de l'écriture, nous allons être obligés, un de ces jours, de nous en prendre à saint Augustin. Il a déjà un gros carton, le seul carton "enceint" du spectacle.

J-F.P.: Cette problématique s'articulerait à celle du tragique en ce sens que le rapport à soi-même, là où l'écriture prend son origine, est plus ou moins de l'ordre de la méconnaissance. Au

(suite page 8)



"Le rocher, la lande, la librairie"

d'après Montaigne
spectacle de Jean Jourdheuil
et Jean-François Peyret

décors: Gilles Aillaud
lumières: Kimon Dimitriadis
assistant à la mise en scène:
Luis Lucas

régie: Richard Ageorges,
Charles Ageorges (lumière)
chef constructeur: Julien Bordier
constructeur: Eric Faisant

avec:
Philippe Clévenot
Jean Dautremay
Olivier Perrier

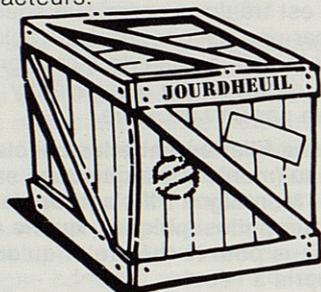
fond, ce qu'essaie d'écrire Montaigne, d'une autre manière que Rousseau, c'est ce qui lui crève les yeux mais qu'il n'arrive pas à voir ou à dire. Il faut toute une entreprise pour pouvoir le dire alors que c'est de l'ordre de l'évidence. Le rapport entre Montaigne et Rousseau, c'est cette même inquiétude.

J.J.: Le but n'est pas d'utiliser systématiquement des textes non théâtraux mais de chercher, parmi ces textes, ceux où se pose la question de l'écriture. A partir de là, c'est la différence entre le régime de Montaigne et celui de Rousseau qui nous intéresse. Rousseau est un acteur et le monologue pouvait tout intégrer, faire naître le théâtre, tandis qu'avec Montaigne, pour parler à la première personne, il faut pas mal de monde. Au moins trois.

Oui, pourquoi trois acteurs ?

Trois n'est pas un chiffre hasardeux. Montaigne a écrit trois livres d'essais. L'un des chapitres s'intitule *Trois bonnes femmes*. D'autre part, et là on retrouve la question du tragique, trois, c'est ce qui permet de mettre en échec la relation duelle.

La pensée de Montaigne n'est pas dialectique; elle fonctionne comme des boules de billards qui rebondissent les unes sur les autres; c'est à partir de cette image que nous avons construit le spectacle, agencé le texte et choisi trois acteurs.



La pensée dialectique, ça se passe à deux et s'il y a un troisième terme, c'est la synthèse. Mais on peut imaginer une autre relation où le troisième terme renvoie à leur non pertinence les deux termes qui fondent la relation duelle. C'est une manière de dire que la pensée du tragique ou la pensée tragique fonctionne avec le chiffre 3 et pas avec le chiffre 2, c'est-à-dire ni au monologue, ni au dialogue.

J.J.: Il n'y a pas de personnage synthèse, de discours qui ferait la synthèse de ce qui précède.

J-F.P.: Au fond, la démocratie commence à 3.

Quel traitement avez-vous fait subir à Montaigne ?

J.-F.P.: Le texte est complètement réécrit, avec un léger décalage, mais pas pastiché. Il ne s'agit pas de "morceaux choisis", d'un montage de citations prélevées dans différents essais, mais plutôt une reconstitution, comme on peut reconstituer un rêve, des récits de lecture.

J.J.: Les termes qui pouvaient faire malentendu ont été traduits, mais tous les mots, les syntagmes sont de Montaigne, seul leur ordre nous appartient; c'est du bricolage. Tant pour nous deux que pour Gilles Aillaud et les acteurs, il

s'agissait surtout d'utiliser Montaigne comme un matériau, de s'en emparer dans notre biographie. De faire une prothèse de soi-même dans Montaigne, c'est pour cela que les acteurs ont gardé leurs costumes de ville.

J-F.P.: Il s'agit plutôt d'une appropriation de cet autre qui prétend être universel. Il s'agit de l'intégrer plutôt que d'essayer de représenter quelqu'un qui ressemblerait à Montaigne. C'est une traversée de Montaigne où l'on récupère ce qu'on peut au passage. Entre les acteurs, le texte s'est distribué comme des cartes, chacun tirait ce qui l'arrangeait pour construire son personnage.

Qui sont ces trois personnages ?

J-F.P.: On ne sait jamais s'ils sont un peu Montaigne ou des lecteurs de Montaigne, ni s'ils sont ensemble ou pas, s'ils se parlent ou pas. Mais ça parle. Ce sont des "personnes". Lorsque Montaigne entreprend de se peindre, il ne produit pas son portrait, mais

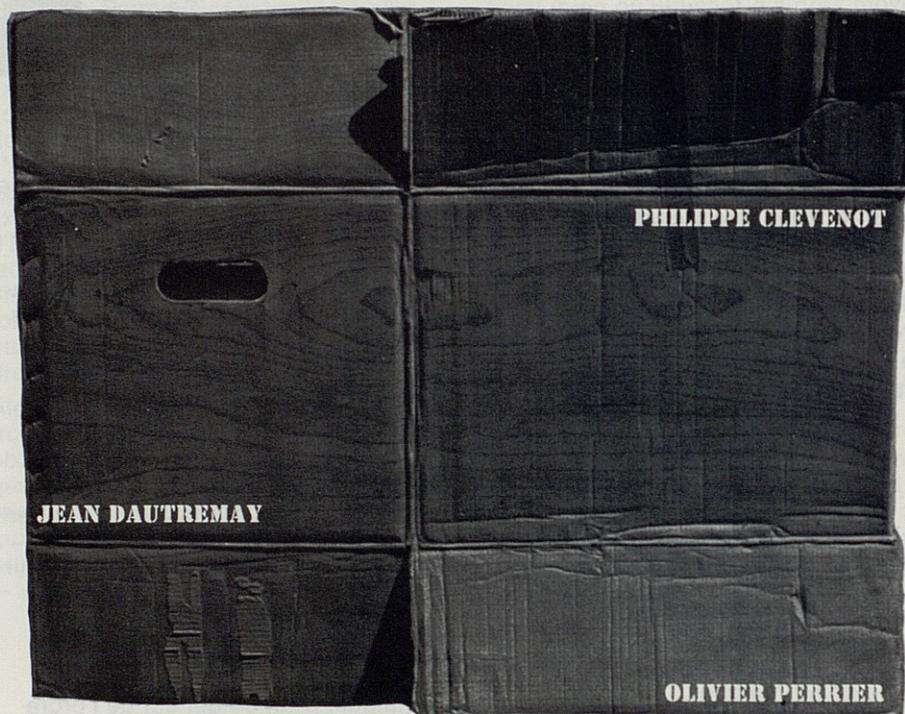
Montaigne ou rien du tout. L'endroit où trois types emménagent, où ils font leur trou, trouvent chacun leur aire de jeu. Où ils font la pause, pochent leurs cartons. C'est un labyrinthe.

J.J.: Les comédiens bougent des cartons, Montaigne déplace des phrases dans des livres.

J-F.P.: Aillaud n'a pas fait le décor pour illustrer un texte. Un soir, en plaisantant, on a dit "Montaigne déménage"; c'est venu de là.

De quoi est faite la vie de Montaigne, dans sa retraite? De pas grand chose: il s'ennuie, c'est pour cela qu'il part à cheval quand il en a marre, ou accepte d'être maire de Bordeaux. Il mange, lit, boit, il souffre, la maladie le harcèle, puis il déplace des cartons.

J.J.: C'est devenu une sorte de manipulation pour rien. Non pas une métaphore prétentieuse du jeu de l'écriture qui, elle, connaît aujourd'hui ses enjeux, Montaigne, lui, n'en savait rien. Il se disait: peut-être est-ce fadaise ce



une fiction. Il éprouve cette indétermination que chacun est pour soi-même. Il invente le *je* mais ne sait pas ce que c'est: puis il dit que le *je* c'est l'universel, ce qui est commun aux hommes. Puisque le *je* est le premier venu, pourquoi pas nous, pourquoi pas ces trois personnages.

Le *je* de Montaigne n'est pas celui d'Henri Brulard: je suis né le... etc. et telle fut mon existence. Montaigne sait déjà que la vie c'est autant le discours qu'on tient à côté (ou sur) que sa propre biographie; on ne peut en trouver le fil, c'est complètement éclaté. Plus il avance, plus il perd ses qualités, il devient personne. Une espèce de grand clochard comme ceux de Beckett, un "homme sans qualité". C'est en quoi il tend un arc vers nous, par-dessus la littérature réaliste et romanesque.

Le décor, immense entrepôt où s'entassent des cartons rangés par ordre alphabétique, est-ce la librairie ?

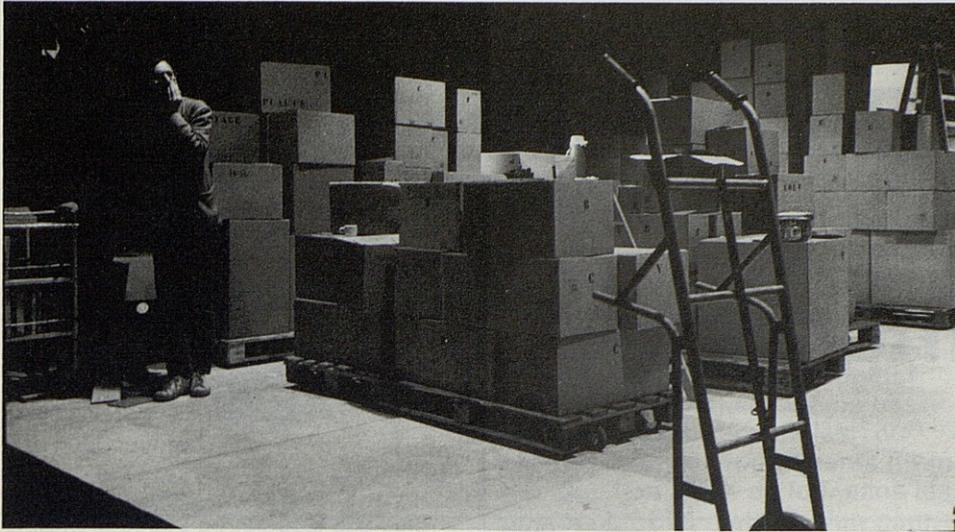
J-F.P.: La librairie, le monde. Une métaphore de la bibliothèque, de l'œuvre de

que je suis en train de faire. Non qu'il ne prit pas sa démarche au sérieux, mais il n'était pas comme nos petits maîtres qui, avant de se mettre devant la feuille blanche et d'éprouver le vertige, savent déjà que s'ils grattent deux mots, la métaphysique est en cause. Tandis que pour Montaigne, tout ça c'est pour rien, une activité toujours menacée d'engloutissement d'ici quelques années, que personne ne lira plus dans cinquante ans. Chez lui pas d'image de progrès, d'avenir radieux de l'humanité. Il est sans repère. En quoi il est une figure qui nous plaît assez en ce moment.

Cette librairie, est-ce l'image de la vanité de l'existence ?

J.J.: *De la vanité* est le titre d'un des essais. Ce spectacle, c'est aussi une vanité de notre part.

C'est l'idée que ranger et déranger, ce serait la même chose, en dehors d'une dialectique de l'ordre et du désordre. Ordre et désordre ont été opposés, mais chez Montaigne, ils coïncident.



J.F.P.: La pensée de Montaigne est aussi intéressante par les scories et les effets de hasard qu'elle produit, par ce qui tombe des cartons, que par une production systématique de sens. On a utilisé ce principe en répétition. Beaucoup de choses ont été trouvées par hasard sous forme de petites erreurs: un acteur se trompe dans une citation en latin, un autre le reprend; on intègre ça au spectacle.

J.J.: Il nous a fallu quitter un certain nombre de réflexes pour composer ce spectacle. Le terme mise en scène est peu approprié: il ne s'agissait pas de mettre de l'ordre mais de trouver une manière d'être dans cet ordre qui est en même temps du désordre. Pour les acteurs, il fallait trouver une manière d'être à la fois ordonnée et désordonnée, qu'ils s'ennuient et que ce soit ludique. Trouver cette allure en dehors d'une pensée cartésienne ou dialectique (les deux pensées qui nous sont familières).

Quelle est pour vous la valeur de la démarche de Montaigne, après toutes les polémiques qu'elle a suscitées, Michelet, notamment, ne lui pardonnait pas de s'être, l'année de la Saint-Barthélémy "enfermé dans sa maison en s'amusant à se tâter le pouls".

J.F.P.: C'est un abus de lier le retrait de Montaigne à une fuite. Son geste est politique dans la mesure où il invente pour le sujet un lieu d'où voir le spectacle politique.

J.J.: La librairie n'est pas une tour d'ivoire. Montaigne recherche une position d'observateur, mais pas de neutralité; un lieu d'où penser la politique. Il veut se déprendre de la politique mais sa position n'est pas nécessairement confortable. On retrouve ici le chiffre 3. La position de tolérance n'est pas une position extrême entre le catholicisme et le protestantisme; c'est la position qui ruine l'intolérance. Aujourd'hui ce serait quelque chose qui ne fonctionnerait pas dans la division droite-gauche et qui ruinerait les deux discours qui se renvoient la balle.

J.F.P.: La librairie, c'est une posture dans la société civile pour regarder l'Etat. Dans la démocratie, la position de spectateur qui regarde et juge est importante nous ne sommes pas tous acteurs de la politique. La librairie aujourd'hui c'est un lieu d'où on peut parler.

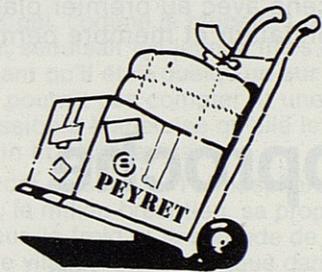
J.J.: La seule position de spectateur admise, à l'époque était celle de Dieu, spectateur des hommes. La plupart de nos soi-disant sages sont en position quasi-divine. Montaigne, lui, invente la position du spectateur laïc, l'autonomie du sujet. La pensée de Montaigne est une pensée de la liberté. Si elle a une actualité, elle n'est pas formulable en discours. Nous n'avons pas voulu donner une lecture idéologique de Montaigne, il y a d'autres lieux que le théâtre pour ça.

J.F.P.: Il y a aussi des effets obliques. Le fait de donner tant d'importance au corps, à la souffrance physique peut renvoyer le spectateur à la politique. Si on disait: vous avez vu comme Montaigne est anti-colonialiste, on manquerait complètement notre but; ça on peut aller le dire sur le trottoir.

La manière de dire les choses, dans une chaise longue, en faisant du pochoir peut également avoir des implications pour le spectateur. Il y a une manière de dire: je ne suis pas dans le consensus, je ne suis pas sympathisant, vous ne m'aurez pas mais je vous ai à l'œil...

Comment qualifieriez-vous votre projet?

J.J.: La plupart des projets de théâtre sont des projets de metteurs en scène ou d'auteurs tenus de faire un chef-d'œuvre, c'est-à-dire l'équivalent de projets de "maîtrise". Or nous avons cherché à faire un spectacle qui ne soit pas porté par un projet de maîtrise, qui serait plutôt de l'ordre de la manière d'être. Nous n'avons pas voulu faire un chef-d'œuvre, renouveler la mise en scène ou l'écriture dramatique, mais présenter quelque chose à regarder et à entendre, sans intention pédagogique; qui n'explique pas comment



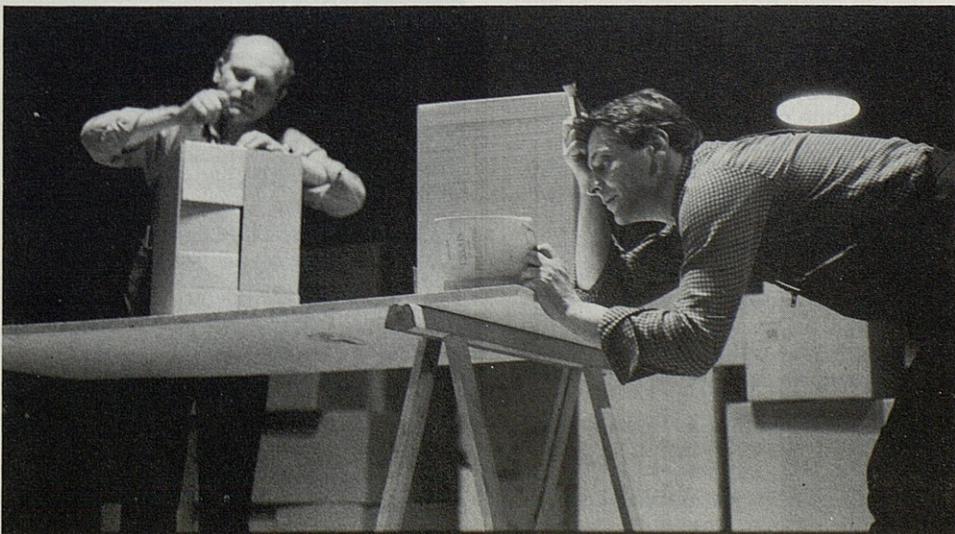
échapper à la servitude et à la maîtrise mais qui montre ce que c'est que d'y échapper, le temps du spectacle. Les acteurs n'étaient pas programmés par la mise en scène non seulement parce que les choses se faisaient avec eux, non seulement parce qu'ils ont un tempérament et des qualités qui ont été respectés, mais aussi parce qu'il y avait une marge de manœuvre. Nous avons voulu, non pas "déhiérarchiser", ce qui serait à nouveau une forme de politique à l'endroit du théâtre, mais faire l'essai d'une absence de hiérarchie. D'un démarquage. Les trois personnages sont des gens démarqués. C'est une sorte d'essai là-dessus.

L'essai est-il transformé?

Ça regarde la télé. D'ailleurs qu'est-ce qu'il ferait Montaigne, aujourd'hui, dans sa librairie? Il regarderait la télévision (c'est une idée qu'on a gardée sous forme d'une petite lumière verte dans un des cartons).

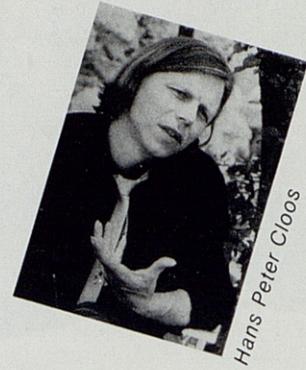
Notre travail n'est pas un commentaire de plus sur Montaigne. Nous sommes gardés de bourrer nos cartons de tout notre savoir universitaire. Si on pouvait posséder Montaigne uniquement en restant à sa table de travail, à quoi bon en faire du théâtre. C'était plus amusant de se balader avec Montaigne dans nos cartons que de l'étudier. ■

interview de Jean Jourdheuil
et Jean-François Peyret
réalisée pour Rouge et Noir
par Mireille Davidovic



du 26 au 29 janvier

“Purgatoire à Ingolstadt”



Hans Peter Cloos

S'il fallait que *Purgatoire à Ingolstadt* soit absolument une histoire, on la raconterait ainsi : “Olga Berotter est une jeune fille de province qui veut partir. Elle est amoureuse d'un garçon. Il lui fait un enfant, la pousse à avorter. Elle se jette dans le Danube. Elle est ‘sauvée’. Fatiguée de vivre, elle ne désire plus que ‘rentrer à la maison’. Misérable, elle part retrouver ceux qui sont responsables de son malheur.”

Mais *Purgatoire...* est peut-être avant tout une mise en scène avec au premier plan Hans Peter Cloos qui fut fondateur et membre permanent du groupe de

théâtre munichois indépendant “la Rôte Rube”.

Hans Peter dit dans le texte ci-dessous qu'il a été “comme aspiré à l'intérieur de cette histoire”. Noyau en fusion au centre de la planète Fleisser, il a exercé une lecture centrifuge de la pièce pour mêler aux éclats du texte ses images comètes. Jean-Michel Palmier quant à lui, dans son texte “*Marieluise Fleisser sort du purgatoire*”, dit comment depuis dix ans les textes de l'ex-compagne de Bertolt Brecht parviennent à quitter “l'antichambre ordinaire de l'enfer”, l'Ingolstadt du monde littéraire, l'oubli.

approche

Pour la première fois, en 1969, à Munich, je me trouve confronté à Marieluise Fleisser, écrivain. C'est dans le milieu des *nouveaux réalistes* : Martin Sperr, Xavier Kroetz, Rainer Werner Fassbinder ne jurent que par les inventions de sa langue, ses dialogues brefs et concis...

Phrase après phrase, le langage de Marieluise Fleisser retrace son histoire : des phrases qui sont le reflet d'une tentative avortée de libération, qui expriment toute la sinistre étroitesse d'une ville provinciale et catholique vers 1920, qui manifestent un désir violent de s'en échapper. Une écriture d'aujourd'hui. Marieluise Fleisser demeure un modèle.

Mes rapports avec elle s'intensifient : à l'école d'art dramatique, j'étudie ses personnages. Je regarde Angela Winkler interpréter l'Olga du *Purgatoire...* dans la mise en scène de Stein, et Im Hermann jouer dans le film de Fassbinder d'après *Pionniers...*

L'automne dernier, le travail sur *Susn* d'Achternbusch rappelle Fleisser à ma mémoire. Je relis sa pièce, *Purgatoire à Ingolstadt*.

Marieluise Fleisser a vingt-trois ans lorsqu'elle écrit l'histoire de la passion d'Olga Berotter. Plus tard, elle vivra elle-même cette histoire : elle se rend à Berlin (attirée par Feuchtwanger et Brecht), y connaît le succès (avec *Purgatoire à Ingolstadt*) et le scandale

(avec *Pionniers à Ingolstadt*). Incapable de s'adapter à la grande métropole, à ses personnages cosmopolites, elle “rentrer à la maison” dans une ville où elle est haïe, retrouver un homme qu'elle n'a jamais aimé. Infortunée qui ne trouve plus qu'un endroit où survivre : le milieu du malheur.

Purgatoire à Ingolstadt est une tragédie. La révolte des hommes n'a pas de mots pour s'exprimer, elle doit en appeler à la rhétorique ampoulée de l'église catholique, du pathos et de la bible. L'union de la détresse et du jargon officiel rend leurs phrases grotesques, distendues en même temps que tordues par la douleur. “Me voici souriant avec douceur et éclatant d'un rire intérieur” dit un garçon à une fille. Et la fille parle ainsi : “Nous avons deux visages, nous les avons plantés sur une montagne de dégoût pour qu'ils soient obligés de se faire face dans les siècles des siècles”. Des phrases qui font paraître les personnages à l'extérieur d'eux mêmes – et pourtant ils sont en plein Ingolstadt, prisonniers d'une langue à laquelle ils n'appartiennent pas, de laquelle ils ne peuvent s'affranchir, qu'ils doivent se contenter, en la parlant, de déformer, d'affubler des insignes de deuil et de la colère...

Je suis comme aspiré à l'intérieur de cette histoire.

Olga la persécutée va rencontrer un autre exclu, Roelle. Roelle a des accès

de sadisme et des visions religieuses – les anges, prétend-il, lui rendent visite. Sur le champ de foire, devant une foule avide, médusée, il tente de les invoquer. Mais aucun ange ne vient à Ingolstadt, et la foule veut le lyncher.

(suite page 11)

“Purgatoire à Ingolstadt”
de Marieluise Fleisser

mise en scène : Hans Peter Cloos
décor : Jean Haas
costumes : Agostino Cavalca
éclairages : Jean Kalman
dramaturgie : Jean Kalman
assistant à la mise en scène : Knut Winkler
direction technique (Skarabäus) : Philippe Dubois
direction technique (T.C.A.) : Carlo Trombetta
construction des décors aux ateliers du T.C.A. :

avec notamment :
Caroline Chaniolleau : Olga
Christiane Cohendy : la mère
Kathleen Delzant : Hermine Seitz
Maïte Nahyr : Clémentine
David Gabison : Berotter
Tcheky Karyo : Roelle
André Marcon : Protasius
Véronique Bourgeois : la fille anonyme
Serge Ambert : le garçon anonyme

Deux personnages de théâtre, qui ne sont pas seulement traqués pour des raisons sentimentales, qui ne sont pas non plus simplement névrosés. Deux êtres parfaitement étranges, incompréhensibles, qui pourraient s'aimer, que l'on pourrait aimer, s'ils n'étaient à ce point effrayants.

Ensuite, le père d'Olga, la mère de Roelle – figures monstrueuses et pourtant pitoyables. Si Berotter engueule méchamment ses enfants, transparaissent aussitôt son impuissance, son besoin désespéré d'affection. Lorsque la mère Roelle poursuit son fils, pour, au beau milieu de la place du marché, lui nouer une serviette autour du cou, et lui enfourner à la cuiller, comme à un nourrisson récalcitrant, la soupe au tapioca, elle semble tout droit échappée des images agressives de Wilhelm Busch. Mais on s'aperçoit que les tourments qu'elle inflige à son fils sont l'expression grotesque, terrifiante d'un sentiment réel. Une parodie triste à en mourir du mythe de l'amour maternel.

Clémentine, la sœur d'Olga, et Hermine Seitz qui pique son ami à Olga. La première affiche un optimisme désespéré, bien dans le rôle qu'elle s'est choisi (celui d'une bonne ménagère, travailleuse, non-érotique, cela en toutes circonstances) auquel elle ne croit cependant déjà plus. Hermine, elle aussi est restée une enfant. Ingénue, boulotte, érotique, apparemment inoffensive. Elle est l'image de la bourgeoisie d'Ingolstadt: égoïste jusqu'à la brutalité, décidée à s'assurer une bonne place dans le combat de tous contre tous. Elle, comme ceux de son espèce, font en sorte que tout, à Ingolstadt, continue comme avant, que la ville demeure pour les Olga ou les Roelle (et pour Marieluise Fleisser) "l'antichambre ordinaire de l'enfer". ■

Hans Peter Cloos

Marieluise Fleisser

Naît le 23 novembre 1901 à Ingolstadt. Fait ses études à Munich où, en 1923, elle rencontre Bertolt Brecht. Sa première pièce *Purgatoire à Ingolstadt* est créée en 1926 au Deutscher Theater de Berlin. En 1928 paraît sa seconde pièce *Pionniers à Ingolstadt*.

Elle quitte Brecht et Berlin et retourne à Ingolstadt, où, mariée à un buraliste, elle s'arrête pratiquement d'écrire de 1937 à 1962.

1971, deuxième version de *Purgatoire à Ingolstadt*.

Marieluise Fleisser meurt à Ingolstadt le 1^{er} février 1974. Son œuvre compte cinq pièces de théâtre;

Fegefeuer in Ingolstadt
Pionere in Ingolstadt
Der Tiefseefisch
Der Starker Stamm
Karl Stuart

Paru aux Editions de Minuit: "Avant Garde".

Paru aux Editions de l'Arche en octobre 1982: *Purgatoire à Ingolstadt* et *Pionniers à Ingolstadt* dans la traduction de Sylvie Muller.

Marieluise Fleisser sort du purgatoire

C'est peu dire qu'elle demeura longtemps oubliée. Jusqu'en 1971, on ne trouve à peu près rien sur elle. Elle n'appartient même pas "aux auteurs intraduisibles" ou réputés tels, aux monuments étranges que l'on salue de loin sans les approcher. Elle n'était qu'un nom, rarement cité par les historiens du théâtre des années 20, encore survivait-elle plus par son visage que par son œuvre, et cela grâce à Brecht.

elle et Brecht

Pour Brecht, les femmes avaient surtout des corps. Cette magnifique pièce qu'il écrivit dans sa jeunesse la première, *Baal* et surtout la lecture de son journal des années 20 nous le font découvrir sous un autre jour que l'auteur marxiste canonisé par certains historiens. A l'époque, tandis qu'à Berlin la Reichswehr écrasait Spartakus, tandis que les Corps Francs assassinaient la République des Conseils de Bavière.



Alors que Piscator a déjà élaboré les principes de son Théâtre Prolétarien, Brecht ne trouve d'échappatoire que dans le cynisme, l'affirmation de tout ce qui est anti-bourgeois, l'alcool, les cigares, la lecture des journaux et de solides appétits sexuels, seuls remèdes au néant qu'il voit autour de lui.

C'est ce Brecht là que Marieluise Fleisser a d'abord connu.

Il suffit de comparer ces images à une seule photographie de Marieluise Fleisser pour comprendre ce que fut leur rencontre: cette jeune fille aux cheveux courts avec ses grands yeux tristes et ce ravissant col en dentelle qui tombe sur une veste sombre, c'est elle.

Avant de vivre à Berlin avec Brecht, d'être sa compagne, sa maîtresse, l'une de ses maîtresses comme l'on voudra, elle venait d'Ingolstadt une jolie petite ville de Bavière. Elle la quitta avec les réprimandes de ses parents, pour aller

à Berlin comme on va en enfer. Il est facile d'imaginer ce contexte: il n'était guère différent de celui qu'évoque Martin Sperr dans ses *Scènes de chasse en Bavière*.

La Bavière ce si beau pays, avec ses paysages de cartes postales, les châteaux de Louis II, le lac de Starnberg, Murnau de Kandinsky, ces villes provinciales où s'épanouit une petite bourgeoisie, plus médiocre que moyenne, conservatrice et religieuse, qui ne supporte pas qu'on pense autrement qu'elle, et pour qui Berlin est le symbole du communisme et de la pornographie, plus que de l'avant-garde intellectuelle.

Elle avait connu Brecht, avec Feuchtwanger, au cours d'un bal masqué à Munich.

Brecht qui, comme le rappelle Lotte Eisner, séduisait les jeunes filles en affirmant qu'il était quelqu'un sur qui on ne pouvait pas compter fit une telle impression à Marieluise qu'elle le suivit à Berlin et partagea sa vie.

C'est cet épisode – l'atmosphère berlinoise, le milieu brechtien, sa propre candeur, le froid et la solitude de la grande ville – qu'elle évoque dans ce magnifique texte *Avant-garde* qui à lui seul suffirait à ce qu'on la découvre en tant qu'auteur.

Avant-garde n'est en effet ni une chronique de la bohème berlinoise, ni un portrait au vitriol du jeune Brecht. On pouvait pourtant craindre le pire. Cette jeune fille bourgeoise assez conformiste, sensible, intelligente, avide de travailler à une œuvre théâtrale se retrouvera complètement subjuguée par Brecht.

"On ne savait pas au juste si elle était sa collaboratrice, son amie, sa maîtresse ou si elle deviendrait sa femme." "Elle sera ma femme" avait dit, tout au début l'auteur discuté. Mais comment s'y fier, quand c'était lui qui parlait, et est-ce que cela comptait pour quelqu'un qui faisait une telle consommation d'êtres humains?" s'interroge-t-elle au début d'*Avant-garde*.

Etudiante, la cervelle pleine de grands projets, mais aussi d'amour et d'admiration pour Brecht, elle ne semble pas avoir été payée de retour. Il estimait qu'elle faisait un travail plus utile en le soulageant des ennuis quotidiens, qu'en travaillant à un doctorat. Par ailleurs elle supportera mal la multiplicité des relations féminines de Brecht. Elle se sent détruite par lui et pourtant ne peut se soustraire à son emprise. Après une crise violente elle le quittera et retournera vivre dans sa province à Ingolstadt, presque oubliée de tous et résignée. (suite page 12)

Presque. Mais pas complètement. Car entre temps la pièce qu'elle avait écrite *Purgatoire à Ingolstadt* évoquant la génération qui a connu la guerre sans y participer, devait aboutir, à travers la collaboration de Brecht, à *Pionniers à Ingolstadt*.

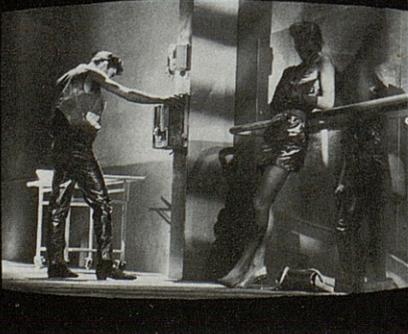
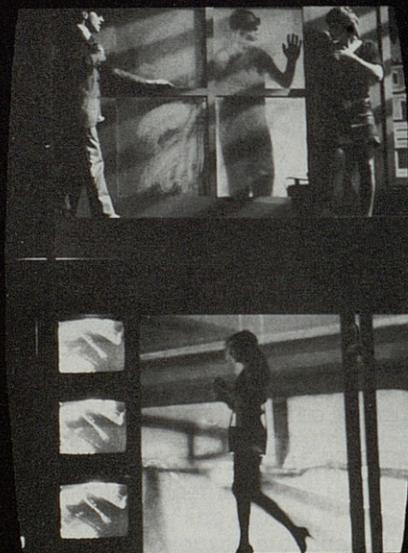
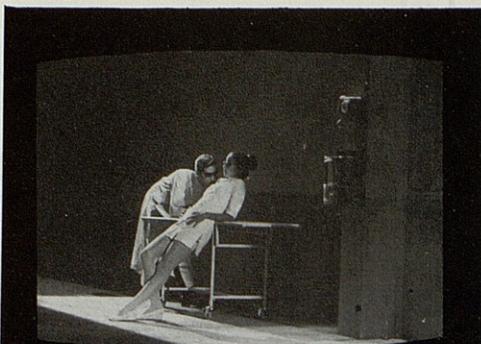
La pièce, montée à Berlin à l'instigation de Brecht, provoqua un véritable scandale. On ne lui pardonne pas cette scène où des rapports sexuels sont suggérés sur la scène.

Quand Marieluise Fleisser retournera dans sa ville, elle sera accueillie à coups de pierre, devra affronter les procès et la haine, celle de sa famille la première.

Vie gâchée qui s'articule autour d'une rencontre, celle, dit-elle, d'une petite provinciale et d'un génie. Le scandale, l'opprobre ne la quitteront plus. Elle vivra aux côtés d'un mari, tenancier d'un bureau de tabac, indifférent à son talent, avec ses souvenirs, mais sans rancœur, heureuse et malheureuse d'avoir vécu ses six années avec Brecht et contrainte toute sa vie de lutter contre les conséquences de la seule "pièce" qui la fit connaître un peu malgré elle. Elle risquait de n'être mentionnée que par les historiens de théâtre scrupuleux et les biographes de Brecht sans que son originalité, sa sensibilité soient reconnues et de sombrer peu à peu dans l'oubli.

elle et la nouvelle génération allemande

C'est alors que dans les années 70 se manifesta le surprenant phénomène de sa redécouverte qui n'est pas sans évoquer celui dont bénéficia Odön von Horvath, dont on l'a souvent, et non sans raison, rapprochée. Une nouvelle génération va la revendiquer, qui échappe à la "glaciation" décrite par Achternbusch. On ne vient pas seulement la voir pour lui faire raconter ses souvenirs sur Brecht, mais de jeunes auteurs se découvrent bizarrement ses fils. Car c'est encore de la Bavière que nous est venu depuis presque vingt ans, un renouveau de la culture allemande. Martin Sperr, l'auteur de *Scènes de chasse en Bavière* semble renouer avec sa sensibilité, cette description fine, ironique, sensible et cruelle d'un certain milieu social. Franz Xavier Kroetz, auteur de *Travail à domicile*, se réclame aussi des *Pionniers à Ingolstadt*. Le plus terrible des fils, Rainer Werner Fassbinder, lui "fauche" sans vergogne sa pièce, accepte les risques d'un procès en la montant au Büchner Theater, contre son gré, et en tire un film. Etrange ironie, puisque c'est justement à *Baal* qu'en Allemagne, on comparera volontiers Fassbinder. Après des rencontres orageuses, il la séduit et la gagne à sa cause. Grâce à lui, à sa génération, la vieille dame fera à nouveau scandale et devra assumer une œuvre qu'elle croyait oubliée. Bien plus, on la réédite et c'est d'elle que ces jeunes auteurs se réclament, à sa grande surprise. Elle devient leur mère spirituelle comme Brecht fut le père spirituel avec Piscator, de la génération précédente.



"Purgatoire à Ingolstadt"

Aujourd'hui son théâtre est enfin découvert en France, dans la mouvance de Brecht sans doute, qui la marqua à jamais de son empreinte et de son écriture, mais aussi du jeune cinéma allemand, de cette tentative de conjuguer l'écriture cinématographique et littéraire (Achternbusch), de retrouver un théâtre qui évite les pièges du didactisme (Peter Handke), qui utilise la cruauté de l'ironie (Fassbinder), ou encore ce retournement du *Volkstück*, de la pièce populaire, déjà présent chez Horvath et qu'on retrouve chez Martin Sperr.

Assurément, Marieluise Fleisser sort du *Purgatoire*.

Etrange destinée et étrange carrière qui n'est pas sans émouvoir et faire rêver : cette pièce qui l'a rendue célèbre, a gâché toute sa vie, a fait d'elle un objet de haine pour ce monde dont elle était sortie à grand peine, et qu'elle pensait ne jamais plus retrouver. Et la vieille dame qui ne crut jamais vraiment dans son talent et son œuvre, qui vécut une vie banale dans cette Bavière qui la fit tant souffrir se retrouva, au crépuscule de son existence, à nouveau au milieu des polémiques et des éloges comme en 1926.

Les raisons de cette redécouverte sont multiples. Réinterprétation des années 20 qui deviennent en Allemagne source de nouvelles créations, redécouverte de possibilités théâtrales, artistiques ensevelies par l'hitlerisme, consécration officielle de l'œuvre de Brecht qui conduit de jeunes auteurs à chercher dans son ombre, plus que dans son sillage, ceux qu'il a pu éclipser ou faire oublier (ainsi redécouvre-t-on Horvath, mais aussi Toller, Kaiser, Bronnen, etc.), succès incontestable du théâtre allemand (de l'est comme de l'ouest), mais surtout reconnaissance unanime de la valeur de cette nouvelle génération de jeunes écrivains ou cinéastes allemands — profondément différents dans leurs visées, leurs sensibilités, leurs moyens d'expressions et qui ont tenté de jeter un pont entre notre époque et celle des années 20.

Mais au-delà de ces raisons historiques, objectives, il y a l'univers de Marieluise Fleisser qui nous concerne toujours. Celui de cette petite bourgeoise provinciale, de cette vie qui s'étiolle et qui meurt lentement, ce mélange de douceur et de cruauté qu'elle n'a cessé de dénoncer et d'évoquer, ce langage incisif, allusif, ironique, tendre et amer qui témoigne avec éclat de son étonnante sensibilité.

Un style, un regard, une voix, une protestation meurtrie, cette souffrance qui ne se dit jamais, cette amertume qui disparaît sous un sourire : comment ne pas être frappé de la parenté avec certains films de Fassbinder, qui à trente ans, semblait ressentir tout le passé de l'Allemagne comme une blessure personnelle, et porter sur ses épaules la tristesse du monde ? Ce sourire triste qui semble flotter toujours sur son visage, sur *Ingolstadt*, rien ne peut l'effacer, dès qu'on l'a rencontré. ■

Jean-Michel Palmier
in "Revue" (supplément *Purgatoire à Ingolstadt*).

LE MONDE

du mois

janvier
83

cahiers du jour

Extraits d'une interview accordée au "Monde de la musique" par Maurice Fleuret, directeur de la Musique.

"Si le Sénat en est d'accord, le budget de la musique augmentera ainsi (en pourcentage par rapport au budget de la culture) de 14,60 % en 82 à 15,23 % en 83, tandis que le budget de la culture passera de 5994 millions à 6990 millions, soit un gain considérable par rapport à certains autres ministères. L'accroissement de la dotation à la Direction de la musique sera aussi de 23,3 %, ce qui, pour un taux de croissance retenu par le gouvernement de 8 % marque très évidemment une volonté politique. C'est vrai que dans ces masses, les dépenses de fonctionnement n'augmenteront quant à elles que de 8,33 %, mais le fonctionnement représente les salaires pour au moins 80 % et vous savez que l'enjeu du gouvernement, son pari, est de limiter l'augmentation à 8 % en 1983."

"Pourquoi l'art lyrique passionne-t-il les foules, pourquoi y a-t-il une telle pression sociale? En raison de cette fascination pour le passé et pour une autre raison qui me semble tout aussi importante: à une époque où le spectacle est essentiellement mécanisé, fabriqué en laboratoire et diffusé sous forme de copies par la télévision, par le disque, par la radio, où il bénéficie de moyens techniques qui nous font, à nous spectateurs, auditeurs, prendre nos distances avec l'immédiat de la représentation, l'opéra est resté l'un des rares lieux du risque vécu et partagé. Risque d'autant plus grand, qu'il implique un grand nombre d'artistes: on se demande si la cantatrice va faire son contre-ut; si le décor va tomber sur la tête du ténor;

si le chef d'orchestre parviendra à diriger ses troupes; si le trompette solo ne va pas faire un "couac". Il y a là évidemment une part de risque extraordinaire qui rend éminemment pathétique l'opéra le plus dénué de pathétique. Il y a une sorte d'angoisse générale — écoutez le silence qui accompagne l'ouverture et précède le lever du rideau — tout le monde a peur, une peur sacrée, une peur divine, une peur merveilleuse, car chacun se met à la place de l'autre qui risque sa réputation, sa carrière et parfois même sa vie.

Seul le sport, aujourd'hui, nous fait partager de tels risques."

* * *

Jérôme Deschamps, est-il l'un des derniers grands burlesques du théâtre, avec **Farid Chopel**?

Vous pourrez voir *Les blouses* du 9 au 12 février à la Maison de la culture.

Voici un entretien extrait de la revue "*Raison Présente*", numéro 58, consacrée au théâtre. "Mais il y a aussi des gens — intelligents — qui ont oublié que le théâtre est fait pour faire plaisir; et c'est grave parce que, grosso modo, dans la tête des gens, le théâtre est une chose ennuyeuse — et ils n'ont pas toujours tort. De toutes façons, ils ont raison, puisqu'ils n'ont pas envie! Notre travail n'est pas de les convaincre, mais de leur donner envie... Comment? Je fais des spectacles: j'essaie de créer des événements, je m'amuse à faire — pour reprendre une vieille expression à laquelle il faut redonner sens — des coups de théâtre.

...
" — Ce qui vous intéresse avant tout, c'est le comique?"

— Comment dire?... Les gens de théâtre, souvent, ont des désirs qui couvrent une partie gigantesque du patrimoine. C'est fou ce qu'ils montent! Je ne vise personne. Ils se baladent à travers Shakespeare, Claudel, des trucs modernes... Moi, je suis un petit chemin où j'essaye d'avancer, artisanalement. Vous savez, on dit toujours la même chose, et il faut le revendiquer; on dit trois ou quatre choses dans la vie, pas plus, et souvent ceux qui essaient d'en dire plus en disent moins... C'est comme les grands acteurs: ils apportent une ou deux choses, et le reste n'est que variations autour de ces deux choses fondamentales. On ne trouve pas quelque chose toutes les deux minutes!"

* * *

les pratiques culturelles des Français

Les Français bricolent à la maison, en écoutant la radio, mais ils sortent davantage.

"Si les Français partent plutôt moins en vacances et moins longtemps qu'il y a neuf ans, ils sortent en revanche davantage."

75,8 % contre 63,4 % en 1973 passent de temps en temps une soirée dehors, généralement chez des amis, ou pour 39,7 % au spectacle.

Mais il faut savoir que 93,1 % des ménages possèdent un poste de télé... et que 68 % d'entre eux la regardent tous les jours à raison de 15 heures par semaine... et que ce qu'ils préfèrent ce sont les films (87,4 %). A côté de la télé, la France bricole! 65,9 % des français sont bricoleurs.

Les Français lisent de moins en moins de quotidiens dont la lecture a baissé de 9 % depuis 1973, mais la radio est toujours

aussi écoutée qu'en 1967 pour 7 ménages sur 10.

Enfin, 49,7 % sont allés au cinéma au moins une fois dans l'année contre 2 % à l'Opéra!

d'après "*Le Monde*"
8.12.1982

notes rédigées par
Malcom Vacataire

brèves

• **Angel/Maimone Entreprise** se produira en concert le 29 janvier à Echirrolles (Gymnase Jean Vilar).

• En un mois, FR3 Grenoble a réalisé **quatre excellents reportages** dans le cadre de son journal télévisé de 19 h 20 sur les productions de la Maison ou sur des accueils importants: Cunningham, *Palais de justice*, Yves P., Angel/Maimone. Réalisateur: François Dom.

• **Environ 6000 visiteurs** pour l'exposition *Tableaux de bord* de Taulé en comptant les visiteurs "de jour" et ceux "du soir" qui profitaient de l'entracte des *Trois sœurs*.

Assemblée générale des adhérents de la maison de la culture de Grenoble

L'assemblée générale aura lieu le **mercredi 26 janvier 1983** à 20 h 30 au Théâtre mobile.

Tous les adhérents peuvent y participer. A l'ordre du jour:

1. Bilan et informations sur la saison en cours,
2. Projets et réflexions des équipes de production pour la saison prochaine,
3. Elections de cinq représentants des adhérents (dont deux rééligibles),
4. Questions diverses.

lundi 3	<i>L'heure du chacal</i> par le Théâtre du désert, coproduction Maison de la culture ; mise en scène Diden Berramdane	20 h 30	Chapelle Ste Marie d'en-bas 15 F (rue Très-Cloîtres)
mardi 4	réouverture au public <i>L'heure du chacal</i>	12 h 30 20 h 30	Chapelle Ste Marie d'en-bas
mercredi 5	ciné-jeunes (voir programme spécial) <i>L'heure du chacal</i>	à partir de 12 h 20 h 30	Grand'Place Ste Marie d'en-bas
jeudi 6	<i>L'heure du chacal</i>	20 h 30	Ste Marie d'en-bas
vendredi 7	<i>L'heure du chacal</i> <i>Les bas-fonds</i> (Gorki) par le Théâtre de la Salamandre ; mise en scène Gildas Bourdet et Alain Milianti	20 h 30 20 h 30	Ste Marie d'en-bas Grande Salle 50 F ; adh. : 30 F
samedi 8	rencontres philosophiques : Jean-Pierre Dupuy <i>Les bas-fonds</i> <i>L'heure du chacal</i> rencontre avec Jean-Pierre Dupuy (suite)	18 h 19 h 30 20 h 30 21 h	Théâtre Mobile (entrée libre) Grande Salle Ste Marie d'en-bas Théâtre Mobile
dimanche 9	<i>Les bas-fonds</i> <i>L'heure du chacal</i>	15 h 15 h	Grande Salle Ste Marie d'en-bas
lundi 10	<i>L'heure du chacal</i>	20 h 30	Ste Marie d'en-bas
mardi 11	vernissages expositions Lucio Fanti et balades grenobloises rencontre publique d'information avec Georges Lavaudant <i>Les bas-fonds</i> <i>L'heure du chacal</i>	18 h 18 h 30 19 h 30 20 h 30	Salle d'exposition et Mini galerie (entrée libre) Théâtre Mobile Grande Salle Ste Marie d'en-bas
mercredi 12	ciné-jeunes (voir programme spécial) <i>Les bas-fonds</i> <i>L'heure du chacal</i> expositions Fanti et balades grenobloises	à partir de 12 h 20 h 30 20 h 30	Grand'Place Grande Salle Ste Marie d'en-bas
jeudi 13	<i>L'heure du chacal</i> expositions Fanti et balades grenobloises	20 h 30	Ste Marie d'en-bas
vendredi 14	<i>L'heure du chacal</i> récital Aldo Ciccolini expositions Fanti et balades grenobloises	20 h 30 20 h 30	Ste Marie d'en-bas Grande Salle 50 F ; adh. : 30 F
samedi 15	<i>L'heure du chacal</i> expositions Fanti et balades grenobloises	20 h 30	Ste Marie d'en-bas
mardi 18	expositions Fanti et balades grenobloises		
mercredi 19	ciné-jeunes (voir programme spécial) <i>Le rocher, la lande, la librairie</i> , d'après Montaigne ; mise en scène Jean Jourdeuil et Jean-François Peyret expositions Fanti et balades grenobloises	à partir de 12 h 20 h 30	Grand'Place Théâtre Mobile 50 F ; adh. : 30 F
jeudi 20	<i>Le rocher, la lande, la librairie</i> expositions Fanti et balades grenobloises	19 h 30	Théâtre Mobile
vendredi 21	<i>Le rocher, la lande, la librairie</i> concert de l'Ensemble Intercontemporain expositions Fanti et balades grenobloises	20 h 30 20 h 30	Théâtre Mobile Grande Salle 50 F ; adh. : 30 F
samedi 22	<i>Le rocher, la lande, la librairie</i> expositions Fanti et balades grenobloises	19 h 30	Théâtre Mobile
mardi 25	<i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> de Henri-Alexis Baatsch ; mise en scène Georges Lavaudant expositions Fanti et balades grenobloises	19 h 30	Petite Salle 50 F ; adh. : 30 F
mercredi 26	ciné-jeunes (voir programme spécial) <i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> expositions Fanti et balades grenobloises	à partir de 12 h 20 h 30	Grand'Place Petite Salle
jeudi 27	<i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> <i>Purgatoire à Ingolstadt</i> de Marieluise Fleisser ; mise en scène Hans Peter Cloos expositions Fanti et balades grenobloises	19 h 30 19 h 30	Petite Salle Grande Salle 50 F ; adh. : 30 F
vendredi 28	<i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> <i>Purgatoire à Ingolstadt</i> expositions Fanti et balades grenobloises	20 h 30 20 h 30	Petite Salle Grande Salle
samedi 29	rencontres philosophiques : Robert Perrin <i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> <i>Purgatoire à Ingolstadt</i> expositions Fanti et balades grenobloises	18 h 30 19 h 30 19 h 30	Théâtre Mobile (entrée libre) Petite Salle Grande Salle

en février

La neige ou le bleu, une vie de Stendhal:
jusqu'au **26**

Le quintet Stan Getz et Chet Baker: le **4**

Les blouses de Jérôme Deschamps:
du **9** au **12**

Viola Farber (danse): les **11** et **12**

Kilina Cremona (danse): le **16**

La tragédie de Carmen de Peter Brook, du
22 au **26**

Maison de la culture

directeurs: Jacques Blanc

Georges Lavaudant

administrateur: Jean-Luc Languier

secrétaire général: Jean-Marie Boëglin

conseiller artistique (danse): Jean-Claude Gallotta

conseiller artistique (musique): Gérard Maimone

responsable information: Claude-Henri Buffard

responsable relations publiques: Bernard Cadot

memento

les adhésions et les billets

peuvent être retirés:

à la Maison de la culture

4, rue Paul Claudel

mardi, jeudi:

12h30 à 14h,

16h30 à 19h30

mercredi, vendredi:

12h30 à 14h, 16h30 à 20h30

samedi: 14h à 19h30

dimanche: 14h à 19h

à la Maison du tourisme

14, rue de la République

du lundi au samedi,

13h à 17h30.

par correspondance

B.P. 7040, 38020 Grenoble

Cedex. Joindre une enveloppe

affranchie pour envoi des bil-

lets, sinon, les retirer au gui-

chet.

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.

horaires d'ouverture de la médiathèque et des expositions

mardi et jeudi: 16h30 à 19h30

mercredi et vendredi:

16h30 à 20h30

samedi: 14h à 19h30

dimanche: 14h à 19h

fermé le lundi.

horaires des spectacles

en règle générale, et sauf indications contraires, les spectacles commencent à:

19h30 mardi, jeudi et samedi

20h30 mercredi et vendredi

15h ou 17h le dimanche.

La Maison de la culture est fermée au public jusqu'au mardi 4 janvier, 12 h 30. Pendant la période des fêtes, la billetterie de la Maison du tourisme reste ouverte aux heures habituelles; les demandes d'adhésion et de réservation envoyées par correspondance ou déposées dans la boîte aux lettres de la Maison de la culture seront également enregistrées.



**revue mensuelle
de la maison de la culture
de grenoble**

nom (en capitales) prénom

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

code postal ville

- abonnement à partir du n° 1 (octobre 82)

- abonnement pour huit numéros à partir du numéro du mois en cours

- adhérents et abonnés de la maison de la culture **25 f**

- autres **60 f**

- le numéro **10 f**

ci-joint: f

en espèces: c.c.p.: chèque bancaire:

(cocher les cases correspondantes)

**règlement à adresser à: maison de la culture - service information
b.p. 70-40 - 38020 grenoble cedex**

du 25 janvier au 26 février

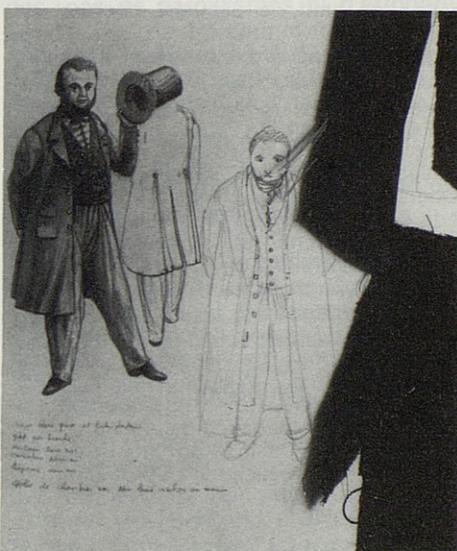
préface à la "La neige ou le bleu"*

Le texte d'Henri-Alexis Baatsch – résultat d'une commande de Georges Lavaudant – paraît aux éditions Bourgois sous le titre *La neige ou le bleu, une vie de Stendhal*. L'auteur a préfacé lui-même son texte.

Il expose avec clarté en quoi la pièce fait la somme de ses, de nos, de quelques Stendhal de l'Histoire et de l'Imaginaire.

Dans l'ordre des raisons et des enchaînements imaginaires, *La neige ou le bleu* suit la vie de Stendhal, se plie à quelques-uns des événements marquants qui la jalonnent, donne mouvement aux plaisirs et aux passions d'un homme, dont autant que l'écrivain et ses goûts spécifiques, on aura retenu l'analyse de lui-même et des événements.

La reconstitution d'un passé se soumet à l'arbitraire poétique. Aussi n'ai-je pas hésité à mêler, à égalité de jeu et de liberté, diverses réalités : réalité ou irréa-



gues d'amour, sont aussi dans notre présent des sources de mélancolie et d'exaltation créatrices.

Stendhal-Beyle est tantôt appelé dans ce mouvement dramatique Stendhal et tantôt Beyle. Lorsque le personnage formulé par la tradition l'emporte sur les contours encore imprécis d'un homme en devenir, il s'appelle Stendhal. Il n'y a pas toutefois d'absolu à cette distinction.

Henri-Alexis Baatsch

* A paraître chez Christian Bourgois.

lettre à Geo

"...J'ai songé à un titre, il me plaît assez, en ce qu'il exprime bien deux éléments majeurs de la mise en scène et de l'action :

La neige ou le bleu, une vie de Stendhal.

Il me paraît assez frappant et honnête. Il accentue la notion de présent, en cela que ni la neige ni le bleu n'appartiennent ou ne renvoient spécifiquement à l'histoire.

On pourrait aussi dire : *La neige et le bleu, mais là le son est un peu trop stendhalien. La neige ne pose pas de problème d'interprétation, le bleu, ce sont les uniformes, le ciel d'Italie, les yeux, la peinture, etc., le goût de Stendhal pour cette couleur. (...)*"

lité historiques, événements biographiques, pensées non dites et néanmoins vraisemblables, discours romanesque, rêveries interrompues, surgissement des fantômes, jugements du délire.

Il s'agissait pour moi de mettre en scène ce que, après étude, Stendhal-Beyle évoquait, spontanément, sans que je le soumise, à mon unique gré, au seul moule de mon imaginaire. *La neige ou le bleu* se rattache à la vie et à l'histoire propres de Stendhal comme une toile d'araignée que l'on vient d'arracher en passant s'accroche encore aux branchages du sous-bois.

Cela qu'il ne m'évoquait pas, mais qu'il était peut-être, ou cela qui me paraissait trop peu théâtral, pour que je m'y attarde, je l'ai laissé de côté, délibérément. Il appartient à d'autres imaginations, si elles le veulent, d'en faire quelque chose.

A travers un personnage qui, par une grâce qu'il s'est conquise, ne prête pourtant guère à attendrissement, j'ai voulu toucher, c'est-à-dire aussi bien blesser, montrer que l'Histoire, les arts, les intri-



"La neige ou le bleu" une vie de Stendhal texte de Henri Alexis Baatsch

mise en scène : Georges Lavaudant
décor et costumes : Jean-Pierre Vergier
aide-décorateur : Alain Hecquard
coproduction : Maison de la culture / Centre dramatique national des Alpes

régie lumière : Raoul Tartaix
régie son : Jacques Berne
régie générale : Jean-Jacques Lafond
réalisation costumes : Brigitte Tribouilloy

avec :

Gilles Arbona : Napoléon Bonaparte
Marc Betton : Stendhal I
Michel Ferber : Martial Daru,
Le Chevalier Giorgi Pont de Veyle,
Odruas, Valbayre
Ariel Garcia-Valdes : Cambaceres,
un officier, Carbonari II, Michelangelo, Overbeck, Comte Nello
Sylvie Milhaud : Methilde,
Mme Pasta, Mme de Montesquiou,
Giulia, Mme du Deffand
Gabriel Monnet : Stendhal II
Charles Schmitt : Caulaincourt, Pastoret, Maréchal des logis, Nietzsche
Marie-Paule Trystram : Babet,
Angela Pietragrua, Lamiel, Camilla
Jean-Claude Wino : Antomarchi,
la cantatrice Pasta, l'Abbé de Pradt
Carbonari I, Fedor

le 21 janvier

Ensemble Intercontemporain

musiques engagées

L'Ensemble Intercontemporain a été créé par Pierre Boulez en 1976 afin de disposer — à côté des studios de l'I.R.C.A.M. (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), où s'effectue une recherche de pointe sur les rapports actuels et futurs de la technologie et de la création musicale — d'une formation d'instrumentistes de très haut niveau, tous recrutés au rang de solistes, et susceptibles non seulement de défendre et illustrer le répertoire du XX^e siècle, mais aussi et surtout de participer activement aux expériences actuelles et de les susciter.

Ce programme s'inscrit bien dans ces orientations: diffusion du patrimoine du XX^e siècle, avec les partitions de Weill, Eisler et Hindemith, compositeurs rattachés entre eux non par des liens d'école, mais une double thématique: Allemagne années 20/situation de la musique face à l'engagement politique, l'œuvre de Henze apportant au second de ces points de vue un éclairage contemporain particulièrement saisissant.

Kurt Weill

La célébrité mondiale de Kurt Weill (1900-1950) est due comme on sait pour une grande part à sa collaboration avec Brecht, puisque celui-ci permit d'écrire les fameux "songs" de *L'Opéra de quatre sous* (1928). Leur popularité a peut-être un peu nui à la réputation de musicien "sérieux" à laquelle leur auteur peut tout à fait prétendre: élève de Busoni et Humperdinck, Weill a composé des symphonies et de la musique de concert avant de travailler avec Brecht. Mal écoutée, parce que souvent maltraitée par des arrangeurs indécis, la musique de *L'Opéra de quatre sous* peut paraître "légère", mais elle n'en recèle pas moins, outre son charme mélodique et son ironie, des subtilités d'écriture qui ressortiront certainement de l'audition de la *Suite d'orchestre* que le compositeur en tira avec le succès du spectacle, et qu'Otto Klemperer dirigea à Berlin en février 1929.

Hans Eisler

Autre collaborateur de Brecht et quasi-contemporain de Weill, Hans Eisler n'occupe pas encore, et de loin, la place qu'il mériterait dans les concerts. Né à

Dennis Russel Davies

Né en 1944 dans l'Ohio, U.S.A. Etudes à la Julliard school de New York: formation de chef, de pianiste, doctorat de musicologie.

En 1982, il prend la direction de l'Orchestre de Chambre de Saint-Paul (Minnesota, U.S.A.) dont il fait l'un des premiers ensembles de sa catégorie.

Il commence ses activités en Europe avec *Pelléas et Mélisande* par l'Orchestre de l'Opéra Néerlandais à Amsterdam. Il succède en 1978 à Sylvio Varviso à la tête du Württembergischen Stadttheater de Stuttgart, jusqu'en 1980. Il dirige, en tant que chef invité, à Bayreuth, la nouvelle production du *Vaisseau fantôme*.

Dennis Russel Davies dirige régulièrement la Philharmonie de Berlin, l'Orchestre Symphonique du Westdeutschen Rundfunks de Cologne, l'Ensemble Intercontemporain, l'Opéra Néerlandais d'Amsterdam et le Staatsoper de Hambourg. Il est actuellement directeur musical de l'Opéra de Stuttgart.

Barbara Conrad

Après des études à l'université du Texas, Barbara Conrad a fait ses débuts avec l'Opéra de Houston dans le rôle de Carmen, puis avec le New York City Opera.

Peu après, elle fut engagée par le Cleveland Orchestra avec Lorin Maazel puis par le Kennedy Center avec Norman Scribner, à l'Opéra de Caracas, à Munich, au Festival de San Remo, etc.

Sa carrière internationale se poursuit actuellement sur les plus grandes scènes du monde puisqu'elle est l'invitée pour la saison 1982/1983 du Metropolitan Opera de New York et de l'Opéra de Vienne.



Leipzig, Eisler avait fait ses études musicales à Vienne, et reçut pendant 4 ans, l'enseignement de Schoenberg, qui l'estimait paraît-il beaucoup. Son évolution politique devait cependant le détacher peu à peu de son professeur, et une œuvre comme *Palmström* témoigne à la fois de l'hommage au maître et des distances qu'il commence à prendre vis-à-vis d'un art estimé trop élitaire. Ce souci d'un engagement social et militant par la musique, le compositeur le poussera ensuite très loin, après son installation à Berlin en 1925: collaboration avec une troupe d'Agit-prop (*Le porte-voix rouge*), composition de chœurs politiques pour des chorales ouvrières, en bref, toute une activité manifestant délibérément une orientation marxiste et populiste.

Ayant fui l'Allemagne nazie en 1933, il fera des séjours dans différents pays d'Europe (y compris Paris), avant de gagner lui aussi les U.S.A. en 1938 (vivant notamment à Hollywood), qu'il ne quittera qu'en 1949, victime de la "chasse aux sorcières". Il s'installera enfin à Berlin-Est où, compositeur officiellement reconnu, il composera notamment l'hymne de la R.D.A.

Paul Hindemith

Contemporain des deux premiers, Paul Hindemith fait figure aujourd'hui de musicien plus académique, et cette image qui n'est pas tout à fait fautive ne doit pas masquer, dans son vaste catalogue, un grand nombre de partitions fortes et originales, telles que *La musique de chambre n° 1*, créée sous la direction d'Hermann Scherchen à Donaueschingen en 1922, et qui vaut par sa coloration expressionniste.

Hans-Werner Henze

Hans-Werner Henze représentera dans cette soirée l'aspect le plus actuel, puisque ce compositeur fait partie de la génération des glorieux cinquantenaires. Né en 1926 à Gütersloh (Westphalie), élève de Fortner, il fut assez proche à ses débuts du mouvement sériel, notamment après sa rencontre avec René Leibowitz aux Cours d'été de Darmstadt en 1949.

Il se fit connaître ensuite par des œuvres lyriques conçues avec une grande liberté d'écriture (*Boulevard solitude, Le*

roi-cerf, *Le jeune lord*, *Elégie pour jeunes amants*). Vers la fin des années 60, son intérêt pour les idées politiques d'extrême-gauche, coïncidant avec des séjours à Cuba, l'amena à écrire des œuvres à résonance engagée telles que *L'essai sur les cochons* ou *El Cimarron*, *El rey de Harlem*, partition assez récente, puisqu'elle date de 1979 et fut créée à Hambourg en février 82. Elle met en scène l'ode au *Roi de Harlem* tirée du recueil "*Poeta en Nueva York*" (1929-1930). Lorca fuyant la conjoncture politique espagnole, était arrivé à New York en 1929, et y avait découvert, à côté d'une activité universitaire qui le fascinait, une société d'écrasement de l'homme contre laquelle il ne pouvait qu'exprimer sa révolte. "Le poème de Lorca écrit Hans-Werner Henze est une vision permanente du prolétariat noir new yorkais, de l'aliénation où, sous le poids d'une brutalité sans histoire et sans culture, ces hommes sont condamnés à végéter.

On perçoit dans le poème un ton de révolte sous-jacent et aussi l'idée de lutte armée, de libération."

La partition écrite par Henze pour ce "théâtre imaginaire" est d'une grande originalité et d'une richesse sonore à laquelle contribue la variété de son instrumentation: clarinettes, saxophones, trompette, trombone, et surtout une abondante percussion, le tout accompagnant une partie de voix soliste tendue entre le chant, la parole et le cri. Le texte du poème est utilisé intégralement en espagnol "Avec les mots, écrit encore Henze, la musique s'engage de son côté dans une profession de foi qu'elle ne peut faire d'ordinaire. Elle devient responsable, elle souscrit à l'esprit formel du oui et du non, elle devient politique, elle souffre avec les autres, elle participe et s'embarque dans notre destinée". ■

Jean-Marie Morel

l'Ensemble Intercontemporain

direction
Dennis Russell Davies
avec
Barbara Conrad

programme
Kammermusik opus 24 n° 1
de Paul Hindemith
pour 12 instruments solistes
Opéra de quatre sous
Suite d'orchestre
de Kurt Weill
Palmström opus 5
de Hans Eisler
El rey de Harlem
Hans Werner Henze

Les 31 solistes de l'Ensemble Intercontemporain sont confrontés à un répertoire allant des classiques du XX^e siècle aux compositeurs les plus récents. Ils participent aux concerts, aux stages et aux diverses animations et mènent, parallèlement à leurs activités au sein de l'Ensemble, une carrière personnelle de soliste. Au sein de l'Ensemble, se sont constituées des petites formations: quatuor à cordes, trio, quintette à vent.

le 14 janvier

Depuis qu'il a remporté à l'âge de 24 ans, en 1949, le Concours Marguerite Long, Aldo Ciccolini fait partie de ces pianistes que l'amateur de musique a pris l'habitude d'entendre au concert ou en disque, si naturellement, que cela semble l'évidence. Il est pourtant un interprète fort difficile à définir: pas de rododromades, pas de paroxysmes ni d'effondrements, pas de froideur ni de distance. On serait tenté de ne le définir que par défaut s'il n'y avait cette constante impression de mise au clair dans sa façon d'interpréter. Le classicisme de Ciccolini c'est d'abord sa souplesse, et sa virtuosité, le faux calme de celui qui se livre sans en avoir l'air.

Vous vous êtes rendu célèbre, voici trente ans, avec le *Premier Concerto* de Tchaïkovski. Vous jouez fréquemment du Liszt ou du Saint-Saëns. On a pourtant toujours l'impression que la virtuosité ne vous intéresse pas.

A.C.: Les compositeurs mettent souvent de l'ironie dans la virtuosité. Il ne faut pas tomber dans leur piège. La virtuosité exprime une certaine libération sur la contrainte. Je la sens plutôt comme un moment d'utopie que comme le quart d'heure du saltimbanque. Je veux dire que la virtuosité n'est pas froide. Il s'agit de quelque chose d'intérieur. Je crois, par exemple, qu'on reconnaît une virtuose à l'art de jouer lentement. La rapidité, en musique, masque souvent l'insuffisance des moyens.

Il faudrait donc en arriver à une certaine distance?

A.C.: C'est plus complexe. Distance, cela voudrait dire dédain, refus de plaire, refus de se livrer. Au contraire, j'essaie moi-même – et j'essaie de le montrer à mes élèves – de parvenir à une parfaite projection dans l'œuvre. A l'inverse de la formule préconçue, je ne crois pas qu'un pianiste se concentre lors d'un concert. Je m'y sens au contraire en état d'attention, tous les sens en éveil, prêt à m'investir dans mon double. La musique est peut-être surtout cette ascèse qui développe l'attention. Au commencement de ma carrière, j'étais terriblement inquiet d'un tel dédoublement. Je croyais à des crises de schizophrénie. Puis je me suis rendu compte que la plupart des concertistes en étaient là. On se voit en train de jouer. On est sensible au moindre détail de l'atmosphère. A la dernière mesure, on rentre brutalement dans sa peau. Quelqu'un d'autre a joué, qui me ressemble beaucoup dans un monde différent où s'est projeté le nôtre.

Aldo Ciccolini

C'est l'inverse de l'état du drogué. On maîtrise les fantômes. On les a là devant soi. On ne baigne plus dedans.

Cette atmosphère qui vous influence, comment la définir?

A.C.: Très simplement: c'est la vie quotidienne. On arrive au concert avec ce qu'on a vu dans la journée, le temps qu'il fait, la décoration de la salle, les lumières. Il va falloir se livrer à la musique tel qu'on est ce jour-là.

Et c'est le trac?

A.C.: Ce qu'on appelle trac, c'est la peur de se livrer, le doute sur soi-même. Tout le monde l'a, et tout le temps. Il ne s'agit absolument pas de la peur du public. Vu d'une estrade, le public reste une vague notion de présence. Trois auditeurs suffisent à la donner. Nous nous trouvons "en présence" et nous doutons. Mais curieusement, l'intuition de l'interprète surgit d'on ne sait pas trop où, à ce moment-là. Le travail d'exercice, les répétitions ne servent qu'à mettre en place les problèmes, à roder les mécanismes, à savoir où sont les conflits. Je ne sens l'interprétation venir qu'en "présence", au moment où le double se met à l'œuvre.

Vous avez dit qu'il n'y a pas d'absolu en musique.

A.C.: Oui, parce que la musique n'a rien d'une valeur en soi. Je l'imagine comme un pont parmi d'autres qui mène "là-bas". Ce "là-bas", je ne sais pas ce que c'est. Je suis athée. Je crois seulement que la musique est l'un des instruments qui permettent de passer, plus avant. Elle ne tient pas sa valeur d'elle-même. ■

propos recueillis par
J.-M. de Montremy
in "*La Croix*"

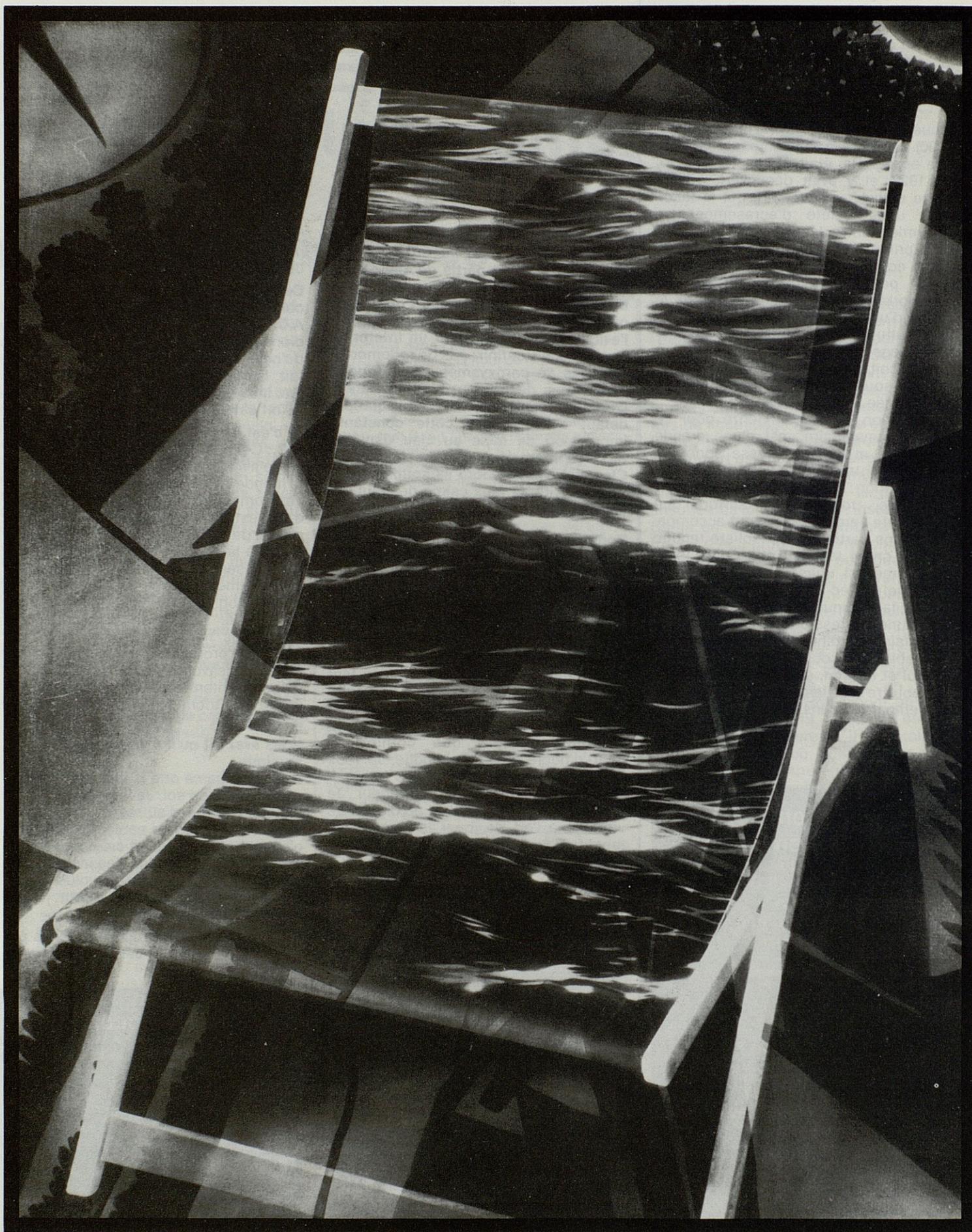
Aldo Ciccolini

Né à Naples en 1925

programme

Le roman de la rose
de Robert Lannoy
Le 5^e concerto de piano
de Saint-Saëns
La 1^{re} symphonie
de Dutilleux
Concerto de piano en sol
de Ravel

et l'Orchestre symphonique
de Grenoble sous la direction
de Stéphane Cardon
une production du Centre musical
et lyrique



Huile et acrylique sur toile
162 x 130 cm, Fanti, 1982.

...à propos d'un tableau sur Stendhal : deux questions à Lucio Fanti...

Fanti le *bolonese*, Stendhal le *milanese* n'étaient pas si éloignés l'un de l'autre. Il aura fallu pourtant une fête commémorative pour qu'ils se rencontrent et une commande de la Maison de la culture de Grenoble pour que le peintre vienne tourner autour de la treille

et de la Grande Chartreuse. A partir du 11 janvier, le public sera invité à venir voir comment Lucio Fanti a mis en cadre l'écriture stendhalienne, après celle de Rousseau et celle de Maïakowski.

Lucio Fanti, le public va rencontrer l'ensemble de votre travail. Pouvez-vous préciser comment vous voyez votre évolution par rapport aux premières œuvres qui étaient chargées d'interrogations, de contestations évidentes sur la politique et la société alors que dans les toiles récentes l'aspect onirique, ludique se développe encore davantage ?

L.F.: Pendant longtemps j'ai essayé de dire avec des images, des signes une forme d'espoir déçu dans le changement, sans pourtant jamais élaborer un véritable langage de signes symboliques. Et je pense de plus en plus, que si un discours passe dans un tableau c'est grâce "à la peinture". De la même manière, la poésie n'a pas besoin de l'image poétique pour être poésie. Stendhal, par exemple, ne met jamais en avant l'aspect irrationnel de sa nature, pourtant il est poète. Dans la série de toiles sur la Russie, je peignais des personnages, des statues... Maintenant, seulement des objets. Ce qui ne veut pas dire qu'un jour ou l'autre je ne me mettrai pas à raconter un autre type d'histoire. Pour le moment, j'essaie de poser le doute, l'inutile, l'inverse des discours triomphalistes de certains... C'est une façon de me rapprocher de moi-même. Quant à l'ambiguïté, le jeu, j'espère qu'ils ont toujours fait partie de ma peinture, au-delà de tout message volontariste.

Et Stendhal ?

L.F.: Stendhal est quelqu'un avec qui j'aurais aimé avoir eu la chance de parler comme avec Rousseau ou Maïakowski. Il

m'émeut beaucoup car on sent derrière ce qu'il écrit une fragilité, une solitude. Cette commande d'un tableau est un hasard qui m'intéresse, bien que je sois inquiet à l'idée de devoir faire une toile sur Stendhal. Aussi je préfère dire que c'est pour Stendhal. Cela me laisse plus libre. De toute façon, je n'ai pas de leçon à donner et ne serai ni didactique, ni

anecdotique. J'ai passé une semaine dans la région à chercher un paysage qu'il aurait aimé. J'ai surtout vu le brouillard mais je connais la Chartreuse par cœur. Stendhal a aimé l'Italie, cela me plaît de lui faire un paysage français avec la fameuse treille ou sans treille. Mais je ne peux rien dire de définitif tant que la toile est blanche... ■

N.P.



Huile et acrylique sur toile.
130 x 162 cm, Fanti, 1982.



"Portrait de M" huile et acrylique sur toile
65 x 81 cm, Fanti, 1981.

Lucio Fanti

Lucio Fanti est né à Bologne le 20 novembre 1945. Il expose pour la première fois dans la Salle rouge pour le Viet-Nam organisée en 1968 par la jeune peinture (A.R.C.)

Plusieurs réalisations pour le théâtre avec notamment Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdeuil.

expositions personnelles

- 1972 - Galerie Il Fante dispade (Rome)
- 1972 - Galerie Mutina (Modana)
- 1973 - Galerie Gastaldelli (Milan)
- 1976 - Galerie Forni (Bologne)
- 1977 - Galerie Krief-Raymond (Paris)
- 1980 - Galerie Gastaldelli (Milan)
- 1980 - Galerie Krief-Raymond (Paris)
- 1981 - Maison de la culture d'Auxerre
- 1982 - Peinture murale à Chambéry

Exposé à Grenoble du 11 janvier au 26 février 1983 sur le thème "écriture/nature/peinture" autour de Maïakowski, Rousseau et Stendhal.

courte légende pour une chaise longue

Elle était si longue qu'elle dépassait. Alors cette enfant difforme de la chaise fut tirée dehors à l'air du dedans, menée à la plage sur les carreaux. Ça n'était ni vraiment pour s'en défaire, ni vraiment pour la montrer, mais pour la mettre quelque part où ça lui ressemble un peu, entre deux mondes pour qu'elle y retienne la lumière. On y trouvait parfois un petit arbre dans son pot ou un pan de velours, non pas jeté mais bien posé ni là par hasard, ni par légitimité mais retenant la lumière alors qu'il fait froid et qu'une

barque n'en finit pas de se briser. La mer ici, on l'avait vue déferler du projecteur, inonder le parquet, l'escalier, l'angle d'une toile et même les branches d'acacias derrière la vitre. On l'avait vue sur des photographies sur la table. Des mers pas mer, des sièges de plages sans plage, mais la chaise longue installée pour toujours dans le provisoire, trop longue pour être chaise, trop précaire pour être fauteuil, tenait la mer dans sa toile et la lumière dans ses barreaux.

Natan

la politique des établissements d'action culturelle

Faisant suite à notre dossier sur l'art, l'action culturelle et les politiques actuelles, voici quelques extraits de la conférence de presse de Dominique Wallon, Directeur du développement culturel, donnée le 25 novembre 1982. Ces citations constituent un choix partiel et partial – l'intégralité du discours constituant une vingtaine de pages – dont la rédaction prend l'entière responsabilité.

(...) Depuis cinq ans environ il est devenu courant de parler de la crise des établissements d'action culturelle. Juste globalement cette affirmation doit cependant être nuancée, compte tenu de la très grande diversité des situations et de la qualité maintenue du travail de nombreux centres d'action culturelle ou maisons de la culture.

Cette crise résulte, d'abord, des blocages financiers qu'ils ont subis, et plus globalement des répercussions sur des équipes qui se trouvent au carrefour de plusieurs secteurs de la vie culturelle, de la médiocrité de la politique culturelle de l'Etat des dernières années.

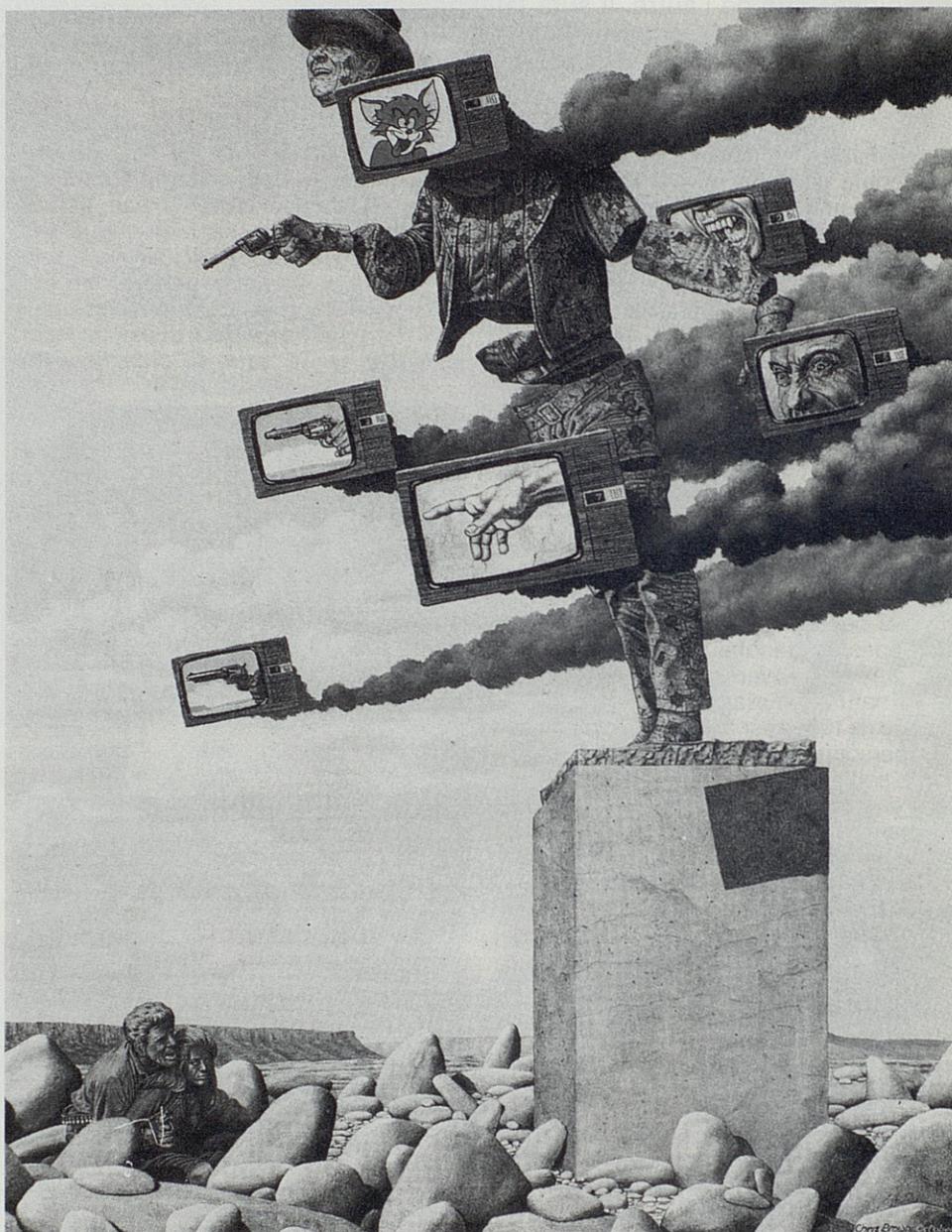
Mais elle provient aussi des rigidités excessives du fonctionnement interne, d'une croissance mal contrôlée des frais fixes, d'une implication insuffisante des équipes professionnelles dans un travail de création ou d'invention, et plus largement d'une difficulté à se renouveler face aux transformations de la vie sociale et culturelle.

Plus fondamentalement, il y a eu crise de l'idée même d'action culturelle, parce que l'action culturelle a été souvent assimilée à la seule fonction d'animation, [voire d'animation pédagogique] parce qu'elle a été abusivement séparée de la création artistique.

Il est temps aujourd'hui de remettre les choses sur pied, de clarifier les concepts et surtout les missions de ces établissements, de leur donner la possibilité de jouer leur rôle, qui est essentiel, au sein de la nouvelle politique de la culture.

Donner une vigueur et un dynamisme nouveaux aux maisons de la culture et aux centres d'action culturelle suppose sans doute une orientation claire et des décisions relevant de l'Etat, mais cela passe aussi par une mobilisation des volontés et des capacités d'invention des équipes professionnelles.

Au-delà du problème des moyens financiers il y a dans les établissements un potentiel technique et un potentiel humain qui est capable de produire des œuvres et actions fortes. L'expérience



"Adam & Eve; message from sponsor" de Chris Brown (oil on canvas), 1981.

est là pour le prouver. Les deux années qui viennent devraient permettre d'aboutir à ce que tous ces lieux soient effectivement des lieux de vie, de création, d'invention d'une action culturelle renouvelée. (...)

(...) Si l'on utilise le concept, plus englobant, de développement culturel, l'on entend par là la prise en compte d'un double mouvement :

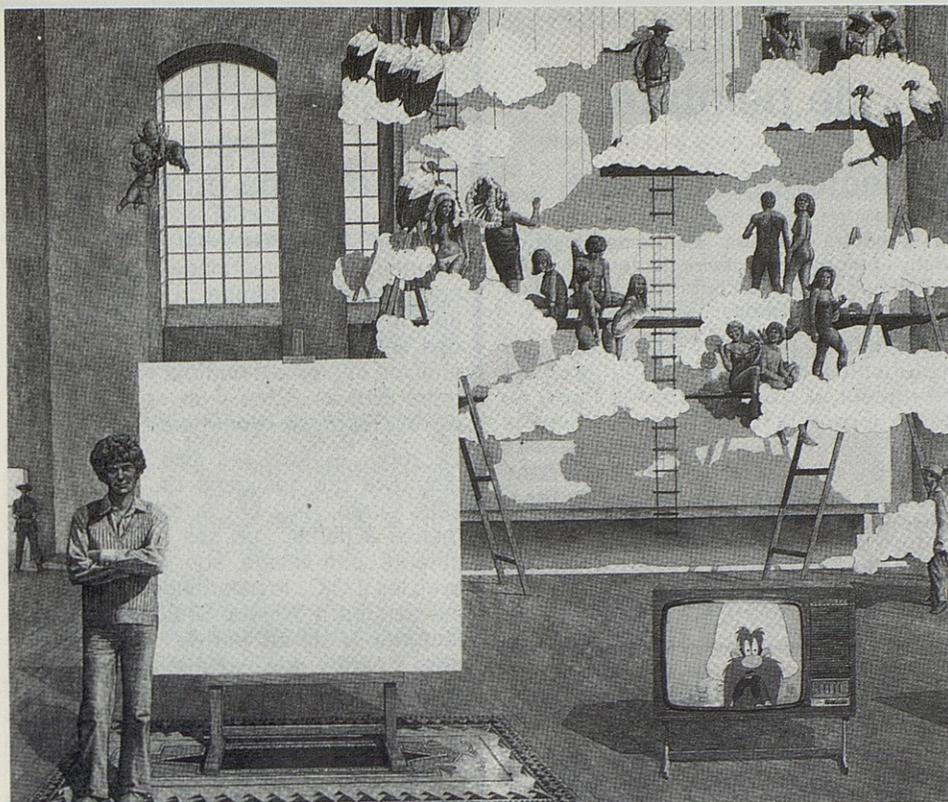
– celui de la création intellectuelle et artistique, de la recherche sur l'évolution des formes et des langages, de leur capacité de transformer en profondeur

l'imaginaire social, le système de valeurs collectives ;

– celui des pratiques culturelles effectives de la population, avec la richesse de leur diversité mais aussi leur position inégale par rapport à l'accès aux langages et formes les plus élaborés.

L'action culturelle, c'est tout le travail qui se fait pour, à la rencontre de ces deux mouvements. (...)

(...) Après la phase glorieuse du lancement par André Malraux du projet des maisons de la culture, après l'examen de conscience de mai 1968, une pratique et



"The agony on the ecstasy"
(oil on canvas), 1980.

une certaine doctrine de l'action culturelle se sont progressivement établies. Cette doctrine fait référence à trois ou quatre missions pour définir l'action culturelle :

- création
- diffusion (1)
- animation
- formation

Cette énumération fonctionnelle renvoie effectivement à la réalité du travail mené par les équipes professionnelles. Mais au-delà du caractère abstrait de la formulation le problème est de savoir quel équilibre réel s'établit autour de ces missions. C'est en tout autre terme qu'il faut aujourd'hui aborder la question.

Il ne faut pas penser les missions des maisons de la culture et des centres d'action culturelle comme si l'on pouvait croiser les différents types d'intervention, les différentes disciplines artistiques et les différents publics.

L'éparpillement des missions, la polyvalence tous azimuts qui résultent de ce type d'approche sont des facteurs d'affaiblissement, de neutralisation voire de bureaucratisation d'un projet.

Chaque établissement ne pourra éviter ces risques, sortir de la crise ou de l'anonymat où il a pu se laisser conduire par la politique antérieure qu'en faisant des choix rigoureux, qu'en définissant une ligne claire, lisible pour la population comme pour les partenaires. C'est à ce travail de clarification et de recentrage que le Ministère convie les associations et les équipes professionnelles en précisant d'abord ce qu'il attend d'elles. (...)

(...) Au sein du champ très large de l'action culturelle, la responsabilité spécifique d'une maison de la culture ou d'un centre d'action culturelle est celle de l'engagement dans la production artistique. Parmi les structures de créa-

tion, ce qui différencie une maison de la culture ou un centre d'action culturelle ce doit être la capacité d'utiliser un ancrage fort dans la réalité sociale et locale pour transformer en profondeur les attitudes collectives à l'égard de la création artistique, pour proposer à celle-ci une nouvelle rencontre avec la pluralité des paroles sociales.

La création artistique doit toujours être au point d'arrivée ou au point de départ du travail d'action culturelle de ces établissements. (...)

(...) Le statut associatif des établissements est confirmé d'abord parce qu'il n'y a pas de réelle solution alternative. Ensuite, parce qu'il permet d'organiser la coopération des différents partenaires, Etat, collectivités locales, acteurs culturels et sociaux. Enfin parce qu'il conserve un potentiel de mobilisation militante qui sans se substituer à la responsabilité des professionnels peut être un élément important de réussite d'un projet d'action culturelle.

La souplesse du statut associatif présente parfois bien des avantages, mais aussi l'inconvénient de permettre beaucoup de dérapages. C'est pourquoi, le

Ministère entend rappeler quelques principes simples et procéder à une étude approfondie de son application ou de sa transformation.

1. Des règles minimales à respecter :

- l'association est le lieu de discussion du projet culturel. Il lui revient d'arrêter les orientations à moyen et long terme et de choisir un directeur sur la qualité et l'adéquation de son projet à ces grandes orientations.

Il lui revient enfin d'arrêter les décisions majeures de gestion, à partir des propositions du directeur : effectifs, organisation, politique salariale, budget ;

- toutes les décisions de mise en œuvre du projet et de gestion relèvent de la responsabilité du directeur et aucun contrôle a priori ne doit s'exercer sur ses décisions ; l'association devant en revanche assurer une fonction de contrôle a posteriori de la gestion et d'évaluation du travail mené par rapport au projet adopté.

Il devra donc être mis fin immédiatement à toute pratique qui irait à l'encontre de ces principes. (...)

(...) La modération du taux d'actualisation des subventions 1983, le fait que les majorations supérieures à ce taux de 8% qui seront accordées devant être affectées intégralement à l'accroissement des budgets d'activité et de création, illustrent très directement la rigueur de la contrainte financière qui va peser sur la gestion des établissements.

Dans la mesure où l'objectif prioritaire est de reconstituer ou de maintenir à un niveau satisfaisant des budgets d'activité et de création, cela implique des choix de gestion très stricts aussi bien à l'égard des frais fixes de fonctionnement - des économies devront être recherchées systématiquement dans la gestion courante - que dans l'organisation des activités.

Ce dernier point concerne aussi bien les économies réalisables en termes de mode d'utilisation du personnel (rythme des activités, heures supplémentaires, recrutement de personnel vacataire, etc.) que les implications financières des choix faits pour recentrer le projet culturel, abandonner éventuellement des secteurs d'intervention secondaires ou mieux pris en charge par d'autres équipes. (...). ■

(1) Il faut notamment conserver à l'esprit que ces établissements sont le plus souvent "la seule salle de spectacles moderne" de leur ville d'implantation et ont de ce fait une lourde responsabilité de diffusion pluraliste du spectacle vivant.



"At last a religion with something for everyone"
(oil on canvas), 1981.

à Sainte Marie d'en-bas

"L'heure du chacal"

texte: Mohamed Boumeghra
 Mise en scène et bande son:
 Diden Berramdane
 interprétation: Mohamed Boumeghra
 Diden Berramdane

Ceux qui se rappellent les précédentes productions du Théâtre du Désert de *La charrette à Don Quichotte* en passant par *L'appel du fou* reconnaîtront dans ce nouveau spectacle leur thème de prédilection: l'homme nu, l'homme faible confronté aux puissances gigantesques que sont la société, la civilisation, le progrès, le pouvoir et dont les réactions vont de la révolte à la folie, en passant par la résignation, parfois la lâcheté, mais aussi parfois le courage.

Ils reconnaîtront aussi leur style très personnel de mise en scène et de décoration, style né peut-être de la modicité de leur moyens financiers et qui transforme un bout de carton en décor somptueux, un vieux chiffon en costume éclatant et qui, à force d'ingéniosité, aboutit à un théâtre authentique.

• du 3 au 15 janvier à 20 h 30

(tous les soirs sans relâche)

au Musée de peinture

lecture-promenade

par le théâtre-narration - lecture de Ghislaine Drahay - parcours *imageaire* de Veuve Angine et Philippe Leleu. Parcours dans l'espace de Marie-Christine Vernay.

"La baignoire de Charlotte Corday" - la lecture/mise en espaces (le pluriel est ici de rigueur, il s'agit d'espaces fixes) de ce texte revêt la forme d'une promenade en groupe à l'intérieur du musée. Mais peut-être avant tout "promenade dans quelque labyrinthe ou quelque train-fantôme d'un étrange luna-park mental".

25, 26, 27 janvier / Musée de peinture / place de Verdun

à l'Espace 600

"Drôle d'oiseau"

par le groupe "Le pied à coulisse"

chorégraphie: Christiane Blaise
 avec: Sylvia Bichon, Sylvie Berrier, Daniel Bourgne, Christiane Blaise, Colette Deloffre, Michèle Fandre, Chantal Pillet, Yves Sicard
 musique: Eric Decamps

les 5, 6 et 7 janvier

en tournée

"George, l'homme en robe"

Philippe Morier-Genoud rencontre en Dauphiné un "personnage": George(s) C. agriculteur à la retraite... Un détail singulier, fascinant, George(s) s'habille avec des vêtements de femme. Une relation amicale et pleine d'humour s'établit alors entre eux, et l'idée d'un spectacle naît alors: *George(s) l'homme en robe*.

La robe, le sac, les bas... et George découvre que les gens de "robe" (avocats, curés, rois) ont la parole... Il commence à parler... de ses souvenirs (ses parents, son village, son voyage à Paris avec les J.O.C., le pèlerinage à La Salette, les séjours à Tullins, St-Egrève), de ses lectures (Historia), fait des citations latines, chante des chansons paillardes, donne ses opinions sur la reine d'Angleterre, la 3^e République...

Ce texte est une formidable matière à représentation théâtrale mais c'est avant tout la parole d'un être profondément humain qui s'exprime.

Un objectif pour l'acteur:
 "être à l'écoute d'une expression locale, et la restituer avec sa vérité, son rire, sa tendresse, sa violence".

Tournée "George, l'homme en robe"

jeudi 13 janvier, Briançon (Centre culturel);
 vendredi 14 janvier, Echirolles (Salle Elie Blanchet); samedi 15 janvier, Vienne (M.J.C. Maison pour tous); mardi 18 janvier, St-Marcellin (M.J.C. Maison pour tous); jeudi 20 janvier, Côte-St-André (Lycée agricole) à 15 h; vendredi 21 janvier, St-Egrève (M.J.C. Maison pour tous); samedi 22 janvier, Crolles (M.J.C. Maison pour tous); mardi 25 janvier, Pont-de-Claix (M.J.C. Maison pour tous); vendredi 28 janvier, St-Siméon-de-Bressieux (Salle des manèges); mercredi 2 février, Annecy (M.J.C. Maison pour tous, Les Marquisats), vendredi 4 février, Pont-en-Royans (Salle des Fêtes); mardi 8 février, La Mure (M.J.C. Maison pour tous); vendredi 11 février, Varcès (Etablissement pénitentiaire); dimanche 20 février, Serrière en Chautagne (Savoie).

en projet: St-Martin d'Hères (Salle Paul Bert); Die (Salle des fêtes).

à l'Hexagone

"Léonce et Léna" de Georg Büchner

remettre Büchner en chantier

(...) Qu'en est-il de *Léonce et Léna*? Par-delà la référence explicite aux comédies de Musset (*Fantasio* et *Les caprices de Marianne*) et en quelque sorte par ricochet, Büchner nous pose en fait la question de savoir si nous sommes à même de concevoir, malgré nos obsessions à jamais fixées dans la célébration de notre XVII^e siècle, l'existence ici et maintenant du genre comique et son aptitude à traiter de l'amour. Et il faut bien avouer que nous sommes à cet égard infirmes. Certes, nous pouvons encore disserter sur le comique dans l'histoire de la littérature et à la rigueur sur le comique des autres, mais d'où vient que nous soyons à ce point rétifs à concevoir notre propre comique, nos propres infirmités?

Jean Jourdheuil

• vendredi 21
 et samedi 22 janvier

"L'heure du chacal"

• les 18 et 19 janvier à 20 h 30

par les Fédérés,
 en coproduction avec le Théâtre de Genevilliers,
 les Tréteaux de France - Jean Danet et le Festival d'Avignon

nouvelle traduction de Jean Jourdheuil et Jean-Louis Besson
 chef de troupe: Jean-Louis Hourdin
 assistants: François Chattot, Geneviève Sorin, Michel Untereiner
 décor et costumes: Serge Marzolf
 automates: URSUS
 masques: Marie-Hélène Girard
 musique: Sylvain Gaudette, Annabel de Courson
 éclairages: Gérard Bonnaud
 régie: Gérard Bonnaud, Jean-Pierre Dos, Michael Serejnikoff

avec:
 Bouzid Allam: le roi; Françoise Bassereau: violon; Christian Bonnaud: cornet, l'instituteur; Daniel Briquet: Léonce; François Chattot: Valério; Annabel de Courson: bandonnéon; Michel Froehly: le précepteur, un conseiller d'Etat; Sylvain Gaudette: clavier; Sylvie Jerusalem: Léna, contrebasse à vent; Gisèle Joly: la gouvernante, tuba; Luc Schilling: un conseiller d'Etat, le conseiller cantonal; Sophie Talabot: Rosetta, saxophone; Michel Untereiner: le président du Conseil d'Etat.

Léonce et Léna a été créé le 17 juillet 1982 au Festival d'Avignon

angell/maimone
 entreprise

concerts:

jeudi 27 janvier à l'Isle d'Abeau

samedi 29 janvier à Echirolles
 (Gymnase Jean Vilar)

au Rio "L'éveil du printemps"

une mise en scène d'Yvon Chaix avec Stéphane Delbasse, Serge Paraggio, Elena Pastore, Maryline Tetaz, Patrick Zimmermann et la participation de l'Atelier-Théâtre d'Yvon Chaix et de lycéens du Lycée Emmanuel Mounier.

Après Botho Strauss, Peter Handke, Yvon Chaix travaille à nouveau sur le texte d'un auteur allemand : Frank Wedekind.

L'éveil du printemps fut écrit par Wedekind à partir de 1890. Frappé de censure pendant 16 ans, il ne fut donné au théâtre qu'en 1906. Entre temps, l'auteur inventa le personnage de "Lulu" à l'origine de l'opéra d'Alban Berg et du film de Wilhelm Pabst.

L'éveil du printemps, tragédie enfantine met en scène des adolescents. L'éveil de leur sexualité révèle alors l'hypocrisie de l'ordre moral ambiant. Leurs luttes pour accéder à un monde adulte qu'ils veulent authentique les mèneront soit à la mort, soit au pénitencier.

Ce texte historiquement visionnaire fut longtemps ignoré en France. Il annonce le théâtre expressionniste et moderne allemand.

Cette tragédie enfantine met en œuvre la sensibilité et l'émotion. Elle participe de la critique sociale et par ses personnages oppose l'imagination à la raison froide, le rêve à l'ordre social, les forces de la vie et l'amour aux conventions et à l'hypocrisie.



Egon Schiele: double portrait, 1915.

• du 11 au 31 janvier
au théâtre du Rio

19 h 30 les lundi, mercredi, vendredi
21 h 30 les mardi, jeudi, samedi

formation de comédiens

Avec l'aide et l'accord du Ministère de la culture et de la Mairie de Grenoble, il sera procédé à l'ouverture d'une classe de formation de comédiens au sein du Conservatoire en janvier 1983.

L'accès à cette section se fera par concours le 4 janvier 1983.

Tous renseignements au secrétariat du Conservatoire, 6, chemin de Gordes, 38100 Grenoble. Tél. (76) 46.48.44.

balades photographiques grenobloises

"En novembre 1980, un projet d'action culturelle fut mis en place par la Maison de la culture sous la direction de M. Gilman. Le projet consistait à réaliser une approche de Grenoble avec et par la photographie.

L'idée étant de réaliser un reportage photographique à partir des balades articulées autour de la présence d'une personnalité impliquée dans la ville. Ces différentes balades se déroulèrent de janvier à juin 1981.

L'accompagnement photographique étant assuré par P. Fillioley enseignant la photographie à l'I.U.T. et au F.R.E.P. Les photographes amateurs constituant ce groupe venant des milieux de l'entreprise et de l'enseignement. En juin 1981, nous avions élaboré un projet d'exposition précis, s'appuyant sur les photographies déjà réalisées et classées suivant les thèmes que nous avions retenus au fil de nos balades et de nos réflexions communes. Cette orientation fixée comme objectif nous donna une impulsion nouvelle.

La confrontation des idées et des photographies qui suivit amena progressivement une évolution du projet initial. Un choix critique conduisit à un renouvellement des photographies qui permit de réaliser une mise en forme définitive de notre travail".



liste des participants :

Michel Brunier: artiste peintre; **Sylvie Chappaz**: photographe; **Pierre Fillioley**, photographe professionnel; **J. Guillamot**, enseignant atelier photo I.U.T. 2, chargé de formation F.R.E.P.; **Jean-Paul Guillamot**, retraité S.N.C.F.; **Claude Grill**, professeur; **Henri Leroux**, professeur; **Rachel Preissman**, animatrice; **Yann Pavie**, critique d'art; **Jean-Louis Quenin**, ingénieur; **Pierre Ramina**, dessinateur industriel.

rencontres philosophiques

A partir du mois de janvier, **Daniel Bougnoux** reprendra la formule qu'il avait l'an dernier adoptée en invitant Edgar Morin : une dizaine de questions posées publiquement à un auteur permettent de prendre une connaissance assez rapprochée de sa recherche. Sur la base ainsi reconnue, le dialogue s'engage ensuite entre le public et le conférencier.

La première rencontre est prévue le samedi 8 janvier 83 à partir de 18h30 au Théâtre mobile, autour de **Jean-Pierre Dupuy** (entrée libre). Elle sera suivie le lendemain dimanche après-midi d'un séminaire, sur invitation.

La seconde pour le samedi 29 janvier à 18h30 autour de **Robert Perrin**.

Jean-Pierre Dupuy

Jean-Pierre Dupuy, né à Paris en 1941, est maître de recherche au C.N.R.S. et maître de conférences à l'Ecole polytechnique. Cofondateur du Centre de recherche sur l'épistémologie et l'autonomie (C.R.E.A.) de l'Ecole polytechnique et du groupe Science-Culture de la Montagne Sainte-Geneviève, il a dirigé en juin 1981 à Cerisy la Salle la décade consacrée à *L'auto-organisation de la physique au politique*, actes à paraître au printemps 83 au *Seuil*. Jean-Pierre Dupuy a notamment travaillé avec Ivan Illich, René Girard, et l'équipe de la revue *Esprit*.

Principaux ouvrages :

L'invasion pharmaceutique (avec Serge Karsenty), *Points Seuil*;

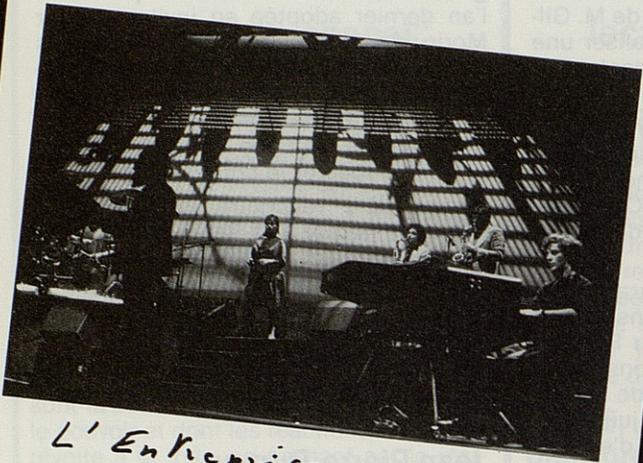
L'enfer des choses, René Girard et la logique de l'économie (en collaboration avec Paul Dumouchel, *Seuil*, 1979);

La trahison de l'opulence (en collaboration avec Jean Robert, *P.U.F.*, 1976; et celui qui vient de paraître: *Ordres et désordres*, enquête sur un nouveau paradigme (*Seuil*, 1982).

Robert Perrin

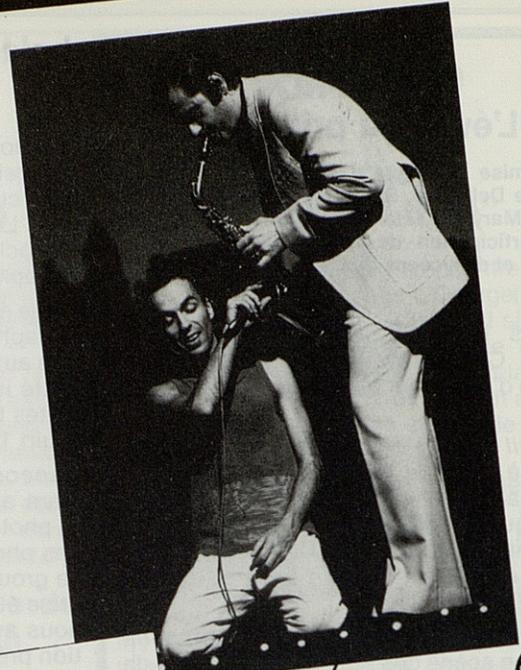
(...) Robert Perrin a récemment ouvert à Grenoble, cours Berriat, une "école de philosophie humaniste". Il y conduit un enseignement orienté vers la connaissance de la personnalité (recherche des types morphologiques, des rythmes, et des signes astrologiques), vers la diététique, et vers la créativité artistique. Il œuvre en solitaire, et à contre-courant. Son enseignement, comme son abondante production poétique, restent à l'état oral et n'ont pas encore abouti à des livres. Mais le contact avec lui témoigne d'une exigence passionnée et altière, chose assez rare par les temps qui courent: Robert Perrin détient un peu de ce *feu sacré* qu'il entretient entre les dix mille volumes de sa bibliothèque (où l'on remarque nombre d'auteurs suspects ou bannis de la "culture": Saint-François d'Assise, Berdiaev, Alan Watts...), et qu'il communique dans une parole qui mérite d'être recueillie et examinée publiquement.

Daniel Bougnoux



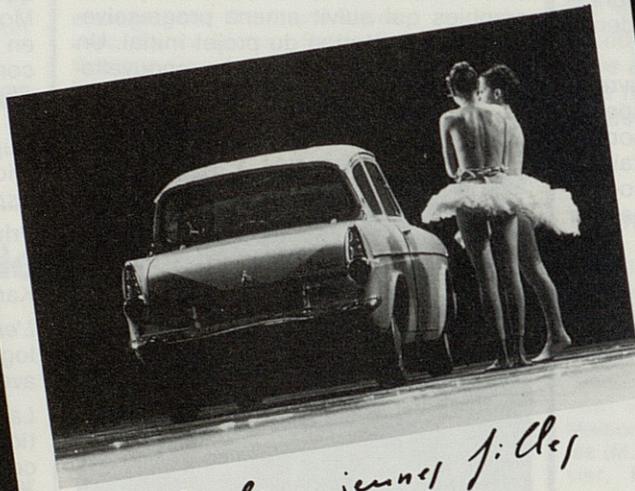
L'Entreprise

10-12-82

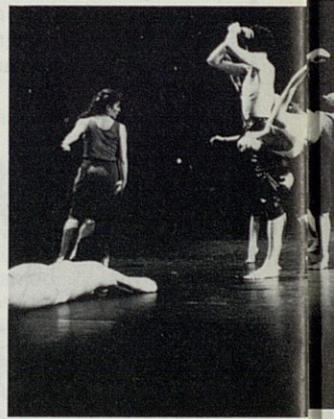


Angel / J. Marie Peyrin
10-12-82

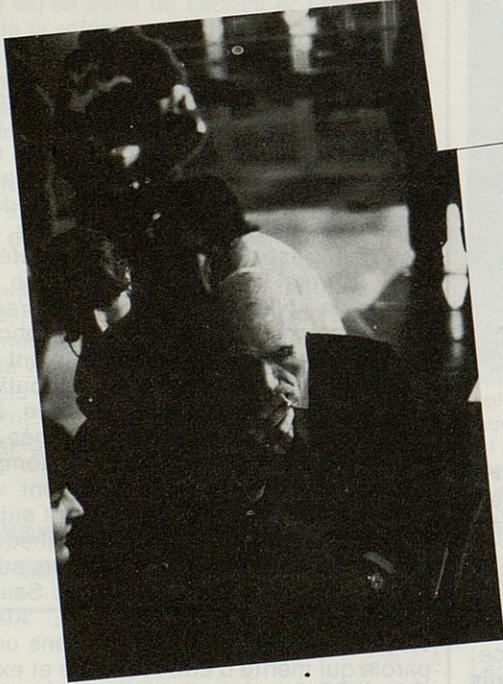
Tracey



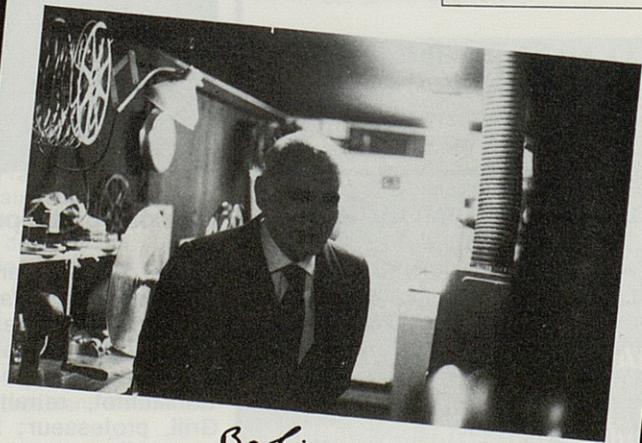
Anglia, jeunes filles
"Yves P." 1-12-82



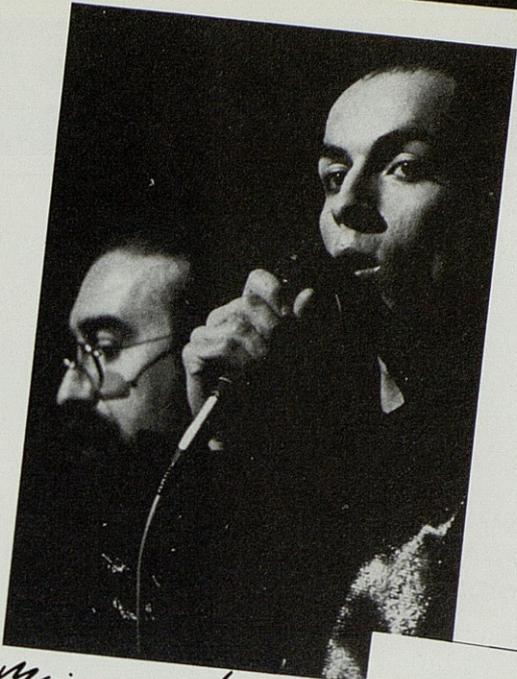
"Yves P."
1-12-82



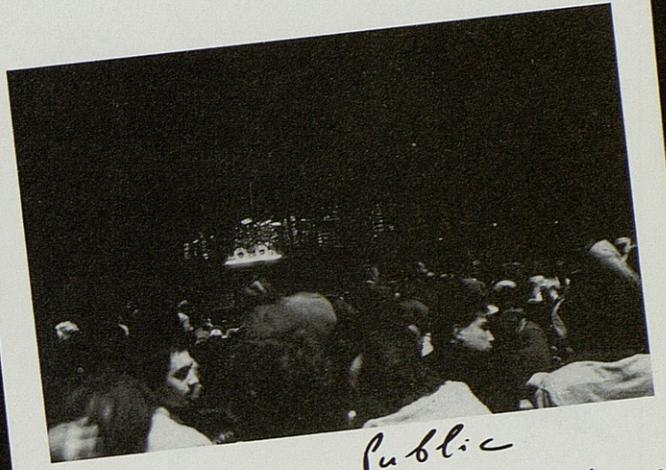
Luigi Comencini
à 18h55 le samedi 4 décembre



Bobines
4-12-82



Maimone / Angel
10-12-82



Public
pendant l'entre'prise
10-12-82

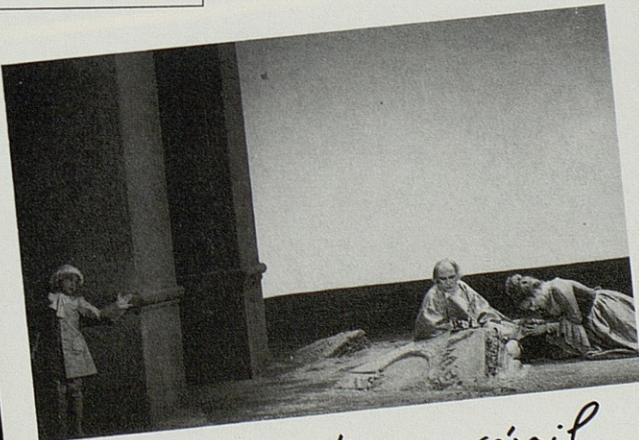


Robert Seyfried / Mirjam Berns
"Yves P." 1-12-82

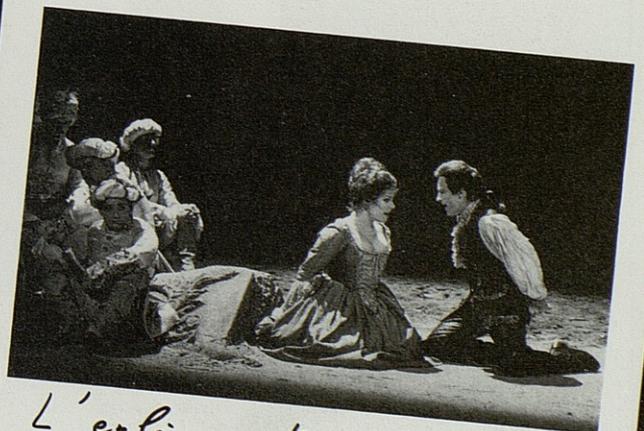
Tracey



1 P."
2-82



L'enlèvement au sérail
15-12-82



L'enlèvement au sérail
15-12-82

prochainement

"Les blouses"

de et par

Jérôme Deschamps

du mercredi

9 au samedi

12 février

ENTREPRISE

ANGEL/MAIMONE



Sentimentale Journée

Closed Paradise

CEC

 Polydor

DHAL

FLEISSER